

Tomáš Štraus

A MODERNIZMUS SZLOVÁK VÁLTOZATA (Pozsony a VHUTEMASZ és a Bauhaus jegyében)

A 20. század első évtizedeiben megszülető avantgardista esztétikai rendszerek – az olasz futurizmus, az orosz szuprematizmus, a holland neoplaszticizmus, a német és a magyar aktivizmus, a francia purizmus stb. – megalapozták a valóság, technika és a művészet viszonyának újfajta felfogását. A szintézis kialakítása azonban külön korszakot követelt, mely a weimari Bauhaus kezdő lépéseitől (még van de Velde idejéből) a szovjet avantgardisták forradalmi tapasztalatain keresztül, több művészeti iskola és kísérleti műhely munkásságán át húzódott. Ebből a fejlődési folyamatból a pozsonyi Iparművészeti Iskola (Škola umeleckých remesiel) 1928–1938 között nemzetközi viszonylatban is jelentős mértékben vette ki a részét.

Mint azt a Bauhaus titkára, Kállai Ernő¹ a pozsonyiak számára 1935-ben kifejtette: a Bauhaus szintetizáló, humanista alapeszméje sok éven át inkább romantikus vízió, mint gyakorlati célkitűzés maradt. A Bauhaus leghaladóbb pedagógiai ideája, az ún. Vorkurs, lényegében elszigetelve maradt a praktikus tanterv alapját képező konkrét műhelymunkától. A mesterség különféle fogásainak és az alkotás technikájának biztonságos elsajátítása (s ennek eredményeként a termékek szériagyártásának lehetősége) nem a tantervből adódott. A tanterv ugyanis elsősorban a természet utáni rajzolásra, esztétikára, művészetelméletre és -történetre, pszichológiára, a természettudományok alapjaira, a gazdaságtanra stb. épült. Ami magát a műhelyt illeti, itt a vezető tanár („Formmeister”) a tanítási gyakorlatban háttérbe szorult a tapasztalt mesteremberrel („Werkmeister”) szemben. A festészet, mint különálló tantárgy, ugyancsak elszigetelt maradt. Annak ellenére, hogy olyan kiváló személyiségek foglalkoztak vele, mint Vaszilij Kandinszkij, Lionel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer stb., csak kiegészítő szerepet játszott (éppúgy, mint a színház, vagy a sport). A festészet a Bauhausban az iskola szigorú racionalizmusának ellensúlyozója volt csupán.

A forradalom utáni szovjet pedagógia, művészet és esztétika szintén az elmélet és gyakorlat, a művészet és a technika vagy ökonómia összeegyeztetésének feladata előtt állt. A VHUTEMASZon, majd később a VHUTEINon és más, forradalom utáni avantgard művésziskolákon a gyakorlati tanítást speciális módszertani és elméleti intézmény (az INHUK) megalakulása segítette elő. E korában egyedülálló tudományos intézmény rövid, de intenzív fejlődésének egyes szakaszait legkifejezőbbben vezető egyéniségeivel jellemezhetjük. Kandinszkijtől Rodcsenkóig, Briktől Arvatovig, ha úgy tetszik: a meta-

fizikán, a konstruktivizmuson és produktivizmuson át a gazdaságtanig és szociológiáig. Az esztétikai-gazdasági törekvés középpontjában már nem kiemelkedő „egyénségek” nevelése, egyedi darabok tervezése áll, hanem a jelenkori formavilágnak megfelelő általános képlet, az alkotó munka és gondolkodás egységes metodológiájának keresése.

Az INHUKban A. V. Babicsov irányításával kidolgozták a képi és logikai-teoretikus gondolkodási folyamatok egyesítésének újfajta, komplex módszerét. A világ fantázia általi érzékelésének szintetikus módszere, mely a gyermekek alkotásában, vagy a modern művészet egynémely képviselőjének sajátos gesztusaiban oly meggyőzően hat, a felnőttek tömeges nevelésénél hasznavehetetlen. A racionális-analitikus módszerek alkalmazása a művészet terén azonban magába foglalja a képesség elemét, az általánosítást, sőt a magasabbrendű gondolati folyamatok és egységek intuitív meglátását is. A művészet maga, valamint befogadásának jellege a pusztán analitikus hozzáállás lehetőségét teljes mértékben kibővíti². A technika és mesterség gyakorlatiasságának jelenléte a gondolkodásban – mely a Bauhausban például háttérben maradt – néhány szovjet művészeti-építészeti iskolában (Babicsov „Robfak”-ja stb.) megfigyelhető. Az ilyen oktatási elvek, tudományos nézetek elterjedése, az egységes világmagyarázatra törekvés szemléleti változás kezdetét jelezte.

