SLOVENSKÝ A EURÓPSKY KUNSTHISTORIK

TOMÁŠ STRAUSS

IDEY a REFLEXIE

zborník príspevkov k nedožitej deväťdesiatke

MÁRIA BÁTOROVÁ
ed.

VEDA

VEDA,
vydavateľstvo
Slovenskej
akadémie
vied

Vydanie publikácie je podporené z grantu VEGA 02/0026/19.

Recenzenti:

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
Mgr. Daniela Čarná, PhD.

Mária Bátorová (ed.)

SLOVENSKÝ A EURÓPSKY KUNSTHISTORIK

TOMÁŠ STRAUSS
IDEY A REFLEXIE

zborník príspevkov
k nedožitej deväťdesiatke

VEDA
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2021

Redakcia a jazyková korektúra: Mgr. Zuzana Kopecká
Návrh obálky: Mgr. Zuzana Kopecká, PhD
Zalomenie: Jana Janíková
Spracovanie obálky: Mgr. Marek Petržalka
Spracovanie obrazových príloh: Jana Janíková a Mgr. Marek Petržalka
Preklad do angličtiny: Nina Bakšová
Preklad z maďarského jazyka: Mgr. Judit Dobry

V spolupráci s SC PEN a Ústavom svetovej literatúry SAV
vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9, Bratislava,
v roku 2021 ako svoju 4 595. publikáciu.
Publikácia vychádza online.

www.veda.sav.sk

ISBN 978-80-224-1913-0

OBSAH

I. časť

ŠTÚDIE

II. časť

SPOMIENKY A REFLEXIE

I. časť

ŠTÚDIE

Na úvod

MÁRIA BÁTOROVÁ

The introduction to the edited collection is comprehensive and structured. It clarifies: a) the impetus for the creation of the project that led to a conference on to be the anniversary of the 90th birthday of the Slovak art historian Tomáš Strauss; b) the concept of the conference in two blocks (scientific studies and personal recollections); c) the participation of the institutions in the organization of the conference; d) the results of these efforts. Last but not least, it is a depiction of Tomáš Strauss's uniquelly interesting methodological approaches howard fine arts as well as cultural science research.

Estetik a kunsthistorik prof. Tomáš Strauss[1] by sa bol 4. apríla 2021 dožil 90 rokov (narodil sa v Budapešti 4. 4. 1931 a zomrel v Bratislave 28. 5. 2013). Tento zborník vychádza z konferencie organizovanej pod gesciou troch inštitúcií, ktoré s jeho osobnosťou z rôznych dôvodov súvisia: Slovenské centrum PEN, Ústav svetovej literatúry SAV a Bratislava International School of Liberal Arts.

SC PEN (ktoré som ako prezidentka viedla v rokoch 2006 – 2008) podávalo projekt, z ktorého mal byť financovaný výskum a propagácia Straussových myšlienok v mnohých jeho vedeckých, kulturologických a interdisciplinárnych prácach.[2] T. Strauss bol členom SC PEN, ako aj medzinárodného PEN. Je laureátom Ceny SC PEN (2008) za knihu *Toto posrané 20. storočie* a laureátom Ceny Medzinárodnej asociácie výtvarných kritikov

[1] V zborníku sme zvolili jednotný zápis mena, aj keď sám autor si písal meno stále inak: v knihe *Slovenský variant moderny* uvádza meno Tomáš Štraus, v knihe *Tri otázniky* Tomáš Strauss atď. Nemecké vydania vyšli s nemeckým pravopisom: Thomas Strauss. Pôvod autora bol nemecký, preto v Nemecku dostal rýchlo nemecké občianstvo a pas.

[2] Podľa pôvodného zámeru projektu mali v tlačenom zborníku vyjsť preklady všetkých príspevkov do maďarčiny a nemčiny (teda jazykov krajín, s ktorými najmä T. Strauss spolupracoval) a zborník sa mal prezentovať v Slovenských inštitútoch v Budapešti, Prahe a Berlíne. FPU však tento dôležitý projekt nepodporil..

(AICA) v roku 2012, ktorej sa nedožil, ale súbor jeho štúdií, ktoré boli súčasťou ceny, vyšiel v angličtine zásluhou editora doc. Daniela Grúňa v roku 2020 v Paríži.[3]

Ústav svetovej literatúry SAV participoval na konferencii nielen preto, že v ňom ako jej organizátorka dlhé roky pracujem, ale práce T. Straussa dobre korešpondujú so skúmaním v oddelení komparatistiky ústavu zameranom na teóriu porovnávania a v mojom teoretickom koncepte aj na silný akcent interdisciplinarity a sociálnych kontextov.

BISLA sa na projekte podieľala preto, že tejto vysokej škole na Grösslingovej ulici v Bratislave venoval T. Strauss svoju roky budovanú interdisciplinárnu viacjazyčnú knižnicu.

Na úvod sme si sprítomnili oslávenca jeho hlasom, výňatkom zo záznamu rozhlasového interview, ktoré s ním robila v roku 2012 pre Rádio Devín redaktorka Ivica Ruttkayová. Pomalý, hlboký hlas, ktorý sme radi počúvali, aj keď niekedy hovoril nepríjemné a k súčasnosti, najmä k politike, kritické veci.

Dnes sa vraciame k Tomášovi Straussovi pri príležitosti jeho nedožitých narodenín v dvoch blokoch: vedeckom a spomienkovom.

Na úvod prvého bloku si dovolím vysloviť z hľadiska literárnohistorického, ale aj metodologického pár slov k životu a vedeckej metóde tohto autora: Tomáš Strauss sa už za života stal ikonou moderného kunsthistorického diskurzu. Ide o výnimočného autora, ktorý si v umenokritickom a umenovednom živote vyslúžil prívlastky provokatívny, kontroverzný. A výraz kontroverzný, nejednoznačný znamená v tomto prípade uvažujúci, z mnohých strán vidiaci. Výsledkom úvah ukotvených výlučne v skutočnosti samej je potom otvorený, špirálu pripomínajúci systém myslenia namierený proti pseudoteóriám, slovnému manierizmu a tzv. vedeckosti.

Narodený v Budapešti, skautské detstvo prežil na Sliači a vo Zvolene, neskôr v Košiciach, kde maturoval. Študoval v Prahe, bol vedúcim Katedry estetiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, odkiaľ v rokoch konsolidácie musel odísť. V emigrácii sa stal zástupcom riaditeľa Múzea Wil-

[3] Andrea Euringer Bátorová iniciovala, uvádzala aj komentovala v AICA online webinár k tejto knihe (uskutočnený 8. 6. 2021), kde bola možnosť pre vydavateľov a editora (najmä dialóg Bátorová – Grúň, ktorému patrí vďaka za editovanie knihy), aby sa obšírnejšie vyjadrili k Straussovmu dielu. Množstvo účastníkov pripojených k webináru z celého sveta je potvrdením záujmu o tohto autora.

helma Lehmbrucka v nemeckom Duisburgu, neskôr pôsobil ako expert na východné umenie v komparácii so západným v Kolíne nad Rýnom.

Za týmito vecnými údajmi sa skrýva jeden naplno žitý život. V ňom zohrávali rolu najmä istí významní jedinci: napríklad učiteľ matematiky, ktorý mu už ako gymnazistovi cez originály spisov ukázal cestu k marxizmu. To paradoxne spôsobilo, že sa medzi bežných, kariéru robiacich marxistov nemohol dostať. Do strany vstúpil až ako reformný komunista koncom 60. rokov, a to na krátky čas.

Jeho záujem bol širší ako kunsthistória. Keď vyšiel Erenburgov *Odmäk* (*Ottepeľ*, 1954), písal o tom do *Kultúrneho života*, pretože Iľja Erenburg spracoval podstatný problém sovietskej spoločnosti – strach a neslobodu, ktorá sa po Stalinovej smrti zrazu mohla obrátiť na normálnu komunikáciu. Medzitým vydal prvú teóriu poznania umenia v ČSSR *Umelecké myslenie: k otázke špecifickosti umeleckého poznania* (1962), precestoval Východ i Západ a v roku 1968 publikoval *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Obe knihy poznali viac odborníci na Západe ako vlastní doma. Tu sa v čase konsolidácie, keď pracoval ako robotník v BEZ-ke a po jeho emigrácii do Nemecka, nesmeli citovať. Preto ich mnohé kunsthistorické práce dodnes neevidujú.

V moskovskom undergrounde a v západnom Nemecku nepociťoval Strauss nevraživosť, naopak, boli to priateľstvá, cez ktoré spoznával vnútorné štruktúry fungovania jednotlivých systémov – východného komunistického totalitarizmu a západnú naivnú vieru v komunistickú ideu v roku 1968, ktorá sa práve na Východe už nenávratne prežila. Tu treba azda spomenúť jednu háklivú, ale závažnú politickú kauzu. Mnohí, ktorí cestovali počas socializmu na Západ, museli podpísať formulár o spolupráci s ŠTB. Medzi inými Alex Mlynárčik, ktorého za to na Slovensku v 90. rokoch škandalizovali, Ján Budaj, ktorého sa zbavili, využijúc tento podpis, verejne – cez rozhlas, a to hneď, ako nastavil kožu na námestiach v roku 1989 a ako bolo víťazstvo demokracie jasné, a iní. Podľa maďarského kunsthistorika Lászlóa Bekeho bol na takom zozname aj Tomáš Strauss, ktorý, ako spomína, udržiaval kontakty s každým, kto z domoviny na Západ zavítal. Mnohým umelcom pomohol dostať sa do nemeckých galérií... My, čo sme ho zblízka poznali a boli s ním až do konca, vieme, že akákoľvek zrada či spolupráca s totalitou mu bola cudzia. Na Západe bol slobodný a nepotreboval sa „vykupovať" informáciami pre ŠTB. Vďaka L. Bekemu sme mohli aj túto otázku komentovať. Bolo by vhodné, keby nasledujúce generácie bádateľov preskúmali a publikovali výsledky skúma-

nia zločinov páchaných v totalitách na slobode a cti slobodných občanov. Spoločenský a politický teror, ktorý vyplýva z čiastočného a účelového publikovania „zoznamov" z bývalého režimu, by mali tieto historické výskumy diferencovať.

T. Strauss sa vrátil na Slovensko a zúčastnil sa činnosti VPN na jar v roku 1990. Neskôr (sťahovanie s pridruženými zdravotnými problémami trvalo istý čas, približne v rokoch 2000 – 2001) sa sem vrátil natrvalo. Z psychológie vieme, že každá emigrácia je bolestné „vyzliekanie z kože" a každý návrat do vlasti znamená novú emigráciu. Teda to, čo sa emigrantom závidí, nie je vôbec na závidenie.

T. Strauss do toho, čo mal v živote najradšej, do umenia, investoval všetku svoju energiu a čas. Tejto svojej vášni obetoval veľa obyčajných príjemností života. Keďže umenie vidí dôsledne nie v jednom, ale namáhavo vo všetkých možných kontextoch a súvislostiach, od jednej jeho knihy po druhú vidno čoraz širšiu panorámu skutočnosti, v ktorej umenie vzniká. Strauss sa rúti za pravdou cez desaťročia moderny a, čo je vzácne, aj cez seba samého. Je to vášnivý hľadač pravdy, aj keby mal priznať vlastné omyly. Svojimi dielami a metódou ukazuje, ako v praktickom bádaní má vyzerať historický prístup k materiálu, ktorý skúmame, že ho treba vidieť v dobových súvislostiach. Túto schopnosť uplatňoval aj ako kurátor výstav. Z nich pamätníci ako prvú historickú výstavu vôbec spomínajú Slovenské umenie 1945 – 1977 na Zvolenskom zámku v roku 1977.

Cenu SC PEN za knihu *Toto posrané 20. storočie* považoval autor za vôbec prvé ocenenie svojej práce. Písal ju päť rokov. Je pre nás zaujímavá z viacerých dôvodov:

1. Je to najnáročnejšia reflexia umeleckých a spoločenských procesov 20. storočia, akú sme v tom čase na Slovensku mali, porovnateľná len s knihou známeho francúzskeho filozofa Alaina Badioua (švajčiarske vydanie pod názvom *Das Jahrhundert* z roku 2006), s ktorou sa Strauss kriticky vyrovnáva v doslove k druhému vydaniu svojej knihy, ktoré vydavateľstvo Kalligram vydalo skoro vzápätí, keďže prvá verzia za dva mesiace zmizla z pultov.
2. Okrem analýz stavia táto kniha základné ontologické otázky, ku ktorým smerujú nakoniec všetky Straussove knihy: čo je to človek a čo znamená existovať. Nedáva na ne odpoveď, ponúka iba vzácne alternatívy uvažovania.
3. Vo svojej téze o 3000 rokov starej avantgarde poukazuje na kontinuitu istých hĺbkových hodnôt v existencii ľudského rodu.

4. Spôsob, akým pristupuje autor k téme svojich úvah, smeruje k čoraz silnejšiemu eklekticizmu, pretože je presvedčený, že oddelené entity vypovedajú len v súvislostiach. Je to v našich pomeroch počiatok nápadne progresívnej teórie vedy, ktorá nebude len čistou teóriou, ale bude prepojená so živým, neustále sa meniacim organizmom spoločnosti.

Takáto práca si vyžaduje unikátny intelekt a originalitu myslenia i odvahu k formulovaniu u nás netradičného postupu skúmania.

V závere tohto úvodu by sme radi spomenuli, že niektorí mladí kunsthistorici sa napriek záujmu o tému samotnej konferencie napokon nemohli zúčastniť (Mgr. Lucia Gregorová Stach, PhD.). Ďalší síce predniesli referát, ale sa ospravedlnili, že ho nemôžu dokončiť do publikovateľnej podoby (Mgr. Vladimíra Büngerová). Keďže bolo publikovanie neisté, niektorí (doc. Daniel Grúň, PhD. a Mgr. Andrea Bátorová, PhD.) uverejnili svoj príspevok prednesený na konferencii v inom vedeckom médiu. Na návrh editorky odovzdali príspevok s tým istým názvom aj do nášho zborníka s uvedením príslušného bibliografického údaja. Vzhľadom na to, že niektoré príspevky neboli odovzdané, jedna z prispievateliek (Mgr. Andrea Bátorová, PhD.), ktorá pracuje na monografii o T. Straussovi, bola ochotná vyplniť vzniknutý priestor a pripraviť do tlače ešte jednu štúdiu, čím je Straussov portrét nateraz plnší.

Príspevok Lászloa Bekeho preložila a maďarský text korigovala Mgr. Judit Dobry, doktorandka ÚSvL SAV. Preklady abstraktov k štúdiám do anglického jazyka zabezpečovala BISLA.

Tento vedecký a spomienkový zborník vychádza vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied VEDA v online verzii, ktorej vydanie je financované z grantu editorky „Literárny a umelecký artefakt a jeho kontexty (komparatistika a sociálne vedy)“ VEGA 2/0026/19.

Moje editorské poďakovanie patrí všetkým, ktorí sa na príprave tohto zborníka akýmkoľvek spôsobom podieľali.

Straussovo „posrané“ storočie

SAMUEL ABRAHÁM

The essay is divided into four parts. First part deals with author's personal relationship with Tomáš Strauss, the second with Strauss' political writings, the third with his fine arts output and, finally, describes his passionate admiration, support of Košice's artistic modernist circle as well as his fondness for the city of Košice. It is argued that the analysis of art history of Strauss reflects also political development and the struggle of arts and artists during the Communist era before 1989 in Slovakia.

Názov tohto príspevku nesvedčí o vulgárnosti autora, ale evokuje názov knihy esejí Tomáša Straussa: *Toto posrané 20. storočie* (2006). Je pravda, že nadpis je expresívnejší a hlavne osobnejší. Totiž doba, ktorú prežil Strauss, hlavne prvých 50 rokov svojho života, teda pred odchodom do emigrácie, sa práve v jeho prípade takto dá nazvať.

Nasledujúca štúdia má štyri časti a keďže toto vydanie je k nedožitým 90. narodeninám, prvá časť bude o mojich osobných stretnutiach a priateľstve s Tomášom Straussom. Druhá časť sa týka jeho politologických úvah. V tretej časti vyzdvihnem niektoré Straussove myšlienky o umení, ktoré presahujú rámec kunsthistórie. Posledná časť zvýrazní Straussov vklad do prezentácie a osobnú náklonnosť ku košickej moderne a k mestu Košice.

Strauss sa narodil v medzivojnovom Československu, no už ako malý chlapec musel byť konfrontovaný s hrôzami vojnového slovenského štátu, nacizmu a napokon ako Žid s hrozbou holokaustu. Ako jeden z mála prežil a ako ešte menej z tých, čo prežili, ostal vo svojej vlasti aj po roku 1945. Z tých niekoľkých Židov, čo ostali, sa pridal k tým, ktorí prijali socializmus aj ako záruku, že hrôzy vojny sa viac nezopakujú. Päťdesiate roky museli byť pre mladého kunsthistorika stratou ilúzií o vidine „lepších zajtrajškov“. Strauss vstúpil do Komunistickej strany a oficiálne obhajoval socialistický realizmus, ale vo svojej podstate bol predovšetkým Stredoeurópanom, košickým lokálpatriotom, ktorý zo svojho prostredia chcel zasadiť umenie do svetového rámca, konfrontovať a porovnávať lokálne

s globálnym, a tak, ako sa o to neskôr v emigrácii snažil, vyzdvihol hlavne „košickú modernu“ na európsku, dokonca svetovú úroveň.

Počas rokov 1967 a 1968 nadšene prijal zmeny a reformy a po okupácii v auguste 1968 ho normalizačná komunistická moc vyhodila z Komunistickej strany a profesne degradovala a vytlačila na okraj. Strauss sa nepridal k disidentom, ale organizoval domáce prednášky o umení a kultúre a spolupracoval s mnohými, hlavne mladými umelcami a aktivistami, aby pomáhal prežiť neoficiálnej kultúre v ťažkých normalizačných časoch sedemdesiatych rokov (Strauss 1999). Keď sa ako päťdesiatročný rozhodol nevrátiť sa späť do Československa zo SRN a v tom čase by zreflektoval v spätnom zrkadle dobu a polstoročie svojho života, asi by neprotestoval, ak by sme toto obdobie nazvali jeho „posratým polstoročím“.

Našťastie, po emigrácii v roku 1980 ho čakalo vyše tridsať úspešných a hlavne plodných rokov. Zanechal nám množstvo publikácií a pre mnohých aj príjemných osobných spomienok. Z publikačnej produkcie jeho kunsthistorickým štúdiám určite zostane dôležitosť a budú podnetné aj pre budúce generácie umenovedcov, ale jeho politologické exkurzie ostanú skôr subjektívnou reflexiou stredoeurópskeho intelektuála, ktorého politické dianie fascinovalo, ale aj formovalo (*Tomáš Strauss*, 2001). Napriek emigrácii z komunistického Československa Strauss až do konca ostal oddaný európskej ľavici, možno socializmu s „ľudskou tvárou“, ktorý ovplyvnil generáciu umelcov a intelektuálov v celej Európe.

Osobné stretnutia

Naše osobné stretnutia boli zväčša diskusie o emigrácii, politike, o Európe a Slovensku. Spätne sme zistili, že sme emigrovali v ten istý rok, no hoci sme sa museli vidieť na niektorých výstavách (happeningoch) na kúpalisku Lido v bratislavskej Petržalke koncom sedemdesiatych rokoch, neregistrovali sme sa. Náš vekový rozdiel troch desaťročí v tom čase tvoril príliš širokú priepasť, ktorá sa však postupom veku zužuje až sa napokon uzatvára. A tak, keď sme sa zoznámili po našom návrate z emigrácie po roku 1989, vek nehral rolu a často sme sa stretávali.

Strauss ako európsky vzdelanec s jazykovou erudíciou veľa čítal o politike a histórii, pretože to potreboval k svojmu odboru umeleckého kritika, organizátora a kurátora. Dalo sa s ním preto diskutovať a polemizovať o množstve politických a intelektuálnych tém. Často sme spolu nesúhlasili,

jeho ľavicovosť a môj liberalizmus občas, hoci nie dramaticky, na seba narazili. Nebol v tom však žiaden problém. Mohli sme si to dovoliť. Ani on, ani ja by sme neklesli tak hlboko, aby sme sa urazili, keď bola v hre vypätá slovenská politika, ktorá rozdeľovala slovenskú spoločnosť na obdivovateľov a kritikov Vladimíra Mečiara. V mnohých veciach sme sa však zhodli a emigrácia nám poskytla určitý odstup od diania na Slovensku. Naše analýzy nemuseli byť presné, ale skúsenosti v SRN a v Kanade nám poskytovali iné vnímanie politických udalostí ako u domácich komentátorov.

Keď som si opäť čítal Straussove texty, zistil som, že o jeho minulosti viem málo. Nerozprával, ako prežil vojnu, kto z jeho rodiny prežil. Alebo kedy a prečo prijal marxizmus. Nevieme, ako sa vnútorne vyrovnal so svojím pozitívnym hodnotením socialistického realizmu v päťdesiatych rokoch. Len tu a tam povedal niečo o sebe. Keď som mu napríklad rozprával o svojej návšteve Milana Kunderu v Paríži v roku 2010, ktorý okrem iného v šesťdesiatych rokoch prednášal na pražskej FAMU, Strauss podotkol, že na miesto asistenta FAMU sa hlásil aj on. Vybrali Kunderu. Bola to ťažká konkurencia.

Strauss nebol ten typ ako Juraj Špitzer, ktorý reflektoval svoju minulosť vo vlastných textoch, vracal sa k nej a snažil sa pochopiť aj osobné zlyhania, ako „nevnímal tie škvrny na Slnku" v Stalinovej dobe. Zlyhanie sveta a osobné zlyhania boli súčasťou toho istého storočia – adjektívum k „storočiu" nech si každý dodá sám.

Zo Straussových textov sa dozvieme, ako sa odklonil od rigidného marxizmu a socialistického realizmu. Ako a prečo sa k nemu priklonil, tak ako mnohí intelektuáli 20. storočia, sa nedozvieme. A vlastne až emigrácia ho vyslobodila z nanúteného osudu, do ktorého ho tlačil komunistický režim. Konečne sa mohol venovať tomu, čo poznal, študoval a miloval, – výtvarnému umeniu. Umeniu, z ktorého pochádzal, a umeniu, ktoré vnímal v histórii a okolo seba doma i na Západe. Vedel byť ostrý kritik a nepestoval umelú kolegialitu k vlastnej či predchádzajúcej generácii umelcov. Vďaka erudícii sa nebál vysloviť kritiku aj na slávnych umelcov na Slovensku, ako aj v rámci socialistického bloku. K tejto ostrosti kritika sa ešte vrátime. Predtým však stručne o jeho textoch, ktoré sa netýkajú umenia.

Úvahy politologické

K jubilantovi, hlavne ak je to k nedožitým narodeninám, je problém byť príliš kritický. Avšak v našich diskusiách o článkoch, ktoré sme paralelne vydávali, sme vedeli byť vzájomne polemickí a, ako som už písal, nemalo to vplyv na náš osobný vzťah. Jeho telefonát znamenal pozvanie na kávu a polemiku, nie na milé kaviarenské reči. Napokon svedčí o tom aj fakt, že keď som mu navrhol, aby venoval svoju milovanú knižnicu našej škole BISLA, kde tak často chodil na verejné diskusie, po pár dňoch mi zavolal a oznámil, že odkazuje svoju vzácnu knižnicu BISLE.

Straussovi nevadila kritika, bál sa skôr zabudnutia a zlej interpretácie toho, čo písal a ako konal. Ako mu pribúdali roky, vydával texty, ktoré sa netýkali jeho „fachu", ale pustil sa do politologických úvah, na ktoré nemal erudíciu, ale len a len svoju osobnú skúsenosť a obrovský široký záber záujmov. Vydávanie týchto textov v tlači malo význam, pretože jeho úvahy v živom čase boli obohacujúce pre čitateľov najmä pre informovanosť a uhol pohľadu.

Je možné, že Strauss vydával politologické úvahy knižne, pretože sa bál, že ostane v zabudnutí ako intelektuál, ktorým nepochybne bol. Akoby mu nestačilo zanechať svoje odborné kunsthistorické štúdie. Vďaka „jeho storočiu" sa cítil byť aj *Homo Politicus* a chcel o ňom nechať svoju výpoveď.

V tlači, teda labyrinte vydaných slov, by si jeho politologické úvahy zachovali historickú výpoveď. Vydané knižne podliehajú inému druhu kritiky a hodnotenia. Vety majú často nemeckú dĺžku, zaber je široký a zaslúžili by si aj patričnú hĺbku. Pre autora jeho parametrov je rovnako dôležité vedieť, čo napísať, ako to, čo nenapísať; čo znesie denná či týždenná tlač a čo má byť z toho zachované v knižnej podobe. To dokázal vo svojich textoch o umení. Našťastie, všetky štyri knihy esejí o 20. a 21. storočí majú časť o umení, a tak vždy vieme, kde je autor doma, kde sa vyzná a kde glosuje dobovú politickú diskusiu doma a vo svete. Toľko stručne z môjho „fachu", nemá význam uvádzať citácie, napokon, jeho texty sú dostupné a vydané v dobrom vydavateľstve Kalligram. Radšej prejdem k Straussovým textom o umení. Písať o umení v našich zemepisných šírkach, a to hlavne pred rokom 1989, totiž znamenalo, že diskusia mala a často dodnes má politický podtón a alúziu k moci a mocným.

Eseje o umení

Nie som kunsthistorik, ale politický teoretik, a často som sa stretol s fenoménom, že kvalitný text prozaika či umenovedca dokáže presnejšie charakterizovať dobu ako mnohé siahodlhé politologické traktáty. V tom je paradox Tomáša Straussa. A práve z týchto umenovedných textov chcem obšírne citovať, pretože svedčia o jeho hĺbke, vzdelaní a intelektuálnej razancii.

Straussove analýzy umenia majú ostrosť a jasný pohľad. Nešlo však len o tvrdú kritiku, ale aj o hodnotenie doby, v ktorej mnohí umelci boli vnímaní ako nedotknuteľné ikony. Nie však pre Straussa. A neostal len pri hodnotení domácej scény, ale vedel byť mimoriadne kritický aj k západným ikonám a povrchným trendom v USA či vo Francúzsku. Dokázal opísať brilantne a mimoriadne sebaisto domáce imitátorstvo umelcov, ale neštítil sa poukázať ani na západné pozérstvo, ktoré viedlo globálne trendy:

> Vyrastal som v päťdesiatych rokoch v boji proti vrchnostenskému socialistického realizmu, premiešanému populisticky napríklad s impresionizmom (V. Vestenický), expresionizmom (J. Lörinc), staronemeckým sentimentalizmom (M. Medvecká), orátorským a až fašizmu sa prikláňajúcim monumentálnym klasicizmom (J. Kulich) a vo svojej poslednej fáze dokonca aj s nezriedeným surrealizmom (M. Jakbčic, a V. Žilinčanová, pripadne aj A. Brunovský a jeho žiaci). Najhoršie na umení v bývalom socialistickom bloku pritom bolo, že tieto návraty ku klasickej tradícii autori pred prizerajúcou sa verejnosťou starostlivo utajovali. Možno, že si ich dokonca ani neuvedomovali. Neboli totiž obzvlášť vzdelaní. Isté je, že keď som na podobné recepty z kuchyne čiernej apatieky moderny narazil v osemdesiatych rokoch v zahraničí, búrila sa vo mne krv. Programová rehabilitácia gýča – najmä v USA a potom v Taliansku a vo Francúzsku – prinášala tu na rozdiel od nás, kde sme ho vždy tajne obdivovali a vyhlasovali za normu, do istej miery ešte podnetné nóvum. Bolo aspoň o čom uvažovať (Strauss 2009, 129).