Hogyan volt képes ebbe az általános mozgalomba az elmaradt feudális viszonyokból még csak éppen kilábaló Szlovákia bekapcsolódni? Egy olyan mozgalomba, melynek legfontosabb jellemzője éppen a helyi-nemzeti fejlődés speciális vonásainak – így a múlt maradványainak – semmibevétele volt. A városi kultúra hiánya – minden kísérőjelenséggel együtt – az akkori Szlovákiát európai viszonylatban egyedülálló helyzetbe állította. Szlovákia ugyanis a 20. századba anélkül a bázis nélkül nőtt bele, mely a szomszédos nemzetek számára a városi kultúrában – az öntudatosodás alapján – rejtett. A városi kultúra a környező országokban (pl. Lengyelországban, Csehországban, Magyarországon) már a 19. század első évtizedeiben a nemzeti újjászületés hordozója volt, és e gondolat jegyében fedezte fel a népművészeti hagyományt is. A népiesség és a népművészet fogalma azonban – eltekintve a századforduló egyes progresszív mozgalmaitól – a 20. század első felére mind inkább devalválódott, többnyire csak üres hazafiaskodást jelentett. Lélektelenséget, tudatos maradiságot a politikában; a kultúrában, művészetben pedig hátráltató tendenciát takart.

Más a fejlődés jellege Szlovákiában (s részben Morvaország egyes vidékein). A késői középkorban Szlovákia ugyan gazdag, virágzó városokkal rendelkezett: a kohászati és bányászati központjaival, melyek az Észak-, Dél- és Kelet-Európát összekötő kereskedelmi útvonalak jelentős gócpontjai voltak. E városok lakosságának zömét azonban – a 13. század telepítési áramlatai következtében – németek (később magyarok s más nemzetségek) alkották, akik a szlovákságot a kevésbé lakott vidékekre összpontosították. Ezen a területeken aztán a népművészet századokon át a nemzeti önállóság ténylegesen megvalósuló programját jelentette.

Próbáljunk meg ezek után a modernizmus és Szlovákia, illetve a szlovák népművészet kérdésébe a szokásos előítéletek nélkül betekinteni. A hagyomány és haladás ellentéte (melynek lényegét 1913 körül még Oroszországban is világosan kifejtették, nem is beszélve a többi európai államról) itt szokatlan, merőben eltérő alakot kapott. Elég el-

tekintenünk az esztétikai fogalmak beidegződött értelmezésétől, s meglepetéssel jövünk rá, hogy a szlovákiai századeleji *népművészet és kézműipar még szinte maradéktalanul megfelelt mindazoknak a filozófiai követelményeknek, melyeket ugyanabban az időben más európai avantgard mozgalmak programszerűen felvázoltak*. Ilyen volt pl. a forma és a funkció, a technika, esztétika és gazdaságosság, a mesterségbeli tudás és fantázia egy- sége, az anyag és a szerkezet szerves kapcsolódása. Ilyen volt az ész, érzés, érzékelés és játékosság összhangja, az emberre-művészre még ketté nem hasadt alkotótípusra hivatkozás, a munkából származó öröm (életerő) megőrzése stb.

E problematikának természetesen történelmi háttere van. Ha hiányzott is itt az az eszmei-kulturális érdeklődés, mely a népi alkotást már a romantika idején az esztétika tárgykörébe vonta volna, a népművészeti alkotótevékenység, meg a modern gyártási folyamat és termelés közeledésének jelensége a 19. század közepén már Szlovákiában is megfigyelhető. De az iparművészet és a népi alkotás iránti érdeklődést itt nem eszmei-esztétikai, hanem inkább gazdasági, illetve ökonómiai-adminisztrációs szempontok motíválták. A 19. század utolsó évtizedeiben az iparművészet Szlovákiában az adminisztráció és a gazdasági élet fokozatos központosításával egyértelműen a megyei testületek és kereskedelmi kamarák kezébe jutott. Ellenőrzése és területi felosztása ezzel szemben körzeti jellegű volt. Közismert például a szepesi háziipari szövetség (melynek Szepesúj- hely, Poprád, Felka és más helységek voltak a központjai), a hasonló jellegű sárosi szövetség (mely Solivar, Kisszeben városkákban összpontosult és Bártfán tanfolyamokat szervezett), a zempléni (humennéi fadaragóiskolával) zólyoni (detvai, bzočí, Špania Dolina-i csipkeveréssel stb.), vagy a nyugat-szlovákiai szövetség (az uhroveci fadaragással, modrai kerámiával, Pöstyén környéki csipkeveréssel, somorjai, majd később nagyszombati kosárfonással).