Strauss však nehodnotil iba ikony a bardov minulých desaťročí, ale aj sedemdesiate roky, teda roky, počas ktorých bol vyhodený z univerzity, nemohol publikovať či byť kurátorom výstav. Strauss sa natrvalo vrátil z emigrácie v roku 2000 a hneď po príchode vydal s dávkou trpkosti svoje hodnotenie umeleckej scény zo sedemdesiatych rokov, ktoré sa kompromitovalo Husákovou a Válkovou normalizáciou:

Nie samotné obrazy, ale práve to, čo sa im akosi vymyká – to možno nezrozumiteľné a neopísateľné, je novou métou prítomnosti. Dalo by sa však iste aj povedať: odvekou a nadčasovou náplňou umenia. [...] Pokiaľ ide o Slovensko sedemdesiatych rokov, kedy sme si tento spôsob rozmýšľania (paradoxne aj robenie umenia) osvojili, treba tu pripomenúť nečakane čistý, alebo lepšie povedané, náhle vymetený terén toho, čo sa doteraz u nás za umenie (ale aj za moderné umenie) deklarovalo. Mám na mysli hanebné „Poučenie z krízového vývoja v strane a v spoločnosti" z decembra 1970 a jeho podlízavú aplikáciu „Za socialistické umenie" (Bratislava: *Slovenský spisovateľ*, 1974). A nejde tu len o písomné dokumenty vtedajšej bezcharakternosti, hlúposti a zbabelosti intelektuálov a pseudointelektuálov. Ide aj o nasledujúcu prax, ktorá sa stávala čím ďalej praxou všeobecnou, postretávajúcou nás všade naokolo na každom kroku.

Mnohí naši kolegovia a umelci, ktorých sme doteraz považovali za svojich, ba v ktorých sme videli aj naše nasledovania vhodné vzory, aby len neprišli o ten svoj každodenný (bohato pritom obložený) chlebíček a nehanbili sa podieľať na manifestačných „konsolidačných" výstavách na počesť strany a kadečoho iného, organizovaného novým režimom v bratislavskom Dome umenia. Mená tu vypočítavať azda ani netreba (138 – 139).

Možno ľudsky najpôsobivejšie je jeho pojednanie o hrdinstve, postmoderne a odpovedi na otázku, načo nám je vlastne umenie:

> Problém je v tom, že niekedy od detstva túžime asi všetci po veľkých a heroických, ak chceme, „nesmrteľných" činoch. Postmoderna […] eliminuje svojou principiálnou toleranciou a relativizmom už aj len samotné pomyslenie na veľké a demonštratívne hrdinstvá. Hrdinstvá, ako to bolo zvyčajné, sú podstúpené vždy len za niečo konkrétne (presvedčenie, národ a vlasť, vieru a pod.) (148).

A aká je teda úloha umenia v tom čudesnom 21. storočí? „Umenie, teda verejná demonštrácia fantázie len tak pre seba, bez toho, že by sme ju vnucovali iným, […] je možným a vari najlepším východiskom z vlečúcej sa a akútnej psychosociálnej krízy" (148). Strauss tu neznie ako konzervatívny a nostalgicky kunsthistorik. Bol otvorený pre dialóg s mladými ľuďmi (*K&K*, 2005). Hľadal zmysel umenia pre dobu, v ktorej abstraktné umenie často skrývalo zbabelosť, postmoderna principiálnosť a hrdinstvo sa zdevalvovalo a zneužilo. V dobe, keď sa predávajú obrazy namachlené

opicami či vychrlené počítačmi a predstiera sa krása a um v komerčných reklamách, umenie ako vyjadrenie fantázie pre seba je možno viac globálne zdielateľné a zrozumiteľné.

Košice a ich moderna

To najlepšie nakoniec. Straussova posledná knižka sa volá *Moje Košice* (venoval mi ju dva mesiace pred smrťou). Keď som ju dočítal, vravel som si, že je to skvelá kniha, ale zlý názov. Malo to byť niečo o košickej výtvarnej moderne a nie tak osobne ladený názov knihy. Teraz, keď som si ju opäť listoval, pochopil som, že ju pomenoval presne. S takou láskou k mestu, k jeho vynimočnosti, jazykom a pestrej demografii sa vyjadril tak vrúcne azda len Sándor Márai – slávny rodák z Košíc. Ak Márai popisuje už neexistujúce mesto, Strauss zachraňuje pre dnešných Košičanov to, čoho sa môžu ešte chytiť, na čo môžu nadviazať a na čo môžu byť hrdí. Márai Slovákov takmer nikdy nespomenul, Strauss spomína každého. Aj cez tento vtip: „V známej anekdote hovorí jeden Košičan tomu druhému: 'Predstav si, mal som krásny sen... Z Košíc odišli veštci Maďari. A po nich všetci Slováci a všetci ďalší... Iba my, Košičania, sme tu zostali..." (2011, 60). Straussovo nadnesenie umelcov v Košiciach, porovnávajúc ich so svetovou výtvarnou špičkou, je nielen záslužné, ale aj uveriteľné. Mená ako Jakoby, Eckerdt, Krón, Jasusch a hlavne jeho veľký protežant Konštantín Kővari-Kačmárik sú nám po prečítaní jeho textov blízki, hrdí, trpiaci, prirodzení a skvelí.

Môžeme povedať, že ak nadniesol, a to právom, košickú modernu, nadniesol aj mesto Košice. A čo myslíte, voči komu alebo voči ktorému mestu? No, samozrejme, voči Bratislave, dnes zatemňujúcej jeho milované Košice. Na záver citujem prirovnania tých dvoch miest z textu, ktorý pripravil pri príležitosti Košíc ako európskeho mesta kultúry:

> Pozrime sa východiskovo bližšie na starú tradičnú európsku mapu. Košice ležali už v tomto zabudnutom priestore a čase kartograficky v samotnom strede vtedajšieho kontinentu a nie kdesi na jeho okraji, kde sa (a to nielen zemepisne) nachádzajú dnes. Rozľahlé územie Podkarpatskej Rusi […] s vtedy živými centrami spoločenského života a kultúry, ako bol dobový Užhorod, Berehovo, Mukačevo a iné práve vtedy rozkvitajúce mestá, prináležalo vtedy teritoriálne, politicky a kultúrne

> k Československu. Predstavovalo rozpínajúci sa a dynamický priestor, otvárajúci sa ďalej k Ukrajine, Bielorusku a, ak chceme, vari až do samotného Ruska. Bratislava bola v tom čase ešte skôr provinčným mestom, porovnateľným napríklad s Komárnom, a nadobúdajúcim – podľa môjho odhadu – širší kultúrny význam a faktické postavenie centra krajiny až niekedy v polovici tridsiatych rokov. To značí v čase, keď Košice už mali svoju kultúrnu a inú kulmináciu prevažne za sebou (53).

A ako som poznal Tomáša Straussa, nečudoval by som sa, keby nasledovný citovaný text nebola sčasti jeho fabulácia, aby pošmajchľoval Košičanom pri ich hrdej oslave európskeho mesta kultúry:

> Prestupnou stanicou pravdepodobne do Weimaru, kde sídlil vtedy expandujúci Bauhaus, ako aj do iných „priestorov experimentov a slobody", sa stala dôležitá komunikačná križovatka na tejto púti – Košice. Z osobných rozhovorov, ktoré som stačil ešte začiatkom šesťdesiatych rokov viesť napríklad s Eugenom Krónom, Alexandrom Bartnyikom a inými, vyplynulo, že pôvodne mali cestovné lístky vystavené do Poľska, a odtiaľ najmä do intelektuálne príťažlivého stredného Nemecka, prípadne do Talianska. Východoslovenské múzeum v Košiciach so svojimi pozoruhodnými cyklami aktuálneho svetového umenia sa medzičasom stalo známym aj v zahraničí, a tak mnohí z cestujúcich tu vystúpili z vlaku pôvodne na iba jeden jediný večer či noc – ak sa v ten večer konala ešte aj nejaká tá vernisáž. Spravidla ich na nej osobne po nemecky pozdravil riaditeľ múzea dr. Jozef Polák. Slovo dalo slovo. Bystrý Novokošičan využil príležitosť, a tak mnohí z popredných zahraničných umelcov sa dali prehovoriť na dlhší pracovný pobyt na východnom Slovensku a na plodnú trvalejšiu spoluprácu (56).

Na toto by som mu už kamarátsky povedal: „Tomáš, ale to už preháňaš!" A on, chytiac sa za jemne načierno zafarbenú briadku, by sa asi milo pousmial. Láska k mestu svojho srdca nemá medze. Verím, že Košičania dostatočne oceňujú svojho takmer rodáka, hoci, ako mnohí z nich, aj on sa usadil na staré kolená na Grősslingovej ulici v Bratislave.

LITERATÚRA

Strauss, Tomáš. 1996. *Provokácie*. Bratislava: H&H.
Strauss, Tomáš. 1999. *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2001. *Tomáš Strauss k 70-narodeninám: Bibliografia kníh, článkov a štúdií*. Bratislava: H&H.

Strauss, Tomáš – Daniel Grúň. 2005. „Rozhovor o výtvarnom umení. Aj modernizmus má mnoho smerovaní." *Kritika & Kontext* 30: 10, 74 – 84.
Strauss, Tomáš. 2007. *Toto posrané 20. storočie*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2009. *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2010. *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2011. *O myslení a nemyslení*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2012. *Moje Košice*. Bratislava: Kalligram.

Stredná Európa v perspektíve plurality a tolerancie (Tomáš Strauss a jeho hodnotová orientácia)*

DANIEL GRÚŇ

This study is devoted to an introduction to the aesthetic thinking of Tomáš Strauss and the value orientation of his fundamental contribution to Slovak and European art history. Štrauss sees Central Europe as a dynamic whole, he emphasises its specific features, its traditions and cultural trajectories. The distinct perspective of Central European nations consists precisely in theircapacity to get to know and fruitfully engage with the cultures of others, and above all the cultures of their immediate neighbours, present on all sides around them. According to Strauss, the driving social force in Eastern and Central Europe – then as well as now – is nationalism. He perceives Slovakia, his own land and also one of the youngest Central European nation states, as a stimulating context only insofar as it was able to grasp and respect not only its own truth but also that of other cultures, religions and nationalities living in the same territory. Essential for Strauss is the force radiated by individual regional artistic ideas, by their effects and their integration into wider wholes without regard for existing state boundaries. Hence his thesis, which still sounds provocative even today, that the avant-garde in general, as an idea, could not have originated anywhere else than in Central and Eastern Europe.

Tomáš Strauss (1931, Budapešť – 2013, Bratislava) bol svedkom premien moderného umenia a zároveň priamym účastníkom polemík od konca päťdesiatych až po deväťdesiate roky dvadsiateho storočia. Bol vynikajúci diskutér, zorientovaný v politike, kultúre a filozofii. Jeho neobyčajne plodná produkcia zahŕňa viac než dvadsiatku kníh, katalógy výstav, štúdie, eseje a publicistiku – ich zoznam by bol mimoriadne rozsiahly. Strauss bol v slovenskom prostredí výnimočnou osobnosťou, keďže jeho horizont presahoval krajinu, štát i región. Mal som to šťastie, že som s ním mohol

* Text je rozšírenou slovenskou verziou úvodnej eseje z knihy *Tomáš Strauss: Beyond the Great Divide – Essays on European avant gardes from East to West*, ed. by Daniel Grúň, Henry Meyric Hughes, Jean-Marc Poinsot, Les presses du réel, AICA International, 2020. Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522.

viesť dlhé debaty. Strauss bol tvorivým kritikom do neskorého veku, kedy už viac prehodnocoval a spätne polemizoval s vlastnými východiskami. Jadro jeho uvažovania zostalo však nemenné. Dokladom toho je aj ocenenie medzinárodnej asociácie kritikov umenia *AICA Award for Criticism*, ktoré Strauss získal v roku 2013. Vydanie výberu Straussových esejí v anglickom jazyku je tiež dôvodom na zamyslenie sa nad tým, aké témy vo svojich textoch artikuloval, aké umelecké osobnosti akcentoval, aké hodnotové kritériá dával do popredia a prečo môže byť ich čítanie ešte aj dnes príťažlivé.

Od marxizmu k estetike východoeurópskych avantgárd

Svoju profesionálnu dráhu začal Strauss v roku 1955 po absolvovaní Univerzity Karlovej ako pedagóg v seminári estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, najprv ako odborný asistent a od roku 1966 ako docent dejín a teórie umenia a vedúci Kabinetu estetiky. Zložité obdobie päťdesiatych rokov, poznačené budovaním socialistickej spoločnosti sovietskeho vzoru a v umení uplatnením metódy socialistického realizmu, venoval Strauss kritickému čítaniu originálnych textov marxizmu-leninizmu. Revízia ľavicových politických ideológií umenia ho postupne doviedla ku kritike dogmatickej recepcie marxistickej doktríny vo vtedajšej teórii umenia. Nepútala ho natoľko problematika realizmu ako skôr všeobecná teória poznania, ktorá by vytvorila bázu pre syntetickú metodológiu estetiky. Prehľad početných článkov a statí venovaných estetike, dejinám estetiky a teórii umenia ukazuje škálu mysliteľov, ku ktorým sa vtedy prihlásil. Boli to popri iných aj Ernst Bloch, Henri Lefebvre, Gyorgy Lukács a Emil Utitz. Adekvátny prístup k umeniu podľa Straussa je možné nastoliť iba na základe odhadu jeho vlastných a osobitých možností.

Po medzinárodnom úspechu Československa na Expo v Bruseli v roku 1958 sa pre neho stáva kľúčovou témou vzťah vedy a umenia. V súperení s vedou a technicko-racionálnym myslením obstojí umenie iba tam, kde vychádza z ničím nenahraditeľných funkčných východísk. Tieto sa manifestujú v predmete a procese poznania a vo formách spoločenského pôsobenia diela. Jeho prvá kniha mala preto príznačný názov *Umelecké myslenie* (1962). Načrtol v nej na základe analýz rozsiahleho umeleckého materiálu svoju koncepciu umeleckého myslenia a pokúsil sa vymedziť špecifiká

umeleckej predstavivosti a proces realizácie umeleckej predstavy v diele. Následne ho jeho bádania doviedli k medzivojnovým avantgardám, a to špeciálne v periférnych a národnostne zmiešaných oblastiach. Takýmto umeleckým centrom vo východnej časti Československej republiky sa stalo mesto Košice, kde sa na krátko dynamicky rozvinula domáca škola expresionizmu. *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov* (1964) bola vôbec prvá publikovaná odborná historická monografia na túto tému.

V šesťdesiatych rokoch patril Tomáš Strauss medzi popredných mladých československých estetikov a umenovedcov, aktívne pôsobil v publicistike a zúčastňoval sa na výstavnom dianí doma i v zahraničí. Od roku 1966 bol členom Medzinárodnej asociácie kritikov umenia (AICA). Svoje aktívne pôsobenie kritika a glosátora aktuálneho umeleckého diania, ktorý sa vtedy už suverénne orientoval v medzinárodnom dianí, poznajúc historické kontexty a smerovania „západnej" i „východnej" avantgardy, zužitkoval v knihe *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej* (1968). Prínosom tejto knihy nie sú len príznačné Straussove rozhľady do vtedy ešte stále rozdelených táborov kapitalistickej a socialistickej Európy, ale so zmyslom pre vnímanie širších súvislostí nachádza vzdialené zdroje prevratných zmien vo výtvarnom umení šesťdesiatych rokov už v radikálnych činoch avantgardných hnutí.

Teoretik konceptualizmu

V pohnutých časoch študentských protestov a nastupujúcej Pražskej jari prednášal Strauss na viacerých západonemeckých univerzitách – v Bonne, Berlíne a Kolíne nad Rýnom. Napriek týmto pozvaniam sa rozhodol po augustovej okupácii 1968 do Československa vrátiť. Pre reformistický denník *Pravda* v tom čase komentoval búrlivé premeny v umení na medzinárodných umeleckých prehliadkach, akými boli 5. Biennale de Paris, 34. Biennale v Benátkach a 4. Documenta v Kasseli. V období Dubčekovho pokusu o tzv. socializmus s ľudskou tvárou pôsobil medzi spoločensky angažovanými intelektuálmi v okruhu bratislavskej redakcie týždenníka *Kultúrny život*, kde pravidelne publikoval svoje články. Na sklonku šesťdesiatych rokov sa výskumne zameral najmä na východoeurópsky a stredoeurópsky konštruktivizmus a jeho programové teórie, čo zhodnotil v knižnej publikácii *Op-Art. ABC umenie* (1969) a v monografii

Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivizmus (1975), venovanej jednému zo zakladajúcich predstaviteľov tohto hnutia v Maďarsku, Lajosovi Kassákovi. Ďalšia pripravovaná kniha, pomenovaná *Neoplasticizmus. Holandský prínos ku konštruktivizmu* (1970), bola ihneď po vydaní zlikvidovaná a následne aj jeho ďalšia práca *Umenie a budúcnosť* (1972) zostala len v rukopise.

Na začiatku sedemdesiatych rokov s nástupom normalizácie a politickej konsolidácie opätovne nastolenej z Moskvy Tomáš Strauss stráca pozíciu na univerzite a taktiež akúkoľvek možnosť publikovať svoje texty. Zbližuje sa s príslušníkmi neveľkej, no vnútorne slobodnej obce „paralelnej kultúry", organizuje bytové prednášky a okruh revoltujúcich umelcov v ňom nachádza kľúčového teoretika neo-avantgardy. V rokoch 1978/1979 dokončil rukopis knihy *Slovenský variant moderny* (pôvodne vydaná samizdatom, 1992 knižne), v ktorej sa polemicky vyrovnáva s prerušenou kontinuitou progresívnej moderny v Bratislave na príklade porovnania modelov umeleckého školstva – Školy umeleckých remesiel, Vchutemas a Bauhaus. Ťažisko knihy je venované situácii konceptuálneho a akčného umenia, jeho predchodcami a špecifikami na Slovensku. Predmetná kniha je autentickým dokumentom a živým diskusným príspevkom k tvorbe kľúčových predstaviteľov týchto tendencií, ku ktorým patria Alex Mlynárčik, Stano Filko, Július Koller, Peter Bartoš, Michal Kern, Rudolf Sikora, Ľubomír Ďurček a ďalší. Niektoré z týchto textov publikoval v zahraničných katalógoch pri príležitosti medzinárodných podujatí, ako napríklad festival umenia performance *I AM* (1978) vo varšavskej Galérii Remont alebo umelecká manifestácia *Works and Words* (1979) v amsterdamskej galérii De Appel. Samizdatový rukopis *Slovenský variant moderny* obsahoval prvú hodnotiacu esej o špecifikách slovenského konceptualizmu *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti* a tiež esej o paradoxoch umenia vo verejnom priestore v čase normalizácie *Umenie kontestácie a kontestácia umenia*. Strauss v týchto textoch zužitkoval účasť na tímových projektoch v okruhu umelcov okolo Rudolfa Sikoru (tímový futurologický projekt *Čas II.*), účasť na prezentácii projektu Stana Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského *Biely priestor v bielom priestore* (Budapešť, Klub mladých umelcov, apríl 1977), ako aj mnohoročné priateľstvá s akčnými umelcami (Ján Budaj, Alex Mlynárčik, Milan Knížák, Wolf Vostel). Prekvapujúce aj príznačné pre jeho metódu je, že Strauss sa pokúšal k sebe postaviť tie najvzdialenejšie protiklady a konfrontovať ich. Príklad porovnania akcií a nerealizovaných architek-

tonických projektov Alexa Mlynárčika s monumentálnymi ideologickými pomníkmi Jána Kulicha vyráža dych a zároveň dobre ukazuje symptómy umeleckých vízií svojej doby.

Vlastné tézy neustále preveroval v osobnej korešpondencii so spriaznenými kritikmi. V tomto období patril k názorovo blízkym autorom nestor českej výtvarnej kritiky Jindřich Chalupecký (1910 – 1990) a rakúsky historik umenia, zakladajúci riaditeľ viedenského Múzea 20. storočia, dnes známeho pod menom *mumok*, Werner Hoffmann (1928 – 2013). Straussa spájal s Jindřichom Chalupeckým živý kontakt s aktuálnym umením, obaja sa zaujímali o vzťah umenia a skutočnosti v modernej dobe, hoci ich náhľady, napríklad na konceptualizmus, sa rôznili, čo im najmä na sklonku sedemdesiatych rokov nezabránilo v horúčkovitej korešpondencii na tému otvorených a nedoriešených otázok tzv. nehmotného umenia. Táto téma na určitý čas spájala záujmy Straussa s maďarským historikom umenia a kurátorom Lászlóm Bekem, ktorý inicioval a organizoval viaceré aktivity okolo alternatívnej scény v Maďarsku.

Emigrácia a nastolenie problematiky „Ostkunst“

Unavený a znechutený domácimi pomermi vo svojej krajine i beznádejnými vyhliadkami do budúcnosti, odišiel v roku 1980 do Spolkovej republiky Nemecka. Viac ako desaťročie strávené v Nemecku znamenalo pre Straussa novú kapitolu v jeho živote a súčasne aj kontinuitu v tvorivej práci umeleckého teoretika, historika a kritika. Ako zástupca riaditeľa Múzea Wilhelma Lehmbrucka v porýnskom Duisburgu a neskôr vo Východoeurópskom kultúrnom centre (Osteuropäisches Kulturzentrum) v Kolíne nad Rýnom organizoval celý rad výstav, katalógov a odborných konferencií. Asi najvýznamnejšia z tohto radu výstav je *Allegro Barbaro. Bartók und die bildende Kunst* (1981) v Múzeu Wilhelma Lehmbrucka a v Múzeu v Hannoveri, ktorá priniesla komparatívne pohľady medzi hudbou, maliarstvom a etnografiou na špecifiká zrodu stredoeurópskej umeleckej moderny. V osemdesiatych rokoch taktiež naďalej pokračoval v publicistickej práci, a to ako pravidelný korešpondent denníka *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, kde sa venoval predovšetkým vtedy málo známemu aktuálnemu umeniu z východnej Európy a tradíciám medzivojnovej avantgardy. Dlhodobý odborný záujem o ruské, poľské, maďarské,

juhoslovanské a československé umenie vyústil do porovnávacieho štúdia umenia bývalého „Západu" a „Východu". V roku 1991 zorganizoval v nadväznosti na výstavu v Ludwig Forum v Aachene sympózium pod názvom *Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration?*, ku ktorému následne editorsky pripravil zborník štúdií. Paralelne s hľadaním možností integrácie východoeurópskeho umenia do západného kánonu rozvíjal Strauss množstvo výnimočných priateľských kontaktov s umelcami a kritikmi za železnou oponou. Špecifická hodnota a zdôvodnenie skôr marginálneho literárneho žánru, akým je listová korešpondencia, ktorú Strauss systematicky rozvíjal, spočíva pre neho v dvoch aspektoch. Prvým aspektom je, že sa v konkrétnom dialógu s nimi, pod vplyvom polemických podnetov, dostával ďalej v obhajobe vlastných téz. Druhým je aspekt dokumentačný a faktografický. Inšpirovaný Montesquieuho epištolárnym románom *Perzské listy*, začal ešte v období bratislavského samizdatu na sklonku sedemdesiatych rokov sústreďovaťkorešpondenciu s blízkymi aj vzdialenými priateľmi a naďalej v nej intenzívne pokračoval aj počas svojej emigrácie. Straussova korešpondencia, nemilosrdne odhaľujúca falošnú tvár socialistickej reality, je zároveň výnimočnou zbierkou autorských programov a pozícií, ktoré zastávali vtedajší predstavitelia alternatívnej scény v Československu.

Azda najdôležitejším súborom jeho esejí z rokov 1970 – 1995 je kniha s názvom *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne* (1995). Werner Hoffmann charakterizoval Straussovu optiku ako pluralistickú a súčasne vyzdvihol fakt, že Strauss operuje na komplexnom teréne, ktorý sa bráni rýchlemu prístupu a povrchnému spracovaniu. Z myšlienok obsiahnutých v jeho esejistickom diele vyplýva výzva založená na veľkých projektoch umeleckej inovácie modernej doby. Podľa Straussa literatúra a výtvarné umenie nahrádzajú v totalitárne riadených spoločnostiach neexistujúcu a zakázanú opozíciu, sprostredkujúc spoločnosti a jej ideologickému riadeniu spätnú väzbu. Strauss sa preto v čase svojho pôsobenia v Nemecku orientoval predovšetkým na umenie, ktoré bolo v krajinách svojho pôvodu zakázané alebo tam jednoducho nedostávalo možnosť verejne sa prezentovať. Keďže sa venoval interpretačným modelom východoeurópskeho umenia a jeho spoločensko- -kultúrnym východiskám, môžeme Straussa považovať za jedného z prvých odborníkov pre komparatívne štúdium avantgárd v Európe. Kritické čítanie jeho textov nevyhnutne volá po tom, aby sme ich situovali do kontextu teórie, ktorá sa začala etablovať až v druhej polovici deväťdesiatych rokov a jej

mladšími protagonistami sa stali napríklad Boris Groys, Igor Zabel, Piotr Piotrowski, Edit András.[4]

Skutočný impluz Straussových esejí pre súčasnosť nie je natoľko v zavedení termínu „Ostkunst", ale jeho problematizácia a prehĺbenie o rozmanité kultúrne tradície. Strauss spočiatku ako predstaviteľ národnostnej a jazykovej menšiny v spoločnom štáte Čechov a Slovákov a neskôr ako politický emigrant z komunistickej Európy na Západe razí špecifický pohľad – sondu štiepiacu dva oddelené bloky vtedajšej Európy osemdesiatych rokov na komplexný súbor vnútorne diferencovaných entít. Jeho esejistické dielo má povahu osobného denníka, v ktorom sa spájajú telegrafické schopnosti aktívneho žurnalistu- -pozorovateľa s teoretikom, pričom vždy nanovo premýšľa vlastné stanovisko a kritický nadhľad. Strauss je autor, ktorý dôverne pozná silné i slabé stránky stredoeurópskych regionalizmov a svoje provokácie mieri často do vlastných radov. Ak si vezmeme už len autorov, ktorým venoval značnú pozornosť v monografických textoch, medzi nimi Béla Bartók, Lajos Kassák, Anton Jasusch, svedčí to o Straussovom záujme o výnimočné osobnosti, ktoré vo svojom prostredí razili radikálne modernistické myšlienky z menšinovej pozície. Strauss vidí strednú Európu ako dynamický celok, vyzdvihuje jej špecifiká, tradície a kultúrne trajektórie. Perspektíva národov strednej Európy spočíva práve v schopnosti poznať a plodne konfrontovať kultúru iných, v prvom rade kultúru bezprostredných susedov, prítomných zo všetkých svetových strán. Hybnou spoločenskou silou – vtedy aj dnes – vo východnej a strednej Európe je podľa Straussa nacionalizmus. Slovensko, svoju vlasť a zároveň jeden z najmladších európskych národných štátov, vnímal ako podnetné prostredie iba tam, kde bolo schopné pochopiť a rešpektovať okrem seba i pravdu iných, v tom istom teritóriu žijúcich kultúr, náboženstiev a národností. Strauss tvrdí, že podstatná je sila, akú vyžarujú jednotlivé regionálne umelecké idey, ich účinky a začlenenosť do širších celkov bez ohľadu na jestvujúce štátne hranice. Jeho téza, že celá avantgarda ako idea nemohla vzniknúť nikde inde než práve v strednej a východnej Európe, preto ešte aj dnes znie provokatívne.

---

[4] Straussove texty neboli zaradené napríklad do prierezovej publikácie, ktorú v roku 2018 vydalo Múzeum moderného umenia v New Yorku v edícii Primary Documents: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, ed. by Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril. New York: The Museum of Modern Art.

Kľúčovým konceptom teoreticko-kritickej publicistiky Tomáša Straussa je tak idea plurality a tolerancie. Jeho prístup, kladúci dôraz na historickú topografiu, rozširuje národnostne alebo etnicky definované celky dejín umenia o aspekty kultúrno-historické, sociologické a psychologické. Varuje pred náklonnosťou k autoritárskym režimom a zaujímavo zdôvodňuje náchylnosť stredo- a východoeurópanov podľahnúť ich zvádzaniam.