A kisipar fejlesztésére alakult pozsonyi felvidéki szövetség bizonyos értelemben az összekötő szerepét játszotta. Tanfolyamokat szervezett, műhelyeket alapított, miközben nemcsak szervezéssel, hanem eszmeileg is gondoskodott a Felvidék népművészetének és képzőművészetének és kézműiparának felemeléséről. Helyébe később a pozsonyi „Izabella” szövetség lépett, de ez inkább reprezentatív jellegű volt. A budapesti, országos köz- ponti háziipari szövetség a mozgalom üzleti oldalával foglalkozott. Az akkori osztrák statisztika szerint a mai Szlovákia területén 1908 körül több mint 460 000 ember dol- gozott, tágabb értelemben vett háziipari téren.³

Az 1873-as évi bécsi kiállítástól fogva a szlovák népművészet és kézműipar termékeit nemcsak elismerték, de Európa-szerte előnyös üzleti megrendelésekkel támogatták is. Több nemzetközi kiállításon arattak sikert, így pl. Budapesten (1888-ban), Párizsban (1872-ben és 1900-ban), Péterváron (1902-ben), Bécsben (1908-ban) és másutt. Scotus Viator 1911-ben, Londonban megrendezett tárlata különös jelentőségre tett szert ebből a szempontból. A kiállítást a Studio c. folyóirat Osztrák–Magyar Monarchia népmű- vészetét bemutató különkiadása kísérte. (A benne közölt képanyag nagyobb része Szlo- vákiából származott.)

A népművészet és a kézműipar fejlesztésének a praktikus gazdasági és szociális indí- tékek mellett (mivel a kézművesség a lakosság túlnyomó része számára foglalkozási lehe- tőséget adott) döntő *kulturális és eszmei jelentősége* volt. Az uralkodó magyar kultúra

és a nagyipari vállalkozók nyomásával szemben védekező sáncot, a hazafiság és nemzeti öntudat támaszát képezte. Különös módon, például a hímzés és a csipkekészítés művészete nagyobb visszhangot keltett, mint maga a nemzeti beállítottságú irodalom (mely utóbbi egyelőre csak a művelt olvasók szűk körét érintette). Ebben a szellemben folytak le például a szlovák hímzések és népviseletek első kiállításai a Živena egyesület rendezésében (Andrej Kmet', Pavol Sochán' és mások vezetésével, Turócszentmártonban 1887-ben). Ez az esemény szülte Ján Koula építész közvetítésével az 1895-ös évi prágai néprajzi kiállítás ötletét. Sochán' Prágában már 1890-ben kiadta az Ószláv hímzéminták gyűjteményét (a már korábban Turócszentmártonban kinyomatott A szlovák nemzeti hímzés mintái alapján).

A népművészt Szlovákiában az iparosítás alacsony foka, s a nagyvárostól való elszigeteltség viszonylag sokáig megóvta a stílusistátalanságoktól és az ismétléstől, amivel az akkori Nyugat és Közép-Európa már javában küszködött (neoromantika, naturalizmus, szecesszió és más irányzatok). Ebben az értelemben a városi értelmiség jóakarató pedagógiai és más, a helyzetet javítani akaró beavatkozási kísérletei gyakran negatív színezetet öltöttek.

Az iparművészet és a háziipar felvirágzásának még a világháború kitörése és a közép-európai hatalmi-politikai viszonyok változása sem tudta útját állni. Az iparművészet és kézműipar fejlesztéséről 1918 után mindenekelőtt a Háziipari Intézet gondoskodott (eredeti nevén Zentralverband für österreichische Handindustrie, melyet a háború végén Bécsből Prágába tettek át). A közvetlen dolgozók számát – akiknek többsége a textil- és csipkekészítés területén működött – Szlovákiában az új körülmények között is mintegy 15–20 ezerre becsülték. A Svaz českeho díla (Cseh alkotószövetség), melyet Jan Koula építész alapított 1912-ben, a népi alkotómunka különféle megnyilvánulásaival szemben meglehetősen tanácstalannak bizonyult. A Zväz ľudového priemyslu (Népi ipari szövetség), melyet Dušan Jurkovič építész és Jozef Vydra professzor Turócszentmártonban alapított, szerencsésebben alakult, de sajnos, csak nagyon rövid ideig állt fenn. A népművészeti hagyományt elsősorban a Detva társulat képviselte, míg az ipar és technika vívmányaira hivatkozó programot a Spoločnosť umeleckého priemyslu (Iparművészeti Társaság) valósította meg.

A népies-dekoratív ősi hagyomány és az új stílusirányzatok (kubizmus a cseh belsőépítészetben) együttes jelentkezése volt megfigyelhető az 1925-ös párizsi nemzetközi iparművészeti kiállítás csehszlovák anyagában.