Umenie a veda: niekoľko záverečných poznámok k metodológii

Jedným z konštantných motívov v myslení Tomáša Straussa je kognitívna vlastnosť umenia. Prieniky vedy a umenia nemusia nutne znamenať, že umenie preberá vedecké metódy, práve naopak, Strauss zdôrazňuje špecifickosť umeleckého výskumu. V tomto aspekte sa jeho tézy prelínajú s novšími estetickými teóriami, ktoré umelecký výskum (tzv. art based research situovaný dnes na pôde výtvarných akadémií) charakterizujú v zmysle singulárnych paradigiem (Mersch 2020, 103). V sedemdesiatych rokoch zaznamenáva a zblízka komentuje výraznú tendenciu k intelektualizácii umeleckej tvorby v slovenskom umení. Pre Straussa je východiskovým bodom konceptuálneho umenia v slovenských podmienkach predovšetkým maliarstvo. Vracia sa do roku 1964, keď Július Koller po prvýkrát uviedol svoju maľbu *More*. Pojem „more" je namaľovaný na povrch plátna gestickým pohybom štetca tak, že pripomína spenenú morskú hladinu (Grúň 2016, 20 – 28). Strauss rozvíja tézu, že Kollerovo dielo nie je negáciou klasického maliarstva, ale je logickou štruktúrnou analýzou umenia v podmienkach komunikácie, masových médií a v neposlednom rade tiež expandujúcej sféry samotného umenia. Strauss tvrdí, že v rozpore s hnutím Fluxus nie je konceptuálne maliarstvo Júliusa Kollera karikatúrou umenia, ale skôr rozborom média, špecifickou analýzou vlastného procesu zobrazenia (Strauss 1992, 59). Táto analýza sa podľa neho odohráva v materiálnosti a telesnosti gesta ako akcia.

Ak sa čitateľovi Straussových esejí o umení javí jeho prístup ako nesystematický, dobovo podmienený, prípadne príležitostný, jeho texty predstavujú práve výzvu čítať ich opačným smerom: od publicistiky, cez eseje o jeho súčasníkoch a aktuálnych témach, až po štúdie o metódach estetického skúmania. Časový oblúk jeho aktívneho pôsobenia môžeme sledovať od päťdesiatych rokov po deväťdesiate roky dvadsiateho sto-

ročia. V každom desaťročí Strauss pracoval paralelne na všetkých troch úrovniach reflexie umenia a umenovednej problematiky, pričom veľmi citlivo reagoval aj na spoločenské a politické zmeny dotýkajúce sa sféry kultúry a umenia.

Metodologicky dochádza k prepojeniu estetických východísk s interpretačnými postupmi pri analýze tvorby výrazných osobností stredoeurópskych avantgárd. Paralely si všimneme pri porovnaní troch rozsiahlejších monografických štúdií, ktoré tvoria súčasť monografie *Zo seba vystupujúce umenia. Príspevok k stratifikácii stredoeurópskych avantgárd* (2003): „Bartók, etnografia, hudba a výtvarné umenia", „Lajos Kassák – stredoeurópsky prínos k problematike konštruktivizmu", „Košice XX: od expresionizmu k abstrakcii". Dialektické skĺbenie zdanlivo protikladných, kontrastných a protirečivých pólov v porozumení umenia spája všetky tri interpretačné iniciatívy. Nájdeme v nich stále platné úvahy o definícii umenia vo vzťahu k výskumu, experimentu, spoločenskému aktivizmu a národnostnej problematike. Popri tom by som ešte zdôraznil akcentovanie špecifických súvislostí medzi umeleckou predstavou diela a skutočnosťou pohnutých spoločenských udalostí v dvadsiatom storočí, ktorých bol priamym alebo nepriamym svedkom: nástup fašizmu a nacizmu, komunistická utópia, kultúrna revolúcia šesťdesiatych rokov, paralelná kultúra v období normalizácie, pád totalitných režimov, nástup parlamentnej demokracie a formovanie otvorenej spoločnosti.

LITERATÚRA

Grúň, Daniel. 2016. „Life as Signal. Communicative Challenges of Július Koller's Artistic Practice." In *Július Koller One Man Anti Show*, ed. by Daniel Grúň – Kathrin Rhomberg – Georg Schöllhammer, 20 – 28. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Mersch, Dieter. 2020. *Epistemologie estetična*. Praha: Karolinum.

Strauss, Tomáš. 2003. *Zo seba vystupujúce umenia. Príspevok k stratifikácii stredoeurópskych avantgárd*. Bratislava: Kalligram.

„Iné a predsa rovnaké umenie“: paradigma Ostkunst v diele Tomáša Straussa*

ANDREA BÁTOROVÁ

The study explores the background and different dimensions of the terminology in work and thinking of Tomáš Strauss connected to the term Ostkunst. Further the focus is on exploration of circumstances, under which this term emerged, on investigation of its origins, on the contexts where it was constituted and developed and on its applications. The study aims to analyze how the term Ostkunst was used by T. Strauss in his works in the 1980s and 1990s. It sheds light on the brighter discourse of Ostkunst and Westkunst by analyzing the emergence and establishing of the doctrine of socialist realism in Eastern Germany and the abstract art as „autre langue humain“ in Western Germany. The study investigates the famous and controversial exhibition Westkunst, that took place in Cologne in 1981. By entering into the framework of the East-West conflict, T. Strauss, who emigrated to Western Germany at the beginning of the 1980s, reacted in his texts directly on the ideological propaganda of Western Germany that tried to demonise the art of the so called Eastern Block. By doing that West German arts discourse instrumentalized the entire cultural field with similar kinds of ideologically loaded mechanisms as one could find in the public discourses of the Communist party in Eastern Europe. Strauss as direct witness of the Cold War in the cultural field, refuses to accept this discourse generated by political events, by propaganda and its rhetoric. He identifies himself as defender of Central European space, in which the avantgardes and neo-avantgardes developed regardless of ideological-political issues and rhetoric frameworks of proponents of Western culture – the so called Westkunst. The characteristics and parameters of Strauss' discourse constituting the notion of Ostkunst, based on his published essential lecture titled Und trotzdem, die „Ostkunst“ (1994) and on his book Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne (1995), is the primary object of the analysis in the current paper.

Oddeľovacia čiara medzi jednotlivými vnímaniami umenia a kultúry nevedie cez Európu a iné kontinenty, ale vedie cez jednotlivé mestá, teda cez historický St.Pe-

* Štúdia vznikla na základe referátu „‚Iné a predsa rovnaké umenie': paradigma Ostkunst v diele Tomáša Straussa“, ktorý autorka predniesla dňa 14. apríla 2021 na konferencii Slovenský a európsky kunsthistorik Tomáš Strauss v BISLA v Bratislave. Štúdia medzičasom vyšla v časopise *Culturologica Slovaca* 6, 1 (2021): 73 – 90.

terburg-Leningrad, Viedeň, Weimar a Berlín, ako aj cez Paríž a Moskvu, dokonca vedie naprieč jednotlivým dielom umelcov. (Malevič okolo roku 1910 a 1930 sa odlišuje zásadne od programu Maleviča skorých 20. rokov). Radikálne nové rozdelenie Európy a sveta po Jalte 1945 nemusí byť pre kultúrne dejiny bezprostredne určujúce. Hranice umeleckých foriem nesledujú v slepej poslušnosti často ľubovoľne zasadené hranice politického rozdelenia veľmocami (Strauss 1995, 129).[5]

Pôsobenie Tomáša Straussa v západnom Nemecku, pozadie a rôzne dimenzie terminológie, ktorá sa viaže na pojem Ostkunst,[6] neboli doteraz dostatočne vedecky reflektované. Dodnes nie je popísané, aké okolnosti viedli k jeho vzniku, odkiaľ tento pojem pochádza, v akých kontextoch vznikal a sa rozvíjal. Navyše dodnes nie je preskúmané, kedy a kde presne sa tento pojem objavil, v akej súvislosti bol používaný, aká bola jeho definícia a význam práve v diele Tomáša Straussa. Predkladaná štúdia má za úlohu objasniť tieto výskumné otázky a tým vniesť viac svetla aj do širšie koncipovaného diskurzu Ostkunst – Westkunst. Štúdia je zameraná na výskum a analýzu kontextov v rámci dejín kultúry druhej polovice 20. storočia a má prispieť k lepšiemu pochopeniu toho, v čom bolo myslenie Tomáša Straussa výnimočné, ako aj bližšie špecifikovať, v čom spočíval jeho nenahraditeľný a ojedinelý prínos pre kultúrnu sféru na Slovensku aj v rámci celého stredoeurópskeho priestoru.

Pre porozumenie pojmu Ostkunst, ako ho vnímal T. Strauss, je kľúčové pochopiť diskurz Ostkunst – Westkunst v západnom Nemecku, ktorého popisu a analýze je venovaná prvá časť tejto štúdie. Zároveň si treba uvedomiť, že je to diskurz, ktorý vznikol práve v období, keď tento autor emigroval do západného Nemecka v roku 1981.

Pojem Ostkunst možno vnímať v rôznych konotáciách, ba aj v rôznych teoretických diskurzoch. V rámci kunsthistorického diskurzu v Nemecku označuje napríklad umenie bývalej DDR medzi rokmi 1948 – 1989, aj keď tento pojem sa používa v kulturologických textoch skôr výnimočne. Skúmaniu danej dimenzie je venovaná prvá časť predmetnej štúdie. V jej jadre sa sústredíme na určité aspekty pojmu Ostkunst – na Straussovo teoretické ukotvenie tohto pojmu, jeho definovanie, analyzovanie a v neposlednom rade používanie. V roku 1985 v eseji „‚Ostkunst' – nur mit

[5] Publikované pôvodne v roku 1985 časopise *Das Kunstwerk* 38, 2: 5 – 6, 30 – 32.

[6] Vzhľadom na skutočnosť, že ide o terminus technicus, pojmy Ostkunst, ako aj Westkunst neprekladáme a ponechávame ich v pôvodnom znení.

Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst" napísal, že Ostkunst vznikol v roku 1949. Podľa jeho slov bol vývoj v rámci povojnovej Európy prerušený kampaňou „proti kozmopolitom v umení" riadenou z Moskvy v rokoch 1949 – 1950:

> Od tohto času je možné hovoriť v oblasti estetickej proklamácie o vedome vytváranom protimodeli „Ostkunst" stojacom oproti pojmu „Westkunst". Od roku 1949 sa delí umenie a estetika striktne na oficiálnu a neoficiálnu, avšak hranice sú priepustné a nedajú sa tak, ako politické hranice jasne oddeliť (Strauss 1995, 129).

Pri skúmaní sa možno oprieť o skutočnosť, že umenie dominujúce v bývalom východnom Nemecku – teda umenie podriadené doktríne socialistického realizmu – sa viac-menej prekrýva s oficiálnym umením krajín patriacich do bývalého východného bloku. T. Strauss vstupoval do konfliktu Východ-Západ, pričom reagoval v prvom rade na propagandu západného Nemecka, ktorá sa snažila zdémonizovať umenie východného bloku a ktorá inštrumentalizovala celú kultúrnu sféru vrátane umenia nemenej ideologicky nabitými mechanizmami, ako to robila komunistická strana v tzv. Ostbloku. Strauss ako priamy svedok studenej vojny v kultúre sa vyhraňuje voči tomuto diskurzu, ktorý je vygenerovaný politickými udalosťami a propagandou a s ním spojenou rétorikou. Vyhraňuje sa ako obhajca myšlienky stredoeurópskeho priestoru, v ktorom sa rozvíjali avantgardy a neo-avantgardy bez ohľadu na ideologicko-politické obsahy a rétorické figúry predstaviteľov západonemeckej kultúry – tzv. Westkunstu. Nikde v Európe nestáli voči sebe dve ideológie tak blízko seba ako v Nemecku po druhej svetovej vojne. Práve tento vnútronemecký diskurz je jednou z hlavných oblastí predkladanej analýzy, keďže na jeho podklade a v jeho kontexte sa formoval a konštituoval Straussov pojem Ostkunst.

Ostkunst – Westkunst – Weltkunst

Obracajúc pozornosť na umelú vykonštruovanosť kategórií a striktného rozdelenia Európy a európskeho umenia na Východ a Západ v spomínanej eseji z roku 1985 sa Strauss pokúsil zredigovať dominantný pohľad západných dejín umenia zo začiatku 80. rokov v západnom Nemecku. Názov eseje by sme mohli preložiť ako „‚Ostkunst' – iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia". Text napísaný v roku

1981 a publikovaný v nemeckom časopise *Das Kunstwerk* bol neskôr integrovaný do Straussovej kľúčovej monografie *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne* (1995). Úvodné slovo k tejto monografii napísal významný rakúsky kunsthistorik Werner Hoffmann, ktorý pracoval pre inštitúcie ako Belvedere (dnešné Mumok) vo Viedni a medzi rokmi 1969 – 1990 bol riaditeľom Kunsthalle Hamburg, kde kurátoroval mnohé dôležité výstavy.

Konkrétne v eseji „‚Ostkunst' – iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia" reagoval Strauss na výstavu Westkunst: súčasné umenie po roku 1939, ktorá sa konala v roku 1981 v halách slávneho veľtrhu v Kolíne nad Rýnom (Glozer 1981). Vystavených bolo okolo 1000 diel, pričom väčšinu tvorili maľby a sochy, ktoré boli doplnené dokumentáciou vo vitrínach.

Pred detailnejšou analýzou spomínanej Straussovej eseje je dôležité predstaviť výstavu Westkunst, keďže jej realizácia bola inšpiráciou a prameňom Straussovho kritického uvažovania a vôbec dôvodom vzniku tejto eseje. Hlavným kurátorom výstavy bol Klaus Ruhrberg, ktorý bol v tom čase riaditeľom Múzea Ludwig v Kolíne nad Rýnom. Pri koncepcii výstavy mu pomáhali Kasper König, zakladateľ Skulptur Projekte Münster, a László Glozer, profesor dejín umenia. Výstava vyvolala svojho času veľmi živú diskusiu a mnohé vysoko kontroverzné reakcie. Prvým zásadným problémom už pred otvorením bol fakt, že výstava bola extrémne drahá, stála 7 miliónov západonemeckých mariek, čo bolo v tom čase viac, ako stál jeden ročník svetovej výstavy documenta. Veľtržné haly museli byť v prvom rade kompletne prestavané, zrenovované a vybavené takými podmienkami, aby v nich mohli byť vystavené vzácne umelecké diela.

Najväčšiu kontroverziu však zažila výstava po otvorení vďaka svojej koncepcii. Ako píše L. Glozer v katalógu, výstava mala doplniť neúplný pohľad na dejiny umenia, ktorý panoval po druhej svetovej vojne. Napríklad vystavením neskorého diela klasikov moderny, ktoré sa mnohokrát už vôbec nezhodovali s ich avantgardnými dielami, no napriek tomu inšpirovali umelcov na začiatku ich tvorby v 60. rokoch. Čo sa týka médií, vystavené boli predovšetkým maľby a sochy, pričom do výstavy nebola zahrnutá fotografia ani film. Hneď v úvode rozsiahleho katalógu je Westkunst označená za „výstavu téz".[7] Umenie 20. storočia je považované za súčasné umenie, ktoré má byť prezentované nie v zmysle historickej sú-

[7] L. Glozer použil pojem „Thesenausstellung".

časnosti, ale v zmysle otázok: „Do akej miery môžeme využiť umenie, ktorého doba vzniku je už historická? Je primerané, nutné či je vôbec ešte možné z neho dnes čerpať? A ak áno, z ktorého umenia?" (Glozer 1981, 13) Kurátori hovoria o tom, že si „nárokujú" na modernu 20. storočia, v ich poňatí je umelecké dielo k dispozícií, pričom nie je len hlasom minulosti, ale má pôsobenie aj v súčasnosti. Umelecké diela sa podľa slov kurátorov dostali často tým, že boli muzealizované, do im cudzieho kontextu. Tvrdia, že diela boli uzavreté do systému, ktorého podmienky ich vzďaľujú od divákov, čím ochudobňujú individuálny vývin týchto diel. Snažili sa objaviť v známom a zaradenom umení aktuálne nové aspekty a overiť si ich životaschopnosť. Výstava Westkunst má podľa slov Glozera za úlohu zistiť, koľko života ešte väzí v konkrétnych umeleckých dielach, koľko „súčasného pôsobenia, neopotrebovanej energie je v nich skryté" (15). Ďalej proklamuje v mene „neopotrebovanosti" snahu preskúmať nové súvislosti, pôsobenia, impulzy, ktoré by presahovali klasické nasledovanie tzv. izmov a štýlov. Ako skonštatoval Glozer:

> Dá sa povedať, že nasledovanie štýlov za sebou je blbosť. Viac-menej to všetko prebieha vedľa seba a je to v toku. Alebo: je to vzájomne prepojené tkanivo. Napokon už Arp a El Lissitzky zrušili predstavu za sebou nasledujúcich „izmov" v knihe *Kunstismen* (1925) (Ruby 2003).

V koncepcii sa zamerali na skúmanie pôvodu, transformácie a pôsobenie umenia medzi rokmi 1939 – 1972, pričom výstava končila sekciou Umenie dnes.[8] Hlavnou myšlienkou výstavy podľa spolukurátora K. Königa bolo preskúmanie kľúčových diel a súborov diel, pričom sa pokúsili sprítomniť výnimočné zlomové fázy vo vývoji umenia kompletnými rekonštrukciami programatických výstav. To bolo veľmi vítané aj medzi zberateľmi, ktorí zapožičali svoje diela a mohli ich vidieť v nových súvislostiach. K výstave bol vydaný klasický rozsiahly katalóg, v ktorom je „prerozprávaný" vznik, rozvoj, rast, premeny, kontinuita a rozporuplnosť umenia medzi rokmi 1939 – 1972. Karl Ruhrberg v úvode katalógu píše, že nešlo o zhromaždenie majstrovských diel, ale šlo o také diela, ktoré majú kľúčovú funkciu, a to dvojakým spôsobom: jednak pôsobením v čase ich vzniku, jednak v roku 1981.

---

8 Architektúru výstavy vytvoril Oswald M. Ungers, koncept osvetlenia priestorov Hans T. von Malotki, vedúci stavby bol architekt Heinz Micheel.

Treba si uvedomiť, že výstava Westkunst bola koncipovaná koncom 70. rokov a reflektovať ju treba v kontexte vzmáhajúceho sa monopolu západonemeckého umenia aj v kontexte vyhraňovania sa západného Nemecka voči východnému Nemecku ako nositeľovi pravého slobodného neo-avantgardného umenia a pokračovateľa moderny.

Všeobecne sa dá konštatovať, že kurátorom bolo v médiách vyčítané, že na výstave nie sú zastúpené diela zo 70. rokov, a predovšetkým absencia filmu a fotografie. Klaus Honnef v recenzii „Vom Gebrauch der Kunst. Gedanken und Reflexionen zur Ausstellung, Westkunst in Köln'" (1981) vyčíta, že diela sa stali v konečnom dôsledku iba „ilustrujúcimi poznámkami pod čiarou konceptu hlavného kurátora" (26). Ďalej píše, že výber vystavených diel je, mierne povedané, „extravagantný". V neposlednom rade ostro kritizoval architektúru výstavy, o ktorej napísal, že je ako „biely protivojnový bunker". Dojem sterility a výstavy „bez života" podľa neho umocňoval fakt, že takmer všetky maľby boli presklené, čím nemohli naplno pôsobiť. Honnef považoval za chybu aj to, že rekonštrukcie diel, ktoré boli uskutočnené špeciálne pre výstavu, neboli verné svojim originálom, ako napríklad v prípade J. Beuysa. Thomas Kellein vidí negatívum v zavesení diel príliš blízko vedľa seba, bez ďalšieho štruktúrovania, opodstatnenia a vysvetlenia (1981, 61 – 65). Ako píše, sú tu zoradení vedľa seba Hermann Nitsch, Otto Muehl, Walter de Maria, Robert Smithson a iní, akoby Wiener Aktionismus, Land art či konceptuálne umenie boli bez rozdielu.

Po kratšom exkurze, ktorý mal priblížiť výstavu Westkunst, ako aj reakcie, ktoré vyvolala medzi odbornou verejnosťou, je nasledujúca časť štúdie zameraná na pohľad Tomáša Straussa na koncepciu výstavy. Ako sme spomínali v úvode, venoval sa tejto téme v eseji „‚Ostkunst' – iba s otáznikom. Skica vývoja iného a napriek tomu rovnakého umenia" v roku 1985. Strauss píše, že je jednoducho nepochopiteľné, ako môže L. Glozer v katalógu nastoliť zjednodušenú ideologickú tézu o politických súvislostiach moderného umenia a parlamentnej demokracie. Strauss predovšetkým nesúhlasí s predpokladom, že avantgarda moderného umenia (vo všeobecnosti) je výlučne produktom „slobodného" a „západného" sveta. Na adresu koncepcie výstavy ironicky poznamenáva:

> Pojem „Westkunst" [...] znamená v geografickej definícii to radikálne umenie, ktoré iným názvom možno označiť ako avantgardné. Čo leží mimo USA a Európy východne od Lüneburgu, je zo súvislosti s avantgardou navždy vylúčené, pochádza od diabla, alebo jednoducho neexistuje (1995, 123).

Toto delenie sa vzťahuje na roky 1939, 1929, dokonca aj 1909 – a v tom vidí najväčšiu chybu ahistorického prístupu kurátorov. Tak sú podľa neho vytrhnuté zo svojich reálnych geografických, ale aj kultúrno-historických súvislostí diela umelcov, akými sú napr. Kandinsky, Malevič, Tatlin, Kupka, Brancusi, Archipenko, Tzara, Soutine, a sú interpretovaní cez politické delenie, ktoré v skutočnosti vzniklo oveľa neskôr. Ďalej Strauss polemizuje:

> Toto protirečí všetkým faktom. Nielen u zakladateľov, ale aj u následných generácií avantgardy je jednoznačne prítomné naviazanie na „inakosť" ich pôvodom, ako aj kultúrnou klímou „Východu". Týka sa to konca 30. rokov a neskôr aj Francúzov Lipšica, Zadkina, Chagalla, Američanov Rothka, Newmana, Gorkyho, ako aj „Európana" Mondriana a jeho stredoeurópskych nasledovníkov Moholy-Nagya, Albersa, Vasarelyho [...], Christa, Spoerriho, Opalku atď. S trochou zjednodušenej sociologickej logiky by sme dokonca mohli konštatovať, že od úteku Gauguina z Paríža na Tahiti nesie avantgardný sen o budúcnosti, ktorá sa vyznačuje vitalitou, intuíciou a nádejou, kolektivistické – to znamená aj antiliberálne a ak chceme aj anti-západné rysy (123).

Definícia radikálneho umenia, ktoré nazývame avantgardou, znie podľa Straussa inak, ako to bolo poňaté na výstave Westkunst. Navyše pripomína, že v roku 1939, ktorý si výstava zadala ako štartovací rok, patrilo umenie v samotnom Nemecku iba podmienečne k tomu, čo v roku 1981 označujú za Westkunst. Ako píše, predovšetkým od roku 1933 intelektuáli odchádzajú z Nemecka do Londýna, Paríža a do susediacich krajín, kde mimo Nemecka pokračujú vo svojich tvorivých počinoch. Výstava síce reflektuje vývoj vo Švajčiarsku, ale vynecháva napríklad dôležité dianie v Prahe (pôsobenie Oskara Kokošku a iných). Podľa Straussa ďalej platí, že vývoj smerom ku konvergencii umeleckej reči medzi Východom a Západom sa rozvíjal po druhej svetovej vojne programaticky ďalej (napr. medzi rokmi 1945 – 1949 sa niektorí umelci v strednej a juhovýchodnej Európe priznávajú k parížskej moderne ako „európska škola" [Europai iskola], Skupina 42 a ďalšie). Mnoho umelcov sa z jeho pohľadu vzťahuje na európsky priestor ako na jednotný.

> V Rusku zaradenie umelca ako realista či anti-realista, formalista či avantgardista sa deje často nielen na základe meradiel umeleckého štýlu, ale aj na základe mnohých mimoestetických faktorov, ako schopnosti prispôsobiť sa, múdrosti a opor-

tunizmu, alebo je jednoducho často aj náhodou šťastnejšieho či menej šťastného ľudského osudu v neprehľadných vonkajších podmienkach (129).

Tak sa napríklad po roku 1949 umelci ako Léger, Gutuso, Fougeron, Hrdlicka, Immendorf a ďalší, žijúci v Taliansku, Francúzsku, Nemecku či v USA, priznávajú k socialistickému realizmu „východného" typu. U Straussa pôsobí devíza, že v umení neplatí odvolávanie sa na geografiu – teda na Východ a Západ výlučne v geografickom zmysle slova.

Koncom 80. rokov sa Strauss vrátil k výstave Westkunst vo svojej prednáške na konferencii Európske umenie so zameraním na umenie východoeurópskych krajín v roku 1988 v Kolíne nad Rýnom. Prednáška sa stala podkladom pre štúdiu „‚Ostkunst' – ein phänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des ‚Andersartigen'" („Ostkunst" – fenomenologický model. Niekoľko poznámok ku kultúrnej sociológii „inakosti"), ktorá je taktiež súčasťou jeho monografie *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne* (1995). V úvode štúdie Strauss popísal svoju predstavu, ako by koncipoval výstavu Westkunst on, a to vo vyhranení sa voči nej, ako aj v jej doplnení o tzv. Ostkunst. Čitateľovi predostrel návrh na vstup do výstavy, ktorý sa začína ešte v čase Belle Époque, kde sú integrovaní tak východní, ako aj západní umelci. Konkrétne popisuje parížsku modernu a kľúčový význam ruských umelcov, napr. Chagalla, ako aj umelkýň – medzi nimi je to Oľga Chochlovová, Alexandra Exterová, Natália Gončarovová, Sonja Ter-Delaunayová. Predovšetkým by bolo do tejto prvej časti výstavy integrované nielen výtvarné umenie, ale aj literatúra, divadlo či balet, pričom Strauss na tomto mieste použil pojem kultúrna sociológia, pretože vníma dané umelecké druhy ako jeden prepojený systém. Putovanie ideí z Východu na Západ a vzájomná atraktivita medzi nimi sa nekončí druhou svetovou vojnou, ale pokračuje nepretržite aj po nej. Preto by Strauss na „svojej" výstave postupoval komplexnejšie a poukázal by práve na paradoxy. Jedným z nich je aj stav Nemecka v roku 1981, signifikantný pre polaritu Východ-Západ. Ďalej vo svojej eseji Strauss formuluje štrnásť provokatívnych téz k problematike „kultúrnej sociológie inakosti" (13).[9]

[9] Strauss používa v nemčine pojem „Kultursoziologie des ‚Andersartigen'".

Socialistický realizmus versus abstraktné umenie

Skúsme sa teda zamerať na otázku, čo vlastne znamená pojem Ostkunst. Pojem Ostkunst totiž nebol nikdy výlučne pojmom, ktorý vytvoril a používal T. Strauss. V rámci nasledovnej analýzy sa budeme musieť spustiť do hlbín počiatkov studenej vojny, teda k obdobiu vzniku dvoch nemeckých republík a rozdelenia Nemecka na východné a západné. Už v roku 1954 Hellmut Lehman-Haupt vyslovil vo svojej knihe *Art under Dictatorship* názor, že socialistický realizmus v ničom nezaostáva za národným socializmom, pričom zdôraznil paralelu medzi Stalinom a Hitlerom (1954, 200 – 215). Cenzorské praktiky, exklúzia inakosti, stratégie, akými sú zastrašovanie a snaha dosiahnuť absolútnu kontrolu, okrem iného, aj nad celou kultúrnou sférou, sa podľa Lehman-Haupta v ničom nelíšia od toho, čo Nemecko práve opustilo pádom nacistického režimu. V jeho ponímaní jedna diktatúra takpovediac nahradila druhú. Barbara McCloskey sa snaží revidovať toto videnie, ktoré sa časom javí ako príliš čiernobiele:

> Pokrokovosť socialistického realizmu sa ukázala nie v jeho estetike, ale v jeho debatách, v ktorých sa snažila NDR umeniu dodať novú funkciu. V protiklade k exkluzivite západného kapitalistického sveta umenia orientovanej na hospodárstvo sa snažila NDR – tragicky s kompletne nedemokratickými prostriedkami – dosiahnuť demokratické umenie „ľudu", ktoré by bolo založené na národných a verejne uznaných hodnotách a zároveň by súhlasilo so sovietskym záujmom (2009, 105).