A hazai hagyomány éltető erejét, tekintettel a kor gazdasági szükségleteire, már a szlovákiai képzőművészeti iskola létesítésének első elgondolásai is számbavették. Mint azt Jozef Vydra helyesen állapította meg, a háború utáni gazdasági és társadalmi feltételek – a kezdődő iparosítás időszakában – nem akadályozták a népművészet és kézműipar fejlődését. Az 1919 utáni helyzet főbb jellemzői:

1. A munkaerőfelesleg, illetve a más, jobban fizetett munkalehetőségek hiánya miatt a kézimunka gazdaságilag kifizetődőbb.
2. A helyi, hazai nyersanyagfelesleg feldolgozása. Ilyen pl. az agyag, fa, szalma, nád, üveg stb.

3. A háziipari termékek hasznosságának és célszerűségének értékelése; ezek organikus és bevált fogyasztása.

4. Bizonyos munkafajták, illetve a hozzájuk szükséges technikai ismeretek és a kézi-ügyesség helyi hagyománya (pl. a csipkeverésnél, hímzésnél, fazekasságban, famegmunkálásban stb.).

5. Szubjektív adottságok: a hagyományörzés igénye és a kézimunka szeretete.⁴

A másik oldalon, a lakosság egyre változó életkörülményei – főként ami a falu és város közti élénkülő gazdasági és társadalmi kapcsolatokat jelenti – új szükségleteket vontak maguk után. Ez Vydra és a többiek számára egyaránt világos volt. A sajátos nemzeti vonások és a tradíció erőszakos fenntartására irányuló igyekezet csak megerősítette az elmaradottságot. Az esztétikai indoklás nem lehet öncélú. „A régmúlt, a népviselet, népművészet szépsége mindig csak az elnyomott rétegek és nemzetek tulajdona volt. Ha a csehek ma a szlovákokat – a nyugati kultúra és a néprétegek szociális forradalmának jegyében – népviseleteikből levetkőztetik, csupán azt teszik, amit saját magukkal mindjárt 1848 után tettek: megszabadítják az országot feudális béklyóitól” – írják a pozsonyi Iparművészeti Iskola tanárai közös kiáltványukban. „E szépségtől senki sem búcsúzik nehezebben és meghatottabban, mint éppen mi, művészek! De megőrzése és konzerválása nem az iskola, hanem a múzeum feladata.”⁵

A húszas évek esztétikai vitáinak Szlovákiában az volt a célja, hogy az alkotás lényege a dísz és ornamentika helyett az anyag és forma megmunkálása legyen. A díszesség, régi formák és motívumok lélek nélküli másolása csak idő- és erőpazarlást és esztétikai ízléstelenséget jelent. Az exkluzivitás hangsúlyozása, turista-émléktárgyszerű termékek gyártása a problémát nem oldja meg. A megoldás a népi találékonyság lehetőségeiben rejlik. Az iparművészet és művészet megújításának teoretikusai és szervezői a régi utánzása helyett az anyagi- és munkakultúra új egyéni művészi értékelését követelték. A felhasznált anyag tisztaságát, egyszerű formákat, mindazt, ami az egykori fehérre meszelt házakat, vászonöltözéket, faeszközöket és a nép más használati eszközeit jellemezte. Az új épületek tágasságára tett utalás nem volt itt véletlen. A háború utáni építészetben és a húszas évek művészetében a hagyomány tisztelete és ismerete szervesen párosult a modern esztétika eszméivel.

A pozsonyi Iparművészeti Iskola (ŠUR) tízéves fennállása alatt (1928–1938) a gyakorlatban bizonyította be annak a feltevésnek igazát, hogy a modern művészetnek nem kell feltétlenül elvetnie az addigi tradíciót, a nép munkájának évszázados termelési és művészi tapasztalatát. Az iskola pedagógiai elveinek középpontjában nem az individualista művész, hanem az újfajta (népi) művészeti termelést inspiráló kreatív irányító ideálja áll. Az esztétika új megnyilvánulási formáira nem szabad tétlenül várni, létrejöttük céltudatos szervezést és támogatást igényel. A történelmi példák tanulmányozása önmagában nem oldja meg a jelenkor égető problémáit. Az elavult tradíciót új értékekkel kell felcserélni. Mindez a népi alkotás avantgarde szellemű minőségi fejlesztését követeli meg. E célkitűzések újféle megfogalmazása egyben eltérő, szokatlan megoldásokat is kívánt.

A sors ironiája, de ez már talán törvényszerű, hogy az elavult leküzdésére, a tradíció és a régi imádásának felszámolására épp a lelkes néprajzkutató, történész és népművészeti teoretikus, Jozef Vydra vállalkozott, aki 1919-től a műemlékvédelmi intézet po-

zsonyi igazgatóságán működött. Jozef Vydra tudományos és gyakorlati kutatói érdeklődéséhez szervesen kapcsolódott pedagógiai tevékenysége. 1912-től aktívan résztvett a képzőművészeti nevelés és az iparművészet fellendítésének nemzetközi mozgalmában. Az, hogy Szlovákia első megreformált önálló állami művészeti iskolájának élére épp egy ilyen felvilágosult teoretikus s egyben gyakorlati szakértő került, kétségtelenül szerencsés választás volt.

A pozsonyi Iparművészeti Iskola alapeszméinek megfogalmazásakor – 1927-ben és később – tudatosan a moszkvai VHUTEMASZ és a dessau Bauhaus tapasztalataiból indultak ki, ami nem kis mértékben Vydra érdeme volt. A közelgő gazdasági válság a pedagógiai célkitűzések meghatározásánál óvatosságra intett. Mint azt a művészeti iskolák részlegének osztályvezetője, Zdeněk Wirth az Iskolaügyi Minisztérium ankétján (1927-ben) kifejtette: a művészeti proletáriátust nincs értelme tovább szaporítani újabb „tisztán” művészeti vagy építészeti közép-, ill. főiskolák létesítésével. Az ilyesfajta iskolákra (mint amilyen a prágai is) az ipartól és mesterségtől való elszakadás, az ún. „papír”-műveltség, az anyagok, eljárások és technológiák nemismerése volt jellemző. Ezért az új iskola alapjává a pozsonyi Kereskedelmi- és Iparkamara mellett már létező esti tanfolyamokat tették meg. Az iskolára való felvételt a megfelelő szaktudást bizonyító mesterlevélhez kötötték, a művész létfenntartásának biztosítása érdekében. Mindez szorosabb kapcsolatot eredményezett a mesterséggel, termeléssel és iparral, mint akár a Bauhaus legjobb időszakában.

A modern iskola Vazovova utcai új helyiségei a múzsák kb. 2–3 ezer jövőbeni szolgálójának egyidejű iskoláztatását tették lehetővé a különböző tanfolyamokon. Az esti iskolák négyéves ciklusainak alapja a négy-öt hónapig tartó, napi négyórás tanítás volt. A hét három estjének három óráját rendszeresen műhelymunkával, tervezéssel, illetve elméleti tanulmányokkal töltötték. Az iskola nyolc önálló részleggel rendelkezett: textil- és divatrészleggel (vezetői František Malý és Mikuláš Galanda), grafikai (Zdeněk Rossmann építész), fényképészeti (Jaromír Funke), rendezői (František Reichenthal), fém- (František Tröster), fa- (František Hrozienska), festészeti (L'udovit Fulla) és kerámiai részleggel (Julia Horová). Ezekhez 1938–39-ben külön filmrészleg (Karel Plicka) társult. A pedagógiai munkát speciális pszichotechnikai intézet (Juraj Čečetka dr. és J. Stavěl professzorok) irányította, mely tehetségkutatással és tanácsadással foglalkozott. 1931-ben 86 csoportban (67 nappali osztályban) nem kevesebb, mint 116 szaktanár, művész és építész tanított (!).

A pozsonyi iskola jellegzetessége volt – a már meglevő külföldi példákkal szemben – az utánpótlásról gondoskodás a gyermekek és fiatalok (14–16 évesek) köréből. Ezzel biztosították a társadalmi haladást, összhangban az iskola célkitűzéseivel: „. . . a fiatalok veleszületett tehetségét gyakorlati célok szolgálatába állítani”, „lehetővé tenni a kiváltságokkal nem rendelkező, kétkezi munkás rétegek tehetségének kifejlődését” (az iskola 1928-as alapító kiáltványából). A gyermeki találékonyság és a felnőttek tapasztalatának találkozása serkentőleg hatott a művészi és pedagógiai tevékenységre.

A ŠUR tanárainak lehetősége nyílt arra, hogy tehetséges gyerekeket válogassanak a város összes iskolájából. A gyermekek oktatásával a szlovák festők legjobbjai – L'udovit Fulla, Mikuláš Galanda, később Janko Alexy és mások – foglalkoztak. A gyerekek – tehetségük megnyilvánulása szerint – további szakképzettséget szerezhettek (sík-, vagy

lineáris rajzolás, modellálás, anyagmegmunkálás). Ami például az iparművészetet, vagy a szobrászkodást illeti, a gyerekek nem a szokásos plasztilinnel, ill. más amorf anyaggal, hanem valódi kerámiával, agyaggal és mázakkal dolgoztak. Munkáikat a műhelyvezetők felügyelete mellett sajátkezűleg égették ki. Nem csoda hát, hogy ebből a táptalajból több jelentős, nemzetközileg is elismert művész született.⁶

A német és szovjet avantgard tapasztalatainak alkotó jellegű feldolgozását nemcsak a tanítványok megválogatása tette lehetővé. A másik újítás a Bauhaus-zal és a VHUTEMASZ (VHUTEIN)-nel szemben, hogy az előkészítő tanfolyamok anyagát az egész tanulmányi időszakra kiterjesztették. Az előkészítés és a szakosodás különválasztása⁷ helyett itt a teória és gyakorlat, anyag és forma, mesterség és művészet egyidejű művelésére törekedtek.