Krátko po druhej svetovej vojne v Nemecku došlo k rehabilitácií tzv. zavrhnutého umenia počas nacizmu, pričom sa zdôrazňovala funkcia umenia ako miesta pre rozvoj slobody. Formovanie kultúry bolo sprevádzané viacerými polemikami a neustávajúcimi diskusiami – tak vo východnej, ako aj v západnej časti Nemecka. Vývoj smerom ku slobodnému vyjadreniu bol však vo východnej časti krátkodobý a od roku 1947 došlo k postupnej sovietizácii a stalinizácii kultúrnej sféry. V auguste 1947 sformulovalo oddelenie pre umenie a literatúru v tzv. Deutsche Verwaltung für Volksbildung dvojročný plán, v rámci ktorého sa mala etablovať doktrína socialistického realizmu podľa sovietskeho vzoru (Zybok 2019, 53). Proces bol završený vznikom Nemeckej demokratickej republiky v roku 1949, kedy došlo k centralizácii politických a hospodárskych štruktúr. Odkedy bola v marci 1951 odsúhlasená na zasadaní Zentralkomitee der

SED rezolúcia proti formalizmu, umenie v NDR začalo bez kompromisu podliehať doktríne socialistického realizmu podľa sovietského vzoru. Približne v rovnakom čase prebehli previerky vo Zväze výtvarných umelcov Nemecka, ktorý zredukoval svoju členskú základňu z približne 5000 členov na približne 1800 najvernejších (53). Všetci, ktorí boli vylúčení, mali možnosť uchádzať sa o prijatie predložením šiestich diel za posledné dva roky, pričom prechádzali previerkou, či ich práce spĺňajú kritériá, ktoré umelca uspôsobovali na vstup do Zväzu výtvarných umelcov Nemecka. Tí, ktorí sa vyvíjali správnym smerom a prešli úspešne touto revíziou, mohli byť opätovne prijatí. Začiatkom 50. rokov sa spustila kampaň proti formalizmu v umení, pričom modernizmus, formalizmus, subjektivizmus boli opečiatkované ako protidemokratické a tendencie, ktoré k nim patrili, ako pomýlené (Orlov 1972, 159 – 177). Podobne ako v bývalom Československu došlo vo východnom Nemecku k „odmäku" po smrti J. V. Stalina, čo malo priamy dopad aj na umeleckú sféru v druhej polovici 50. rokov. V NDR navyše panovali medzi rokmi 1953 – 1971 extrémnejšie pomery v porovnaní napríklad s v Poľskom, ČSSR či Maďarskom, kde sa paralelne so socialistickým realizmom rozvíjala aj moderna.

Abstraktné umenie

Abstraktné umenie bolo po druhej svetovej vojne charakterizované ako autonómne a identifikované ako tzv. medzinárodná reč. V špecifickej situácii Nemecka sa abstraktné umenie vyhraňuje dvojakým spôsobom: na jednej strane vystupuje voči ťaživej minulosti národného socializmu a na druhej strane voči doktríne socialistického realizmu v socialistickom východnom Nemecku. Po konci tretej ríše bolo v Nemecku umenie opätovne spolitizované a stalo sa chtiac-nechtiac nástrojom politiky a ideológie. Keď po roku 1945 nasledovalo jeho rozdelenie do štyroch zón, bol položený základ následného rozdelenia Nemecka na východné a západné. V západnom Nemecku nastala, ako to pomenoval nemecký kritik Walter Grasskamp, „kultúrna politika zlého svedomia" (1989, 122). Zaujímavým faktom je, že v západnom Nemecku univerzity zamestnali predovšetkým akademikov, ktorí boli konformní s národným socializmom alebo boli priam jeho exponenti, čo automaticky viedlo k istému regresu (Zybok 2019, 49). Naopak na akadémie umení boli povolaní tí, ktorí počas obdobia tretej ríše boli zatracovaní a muse-

li sa uchýliť k vnútornej emigrácii. A tým sa práve tieto inštitúcie stali miestom nového umeleckého vývoja.

Veľkú zásluhu na etablovaní západného Nemecka ako dediča moderny mali svetové výstavy documenta I. – III. (1955, 1959, 1964) v Kasseli. Významne k tomu prispel aj nemecký kunsthistorik Werner Haftmann, ktorý sa po celom svete snažil zvýrazniť identitu západonemeckého umenia ako slobodného, demokratického a univerzálneho. Mnoho bolo napísané aj o lokalizácii výstavy documenta I. v meste Kassel, ktoré prakticky leží na hranici medzi východným a západným Nemeckom. Lokalizácia svetovej výstavy v bezprostrednej blízkosti železnej opony poslúžila na zdôraznenie slobody umenia takpovediac „pár kilometrov" od rozdeľovacej čiary, za ktorou toto umenie nebolo možné vystaviť. Kde to bolo možné, tam sa zvýrazňoval rozdiel medzi neslobodným Východom a demokratickým Západom, ktorý bol podčiarkovaný typickou rétorikou studenej vojny. Presadenie abstrakcie bolo slovami Susanne Leeb priam „kultúrno-politickou misiou", pričom „hovoriť o svetovom jazyku a etablovať ho sa dalo práve tam, kde skutočná internacionalizácia zanikla prostredníctvom prenasledovnia a exilu" (2009, 121).

Slobodné „západné" umenie, označené ako Westkunst, sa snaží zaradením do tzv. Weltkunst (svetového umenia) rehabilitovať a identifikovať sa s jeho univerzálnymi hodnotami. Na prvej documenta roku 1955 bola nainštalovaná stena s fotografiami, kde boli rôzne reprezentatívne zobrazenia z dejín umenia od prehistorických kresieb cez románske umenie až po africké umenie. Ako píše S. Leeb, tento horizont Weltkunst bol dôležitým východiskovým bodom toho, aby mohla byť abstrakcia, ktorá bola pôvodne koncipovaná ako univerzálna reč, pretransformovaná a zaradená do tzv. svetovej reči (Weltsprache) (131). Toto zaradenie a pripísanie modernizmu ku svetovej kultúre (Weltkultur) symbolizovala aj spomínaná stena, ktorá bola signifikantná pre nové smerovanie západného Nemecka a jeho etablovanie ako právoplatného dediča moderny.

Tento názor presadzoval aj W. Haftmann, ktorý napísal v úvode katalógu documenta II., že procesy, ktoré možno sledovať v súčasnom západnom umení, majú „skôr evolučný ako revolučný charakter" (1959, 17). Čo sa týka presadenia sa abstraktného umenia v západnom Nemecku, veľký význam mala práve výstava documenta II. v roku 1959, na ktorej boli vystavené početné abstraktné diela. Mnohí umelci hľadali po druhej svetovej vojne umelecký štýl, ktorý by mal nadnárodný rozmer a bol by zároveň pravým opakom národného socializmu. Abstraktné umenie začalo byť

vnímané ako „svetová reč", ktorá bola univerzálna a zrozumiteľná (Poensgen – Zahn 1958). Napríklad nemecký umelec Hans Hartung, ktorý emigroval do Paríža, používal pojem „autre langage humain" (iný ľudský jazyk). Umelci videli v abstrakcii možnosť prekonania minulosti národného socializmu a vyrovnania sa so svojou minulosťou. Nie je žiadnym tajomstvom, že na Západe malo na rozšírení abstraktného umenia značný podiel aj CIA. Táto skutočnosť bola zverejnená už v roku 1967, keď článok v *Saturday Evening Post* informoval o tom, že CIA podporovala fiktívnymi nadáciami diela umelcov patriacich k abstraktnému expresionizmu, ako Jackson Pollock, Mark Rothko či Barnett Newman (Zybok 2019, 54).[10]

Práve abstrakcia sa stala hlavným nepriateľom socialistického realizmu, čo bolo podporované aj neustálymi rétorickými „výpadmi", ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou studenej vojny. W. Haftmann v úvode k výstave documenta II. ďalej poznamenáva:

> [M]oderné umenie je vnímané ako jedna zo základných foriem vyjadrenia sa osobného spôsobu existencie ako niečo, čo vyvoláva hnev, tam, kde viera v autoritu, vôľa k moci, ako aj politické totalitarizmy stoja v protiklade ku slobode jednotlivca (1981, 203).

Podľa charakteristiky Paula Kaisera bolo Westkunst alias abstraktné umenie nezlúčiteľné s kánonom socialistického realizmu (2009, 172). Vznikla tak opozícia medzi oficiálnou kultúrou a subkultúrou – neoficiálnou umeleckou scénou, z čoho pramenil základný vnútorný východonemecký konflikt 70. a 80. rokov.

Skúmali sme, ako sa etablovalo tzv. Ostkunst (umenie socialistického realizmu vo východnom Nemecku), ďalej tzv. Westkunst (abstraktné umenie v západnom Nemecku), aké im patrilo miesto a aký nadobudli ideologický význam. V nasledujúcej analýze sa zameriame na proces, ako sa etabloval tzv. Ostkunst v západnom Nemecku, a to v zmysle etablovania sa na umeleckom trhu. Veľmi dobrý prehľad o danej téme poskytol už spomínaný W. Grasskamp v knihe *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. Kniha vyšla práve v roku pádu totalitných systémov a reagovala na interné otázky kultúrnej politiky a trhu s umením v 80. rokoch, ktoré vyvstali aj vďaka takým výstavám, akou bola výstava West-

[10] Zybok spomína aj výstavu Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg, ktorá sa konala v Haus der Kulturen der Welt v Berlíne v roku 2017.

kunst. Autor v nej analyzoval umelecký trh ako taký, pričom skúmal aj význam výstav documenta I. a II. V tejto súvislosti skonštatoval jednoznačný „rozpad kánonu" (1989, 141). Tiež, a to je pre nás zaujímavé, poskytuje prehľad udalostí v kultúre 80. rokov, ktoré mali za úlohu predstaviť a čiastočne „oddémonizovať" umenie NDR v západnom Nemecku. Autor argumentuje, že po rozpade kánonu je „otvorenie sa Východu už nie kultúrno-politický, ale trhovo-politický fenomén, ktorý však nástojí na svojej kultúrno-politickej platnosti" (141). Otvorenie sa smerom na východ sprevádzala skutočnosť, že rozvoj trhu s umením bol závislý od rozvoja trhov iného tovaru. Dôležitú rolu pri etablovaní umenia z NDR, ako aj z východnej Európy v západnom Nemecku mal manželský pár Peter a Irene Ludwigovci – manželia už v roku 1977 vystavili pop art vo východnom Berlíne. Svoju zbierku začali od konca 70. rokov rozširovať nielen o umenie NDR, ale aj o umenie zo Sovietskeho zväzu a Bulharska. V Aachene založili ešte v roku 1970 múzeum moderného umenia Neue Galerie – Sammlung Ludwig, z ktorého sa v roku 1991 stalo múzeum Ludwig Forum für internationale Kunst. V Novej galérii v Aachene vystavili v roku 1979 diela umelcov z NDR, kvôli čomu museli byť zvesené diela A. R. Pencka. Bolo to odvážne, vzhľadom na skutočnosť, že A. R. Penck patril k východonemeckému disentu, čím nastala vyslovene paradoxná situácia. Z viacerých výstav umenia východného Nemecka, o ktorých Grasskamp píše, možno spomenúť hosťovanie umelcov NDR vo frankfurtskej Jahrhunderthalle v roku 1981. Ďalej bolo prezentované umenie východného Nemecka v rôznych západonemeckých mestách na výstave Zeitvergleich či na výstave Menschenbilder medzi rokmi 1986 – 1987 v Bonne, Saarbrückene a Münsteri (145). V tejto súvislosti autor skonštatoval „úľavu", ktorá nastala vďaka upusteniu od prísnej polarity studenej vojny. Mnohokrát to boli podľa neho nielen nové politické, ekonomické, ale aj rôzne osobné a estetické záujmy, ktoré modernu oslobodili od jej funkcie reprezentovať západonemeckú demokraciu. „Jedno nedorozumenie, z ktorého moderna rozhodne profitovala, prestáva byť aktuálne" (146). Faktom je, že tieto dve opozičné strany sa začínajú v 80. rokoch zámerne prepájať s vyššie uvedenými aktivitami a postupne sa obrusujú ostré hrany ich striktného oddelenia.