A világ élenjáró tapasztalatainak ismeretét és alkalmazását a ŠUR néhány tanárának közvetlen, személyes külföldi tartózkodása biztosította. Az avantgard szovjet képzőművészethez elsősorban Reichenthal kapcsolódott, aki a NOSZF idején Oroszországban tartózkodott és részt vett az ottani képzőművészeti agitációban (Roszta-ablakok Péterváron stb.). A Bauhaus vívmányainak tanulmányozása mindvégig sokoldalú és folyamatos volt. A képzőművészeti nevelés 6. kongresszusa Prágában és Kassán (1928) vezető pedagógiai elképzelések élénk cseréjét tette lehetővé. A Bauhaus mesterei közül előadóként Joseph Albers és mások szerepeltek; hazai részről Jozef Vydra, Ladislav Sutner, L'udovit Fulla és mások. A Bauhaus titkára, Kállai Ernő, Moholy-Nagy László, Hannes Meyer és a többiek személyes tapasztalataikból is jól ismerték az új pedagógiai erőfeszítéseket Csehszlovákiában. Zdenek Rossmann 1930-tól tanulmányi célból a Bauhausban tartózkodott. (Követte ide feleségét, aki 1929 és 1931 között Walter Peterhansnál tanult fényképészetet.) A kollektív együttműködés szociológiáját vizsgáló elméleti tanulmányát azonban Rossmann már nem tudta befejezni. 1931-ben politikai okokból Németországból távozkelt.⁸ Az alkalmazott grafika és a kiállításrendezés iránti érdeklődését, amit Mies van der Rohének köszönhetett, így teljes mértékben csak Pozsonyban tudta érvényesíteni. A Bauhausban akadt ugyan elvétve egy-egy szlovákiai, vagy pozsonyi diák,⁹ ezzel szemben a pozsonyi iskolában az internacionalizmus egyértelműen mindennapi valósággá vált. A cseh és szlovák mellett a német és magyar nyelv is teljes értékű kommunikációs eszköznek számított.

Az iskola kiterjedt előadói, kiállítási és publikációs tevékenysége a pedagógiai elmélet és gyakorlat elválaszthatatlan része volt és az iskola nemzetközi kapcsolatait is öregbítette. A Bauhaus vezető tanára, Moholy-Nagy László például 1931-ben Pozsonyban magyarul tartott előadásokat. Beszámolóit, melyeket a Kereskedelmi- és Iparkamara szervezett, a reklám, a modern festészet, szobrászat, fényképészet és tipográfia kérdéseit az egyes tanfolyamok kereteibe illeszkedve külön tárgyalták. A pozsonyi Kunstverein termeiben Moholy-Nagy német nyelven adott elő a Bauhaus új irányzatairól. Kállai Ernő – a pozsonyi Forum c. folyóirat egyik legjelentősebb külső munkatársa – az esztétika problémáiról, Jan Tschichold az új tipográfiáról, Kassák Lajos a konstruktivizmusról, Hannes Meyer a Szovjetunió építészetéről, Bartók Béla a népzene és a modern zene kapcsolatáról tartott Pozsonyban több ízben is előadásokat.¹⁰

Moholy-Nagynak Pozsonyban 1935 májusában még önálló kiállítása is volt. Az Iskola kiállítástermei emellett szüntelenül készen álltak mindennemű aktuális információ befogadására. Így pl. a cseh iparművészet és tervezés kiállítását (Benda professzor iskolája – 1935) a szovjet fényképészet, tipográfia- és könyvkuilúra (1936), a finn grafika és iparművészet (1936), vagy az új párizsi festészet (1936) bemutatása követte. Persze azért az iskola tanárainak és diákjainak rendszeres tárlatai is a város életének fontos eseményei közé tartoztak. Ami a közlési lehetőségeket illeti, elsősorban Jozef Vydra Pozsonyban megjelenő „Výtvarná výchova” (Képzőművészeti nevelés) c. havi lapja, valamint a modern iparművészet gyűjteményes kiadásai (Pozsony 1931) voltak figyelemre-méltóak.

A pozsonyi Iparművészeti Iskola valamint európai előképei között, de az egyes tan-székek között is a forma, anyag és alak szerves funkcionalitásának eszméje volt az össze-kötő kapocs. A fém dicsérete című programadó tanulmányában Frantisek Tröster ezt írja: „Az anyag gazdaságos felhasználására való törekvés nemcsak szerkezetének sokrétű-ségét tárta fel, hanem abból formáinak törvényszerűségét levezetve felfedezte annak va-lódi szépségét”. A pozsonyi iskola vezető tanára a jelenkori termelés példaképeinek a gépkocsigyártást állította, mely mögött nemcsak a mai építészet, hanem a művészeti esz-tétika is lemarad.¹¹ „A mai könyvnyomatás már nem a képzőművészeti elrendezéssel, vagy a felhasznált színek szépségével hat, hanem magának a nyomásnak, a jól megválasz-tott betűtípusnak, a jóminőségű papírnak tökéletességével, a szövegnek olyfajta elrende-zésével, mely a tartalmat s a tulajdonképpeni értelmet optikailag pontosan kifejezi, a ma-ximális olvashatóság és megjegyezhetőség jegyében.” „A tipográfia a technika egy része. Formai fejlődése azonban elkésett, utólagos.”¹² Így elmélkedik Zdeněk Rossmann a modern tipográfia jellegzetességeiről.

Ezeknek az új esztétikai elképzeléseknek és eszméknek a megvalósításához Jozef Vyd-ra képes volt olyan fiatal művészeket találni és mozgósítani, akik abban az időben Szlo-vákia és Csehország leghaladóbb újtói közé számítanak. Hallgassunk meg néhány további célkitűzést (a ŠUR 1933–34-es évi évvégi értékeléséből):

Fulla: A lakásból minden nyomasztó mintájú festett dekorációt mellőzni. Fejlettebb szinkultúrát, több árnyalati finomságot és fényt. A falfestés az építészeti hatás növelését szolgálja. *Funke:* Struktúrákat fényképezünk, a tárgyak fotogénikusságát kutatjuk. Ob-jektumokat kombinálunk a térben. *Galanda:* A gyermekek alkotó munka iránti érdeklő-dését saját gondolataik megvalósításával ébresztjük fel, s teremto képzeletüket egészen az önkritika stádiumáig vezetjük el. *Horová:* A kerámia, melyet korongolnak, az ember hasznos segédeszköze. A kerámia a plasztikai érzésre és alkotásra való nevelésnek egyik kiváló módszere. *Hrozinka:* A bútortípusokat szabványosítjuk. Egyszerűsítjük a szerke-zetet. Anyagokat – fát, üveget, fémet, textilt – kombinálunk. A mértékek arányos-sága és egyszerűsége. Gazdaságos térbeosztás a tényleges lakóterület növelésének javára. *Malý:* Ismerkedünk az anyaggal, annak tulajdonságaival és a formákhoz, színekhez, azok kapcsolataihoz és kölcsönös kombinációihoz viszonyított hatékonyságával. Hasznos öltöz-ködési és lakberendezési kellékeket igyekszünk kialakítani.

Az iskola tanári kara – mely idővel újabb jelentős művészekkel gyarapodott (Janko Alexy, Karel Štika, Karel Plicka, Jozef Margold, Miroslav Motoška stb.) – nem feltét-

lenül a hazai művészet, termelés ill. iparművészet hagyományából indult ki. A tanári karba való meghívás elsődleges és alapvető feltétele az egyéni találegonyság, lendület és fantázia volt. Minden egyéb másodrendűnek számított. Jozef Vydra emlékezéseiben hatá- sos irodalmi fogásokkal ismerteti a majdani jelentős nemzeti művésznő – Julia Kováči- ková-Horová – tanárkodásának első lépéseit, fokozatos érését és fejlődését pozsonyi mű- ködések idején. A Sèvres-i Kerámia Intézet akkor még alig 26 éves, frissen végzett hall- gatója tanári pályafutásának kezdetén természetesen igyekezett az eltérő feltételek mel- lett megvalósítani azt, amit a különben kitűnő külföldi gyakorlatban elsajátított. Orna- mentumokkal, pettyezéssel, festett körözéssel, és a kész termékek végső művészi-díszí- tő kialakításának más ismert módjaival kezdte. De az állandó műhelymunka Modrában, a népművészet még élő hagyományaival való megismerkedés mind pedagógiai, mind mű- vérszi nézeteit gyökeresen megváltoztatta. A festői felfogást szobrászati kísérletezés követ- te (a 30-as évek torzói), amely végülis az ún. „Fazekas madonnák” kerámiailag tiszta és utánozhatatlan sorozatában érte el tetőfokát. Ezek a kerámia forma sajátosságának mint önálló műfajnak megtestesítői voltak. (Hasonlóképp említhetnénk itt Jánošík-motívumok- kal díszített majolikáit, „Szület”, „Mosónők” című domborműveit stb.) A fiatal tanár- nő a szokásos antik példát elhagyva a továbbiakban az agyaggyúrás már a népművészi alkotás alapvető példáin oktatta, az anyagnak és megmunkálásnak markáns nyomait érvé- nyesítve.¹³

A tanárok gyakran kerültek kapcsolatba munkától elnehezedett kezű emberekkel. Ez a „hátrány” azonban végülis a pozsonyi iskola egyik legfigyelemreméltóbb újítási javas- latához vezetett: az ún. mechanikus rajzolás metódusához. Elsőként František Malý – a textiltervezés irányító tanára – vezette be a figurák körvonalait követő sablonok szerin- ti munkát, mely pótolta a sokak számára nehezen elsajátítható rajztudást. Módszere a többi részlegben is visszhangra lelt. Így a montázs technikája (színes, vagy különféle mintá- zott papírok, ill. más anyagok kombinálása), mely addig az avantgard képzőművészet ki- váltsága volt – a kubizmustól kezdve a dadáig –, itt lelt először a pedagógiai gyakorlat- ban is termékeny talajra. František Reichenthal a kirakatrendezés részlegén az ún. film- vázolás módszerét fejlesztette ki, aminek lényege a figura körvonalainak a támpontul szol- gáló szilárd váz köré történő fázisos megörökítése.

Az absztrakt formák komponálása, a kollázs és a térrel való munka a Bauhaushoz hasonlóan önálló tantárgyat képezett. Henri van de Velde berlini asszisztense, Josef Vi- necky –, aki 1937-től Pozsonyban működött – az anyagmegtakarítás céljától vezérelve ezt a tantárgyat szinte absztrakt kompozíciós rendszerek fejtörőjévé fejlesztette. A leg- nagyobb érdeklődést azonban – mind az 1937-es párizsi nemzetközi iparművészi kong- resszuson, mind más korabeli pedagógus-talákozásokon – mégiscsak a Pozsonyban kidol- gozott mechanikus rajzolás módszere keltette.

Az egész kísérlet nem csupán pedagógiai jellegű volt. Az élenjáró hazai művészi fej- lődés folyamatosságáról van itt szó. Kudlák Lajos irodalmi és képzőművészi alkotásá- nak dadaista korszaka (a Ma c. folyóiratban; kollázskiállítás a kassai múzeumban 1921- ben) így talált tíz év múlva folytatójára az Iparművészeti Iskolában.¹⁴ Ugyanígy az is- kola élenjáró tanárának, a szlovákiai modern művészet klasszikusának, s tán máig leg- kiemelkedőbb alakjának, L'udovit Fullának festészete: benne a kor esztétikai gondolko-

dásmódja – az analitikus ésszerűség és a szovjet avantgardra hivatkozó konstruktivizmus – a költői képzelőerővel (mely Chagallból, a dadaizmusból és a gyermeki alkotásból táplálkozik), valamint a népművészet évszázados tapasztalatának bölcsességével párosul. A népies motívum Fullánál a festés folyamán új, egészséges, népi és egyszersmind modern, avantgard művészeti valósággá válik. Kell ennél meggyőzőbb és kézzelfoghatóbb példa a jelenkori művészet sajátosan „szlovák” fejlődési útjáról?

JEGYZETEK

¹ KÁLLAI E.: Idea a vývoj Bauhausu, Výtvarná výchova (Bratislava) 3. 1935.

² SZARABJANOV, D.: A. V. Babicsov. Hudzsonyik. Teoretik. Pedagog. Moskva 1974. 74.

³ Lásd VYDRA, J.: Páľstoleti lidové výroby v CSR 1895–1945. (Év- és lapszám nélkül. A pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria archívumában.)

⁴ Uo.

⁵ „Cestou XX. storočia”. Výtvarná výchova. 3. 1935. 2.

⁶ KOVÁČIKOVÁ-HOROVÁ, J.: O keramickom oddelení ŠUR. Ars 2, 1969. (Bratislava) 74.

⁷ Mint azt Kállai Ernő említett tanulmányában írja: „Ha a Bauhaus diákja az előkészítő tanfolyam elvégzése után a szigorúan gyakorlati és célszerű asztalos-, fém-, festő-, vagy építészeti műhelyek valamelyikébe érkezett, nem tehetett mást, el kellett felejtene az addig tanultakat, azt az időt, melynek folyamán még teljesen ártatlanul és büntetlenül adhatta át magát anyagi és formai fantáziájának.” (KÁLLAI i. m. 10.)

⁸ ŠLEPETA, V.: Bauhaus a česká avantgarda. Umění a řemesla 3, 1977. (Praha) 30.

⁹ BLŮHOVÁ, I.: Bauhaus očami bývalého študenta. Ars 2. 1969. 125.

¹⁰ Forum II. 1931. 90.

¹¹ TRÖSTER, F.: Chvála kovu. Výtvarná výchova 3. 1935. 16.

¹² Uo. 46.

¹³ VYDRA, J.: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. Výtvarný život III. 1958. (Bratislava) 300.

¹⁴ KUDLÁK, L.: Rozpomienky na ŠUR v Bratislave. Výtvarný život III. 1958. 301.