Deväťdesiate roky: pojem Ostkunst po roku 1989 alebo „východné srdce a západné ratio“

Zásadným príspevkom k formovaniu pojmu Ostkunst po roku 1989 mala výstava Ostkunst – Westkunst, ktorá sa konala v roku 1991 v Ludwig Forum für internationale Kunst v Aachene, pričom Tomáš Strauss patril k tým osobnostiam, ktoré boli pri jej realizácii kľúčové. V júli 1991 sa konalo vedecké kolokvium, z ktorého bol vydaný zborník editovaný Straussom. Už jeho názov *Ostkunst – Westkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung* (1991) evokuje viaceré roviny problematiky Východ – Západ, ktoré vznikli v kultúrnej sfére po páde železnej opony alebo naďalej pretrvávali. Otázka, či v prípade Ostkunstu ide o oddelenie sa alebo o integráciu, rezonuje ako prvý problematický okruh. Druhým sa javí nutne z neho vyplývajúca potreba nového určenia pozície, kde sa nachádza, pričom nie je jasne definované, či sa nová pozícia týka pozície Westkunst alebo Ostkunst, respektíve oboch. V každom prípade sa už v názve deklaruje potreba odlišného typu premýšľania, skúmania, analýzy a následne aj nového typu čítania, ktoré posunie tak Westkunst, ako aj Ostkunst do nových pozícií, zoradí ich do nového poriadku a zosúvzťažní ich novým spôsobom. Do predmetného zborníka prispeli významné osobnosti stredoeurópskeho kultúrneho priestoru ako Peter Wittlich, László Beke, Vasilij Rakitin, Noemi Smolik či Eduard Beaucamp a ďalší. T. Strauss v jeho úvode v roku 1991 konštatuje „alarmujúci východiskový stav“ (3), v ktorom sa nachádza umenie bývalého východného bloku, čo dokladuje náhľadom do novovydaného *Lexikónu súčasného umenia*. Ten poskytuje prehľad najdôležitejších autorov po roku 1945, pričom Strauss píše, že na 7500 stranách s približne 8000 obrázkami bolo popísaných približne 500 umelcov. Ôsmi z nich pochádzajú z východnej Európy. Tento alarmujúci stav panuje, ako píše ďalej, už posledných 30 rokov v publikačnej, muzeologickej, ako aj výstavnej praxi.

Ďalšou významnou publikáciou v súvislosti s pojmom Ostkunst po roku 1989 bolo vydanie dvoch prednášok T. Straussa a rusko-nemeckého kritika umenia, filozofa Borisa Groysa v roku 1994. V predslove použil Rolf Hoffmann (predseda Gesellschaft für Moderne Kunst v Múzeum Ludwig) pojmy Ostkunst a Westkunst už automaticky, keďže sa prednášky uskutočnili následne po rovnomennej výstave (Groys – Strauss 1994, 7 – 16). Vo svojom texte apeluje na potrebu riešiť novovzniknuté otázky, ktoré znamenajú opustiť „istotu“ Západu a rovnako znamenajú odkloniť sa od

„business as usual", jeho umeleckého trhu. Podľa R. Hoffmanna majú obaja prednášajúci „východné srdce a západné ratio". Medzi týmito dvomi osobnosťami skutočne existuje istá paralela, keďže v roku 1981 prišli z „Ostbloku" do západného Nemecka. Groys, ktorý bol o šestnásť rokov mladší ako Strauss, sa narodil vo východnom Berlíne a študoval filozofiu a matematiku na Inštitúte marxizmu a leninizmu v Petrohrade. Preslávil sa najmä svojím dielom *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), v ktorom analyzoval Stalinovu éru a jej propagandistické mechanizmy. Veľkou provokáciou bolo tvrdenie, že medzi ruskou avantgardou a socialistickým realizmom neexistuje taký zlom, aký bol dovtedy zaužívaný. Groys vo svojich dielach skúmal tzv. soc art, ktorý v jeho ponímaní predstavoval náprotivok amerického pop art. Zároveň sa snažil o sprostredkovanie ruského umenia, pričom zaviedol výraz „moskovský konceptualizmus", ktorý sa používa dodnes. Groys ako mladý expert na ruskú kultúru presadzoval pojem Ostkunst aj v prednáške z decembra 1993, pričom sformuloval základný diskurz v názve príspevku „Gibt es eine Ostkunst?" (1994; Existuje Ostkunst?)[11] Autor sa sústredil predovšetkým na bilanciu vývoja umenia v Rusku, ako aj jeho reflexiu na Západe. Píše o postupnej akceptácii a integrácii. Zároveň vyslovil názor, že očakávanie na Západe, že po páde železnej opony sa objaví umenie zo Sovietskeho zväzu, ktoré je úplne iné, pretože sa rozvíjalo úplne izolovane, nebolo a ani nemohlo byť naplnené. Groys poukázal predovšetkým na propagandistickú mašinériu v Rusku, vďaka ktorej „sa sovietsky človek cítil vždy v centre svetového diania a svetového procesu a v žiadnom prípade ako v nejakej izolovanej a provinčnej krajine s čisto národným záujmom" (1994, 8). Ďalej konštatoval, že neexistuje žiadna autentická ruská kultúra, ale že sa Rusko vždy opieralo o iné tradície, ktoré apropriovalo zo Západu aj z Východu, teda že ruská kultúra má eklektický charakter. Preto autor vidí ruské umenie druhej polovice 20. storočia ako potomka moderny, tak ako každé iné umenie v tomto čase. Rozdiel vidí však v tom, že v Sovietskom zväze ide o doktrináciu „správnej ideologickej interpretácie každého kultúrneho gesta; pretože rozhodujúcou pri akceptovaní, či neakceptovaní umeleckého diela bola jeho ideologická relevancia" (8). Groys tiež interpretuje neoficálne umenie, ktoré začalo vznikať v Rusku od roku 1972, ako reakciu na všadeprítomné masové umenie, pričom analyzoval umelecké stratégie auto-

[11] B. Groys predniesol prednášku na pozvanie Gesellschaft für Moderne Kunst Museum Ludwig v Galérií Tanja Grunert v Kolíne nad Rýnom dňa 2. decembra 1993.

rov ako Ilja Kabakov, Komar & Melamid či Erik Bulatov. Text prednášky sa končí zaujímavou analýzou stavu umenia východného bloku po páde železnej opony, kde popisuje stratu kontextu umelcov, ktorí tým prišli o istý typ „istoty" (13).

T. Strauss v marci 1994 predniesol prednášku „Und trotzdem, ‚die Ostkunst'" (A napriek tomu, „Ostkunst")[12] v Kolíne nad Rýnom, kde toho času žil a pôsobil. Päť rokov po páde komunistických režimov v Európe deklaruje, že viera, že tým budú ukončené dejiny plné konfliktov, bola ilúziou. Znovuzjednotenie je proces, ktorý je veľmi komplikovaný aj v samotnom Nemecku, nieto ešte naprieč Európou:

> Pokiaľ nás s neutíchajúcou intenzitou prenasledujú staré problémy dokonca aj vo východnom Nemecku ako v iných „stredoeurópskych" krajinách (Poľsko, Čechy, Slovensko či Maďarsko), ktoré „Východu" boli pripísané definitívne až v roku 1945, respektíve 1949, je iba logické, že „to staré" sa najmenej hýbe vo svojom centre, teda v Rusku (1994, 18).

V prvej časti štúdie odpovedá autor práve na otázku, čo je Ostkunst. A síce predbežne ad negativum, teda píše, že definuje Ostkunst ohraničením toho, čo nie je. Predovšetkým považuje za omyl tézu zredukovať tento pojem výlučne na umenie inštrumentalizované mocenskou doktrínou socialistického realizmu. Pripomína, že socialistický realizmus v Sovietskom zväze, ale aj vo Francúzsku či Taliansku kulminuje koncom 40. rokov. Taktiež dodáva, že bývalá Juhoslávia sa od neho oslobodila už v roku 1952, Poľsko v roku 1955 historickou výstavou v Galérii Zachenta vo Varšave, bývalé Československo začiatkom a Maďarsko koncom 60. rokov. Jedine v NDR (a čiastočne v Bulharsku) panovala pomerne striktná doktrína, ktorá bola pre výtvarné umenie zvyšku štátov východného bloku skôr atypická. V Moskve, argumentuje ďalej, bolo experimentujúce umenie (teda Westkunst) v roku 1962 také silné, že proti nemu verejne vystúpil Chruščov. Práve toto napätie medzi oficiálnou a neoficiálnou kultúrou je pre Ostkunst charakteristické, pričom uvedené dva „tábory" neboli hermeticky uzavreté, dokonca dochádzalo k „útekom" z jedného tábora do druhého. Vo východnom bloku existoval autochtónny vývoj a tvrdenie o slobodnom a avantgardistickom umení na Západe, ktoré sa diametrálne

[12] Ide o prednášku na pozvanie Gesellschaft für Moderne Kunst Museum Ludwig v Kunsthaus Lempertz v Kolíne nad Rýnom 16. marca 1994.

odlišovalo od toho na Východe, teda už v 60. rokoch nezodpovedalo skutočnosti. Strauss pripomína:

> [V]ýstavy ako Westkunst či prvé prezentácie stálej zbierky P. Ludwiga v Aachene a Kolíne nad Rýnom odrážali staro-nové kunsthistorické udalosti v posunutej, ba dokonca opačnej logike. V radách pionierov hľadajúceho a experimentujúceho umenia moderny 20. storočia, teda avantgardy v pravom zmysle slova, sa nenachádzali náhodou žiadni Angličania, Američania či iní umelci technicky a vedecky vysoko vyvinutého Západu, ale prevažne „východniari" (1994, 23).

Jeho argumentácia ďalej pokračuje vyzdvihnutím faktu, že umenie vo východnej Európe bolo prevažne utopické a naviazané na idealizovanú skutočnosť. Podľa Straussa je avantgarda 20. storočia viac fenoménom východného ako západného myslenia, na pochopenie čoho je potrebné vstúpiť do dejín umenia pred stalinizmom, do 20. rokov, dokonca až do obdobia stredoveku. Hranice východoeurópskeho a západoeurópskeho vývoja nezodpovedajú rozdeleniu, ktoré vzniklo až po druhej svetovej vojne. Navyše hybnou silou vo východnej a strednej Európe bola od roku 1919 podľa jeho názoru idea nacionalizmu, ktorá prehlušila všetky určujúce idey Západu (osvietenstvo, liberalizmus alebo humanizmus). Strauss nazerá na Ostkunst ako na prechodný kultúrno-sociologický fenomén, ktorý vznikol v istom čase a o ktorom predpokladá, že bude prekonaný vtedy, keď sa rozvinie trhové hospodárstvo a nastane fungujúca politická demokracia.

Záver

Zmyslom a účelom predmetného príspevku bolo predstaviť, analyzovať a kriticky reflektovať hlavné tézy, kontúry a kľúčové prúdy diskurzu o Východe a Západe, ku ktorému významne prispel Tomáš Strauss ako znalec východoeurópskej, ale aj západoeurópskej avantgardy, ako aj analyzovať rámce, ktoré síce dnes už vo svojej pôvodnej forme neexistujú, ale s ktorých dedičstvom sa stretávame a vyrovnávame dodnes. Strauss bol priamym svedkom tejto nerovnováhy a asymetrie, takpovediac zažil daný nepomer na vlastnej koži.[13] Svojím dielom a rôznymi perspektívami

[13] T. Strauss emigroval do západného Nemecka v roku 1981, kde pôsobil v Múzeu Wilhelma Lehmbrucka v Duisburgu a v Kolíne nad Rýnom. V roku 2003 sa vrátil do Bratislavy, kde žil až do smrti v roku 2013.

významne prispel k diferencovanejšiemu pohľadu, ktorý sa vymykal zaužívanej Ost-West rétorike, ako aj v kultúrnej sfére dominujúcej binárnej logike studenej vojny. Straussove eseje majú jedinečný význam v tom, že v nich nachádzame analýzu náročných tém, ktoré dodnes na domácej scéne nikto iný nereflektoval.[14] Práve v teoretickej reflexii problematiky Ostkunst – Westkunst je jedným z mála, ktorí uvádzajú situáciu na Slovensku do kontextu širšieho stredoeurópskeho diania, pričom uvažovanie autora nepostráda aktuálne status quo kultúry a jej transformácií po roku 1989. Práve otázke, čo sa stalo s „Ostkunstom" po roku 1989, venoval veľkú časť svojej publikačnej činnosti. Umenie vnímal a analyzoval ako živý organizmus, ktorý nepodlieha striktným pravidlám spolitizovaného sveta. Pojmy Ostkunst či Westkunst dnes označujú stav minulosti, stav konca storočia, ktoré T. Strauss označil ako „posrané" (*Toto posrané 20. storočie*, 2006). Tieto pojmy už nedominujú dnešnému svetu, stali sa kategóriami verzie sveta minulosti, ktorý neexistuje. Pôvodne súčasť rozhodujúceho momentu konfrontácie dvoch konštruktov, dvoch kultúrnych sfér, ich separovania, evolúcie, konkurencie, konfrontácie, koexistencie a difúzie vedúcej k ich zániku – dnes zostávajú reminiscenciou a reliktom rozdelenia sveta, ktoré zásadne formovalo tvár kultúry v Európe v druhej polovici 20. storočia.

LITERATÚRA

Glozer, László. 1981. *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*. Museum der Stadt Köln. Köln: DuMont Buchverlag.

Grasskamp, Walter. 1989. *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München: C. H. Beck Verlag.

Groys, Boris. 1994. *Gibt es eine Ostkunst? Gesellschaft für moderne Kunst*. Köln: Wienand.

Grúň, Daniel – Henry Meyric-Hughes – Jean-Marc Poinsot. 2020. *Tomáš Strauss. Beyond the Great Divide. Essays on European Avant Gardes from East to West*. Paris: AICA Press.

Haftmann, Werner. 1959. „Einführung." In *documenta II.*, Bd. 1, ed. by Arnold Bode, Wernew Haftman. Kolín nad Rýnom: DuMont Verlag.

[14] Najnovšou publikáciou je antológia textov T. Straussa, ktorá vyšla v anglickom jazyku: Grúň, Daniel – Henry Meyric-Hughes – Jean-Marc Poinsot. 2020. *Tomáš Strauss. Beyond the Great Divide. Essays on European Avant Gardes from East to West*. Paris: AICA Press. K nedožitým 90. narodeninám autora sa uskutočnila konferencia Slovenský a európsky kunsthistorik Tomáš Strauss v BISLA v apríli 2021, ktorej výstupom je predmetný zborník.

Honnef, Klaus. 1981. „Vom Gebrauch der Kunst, Gedanken und Reflexionen zur Ausstellung ‚Westkunst in Köln'." In Bechtloff Dieter (ed.): *Westkunst. Realismus. Mimesis*, Bd. 44/45, ed. by Dieter Bechtloff, 24 – 31. Köln: Verlag Kunstforum.

McCloskey, Barbara. 2009. „Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära." In *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, ed. by Stephanie Barron, Sabine EckmanY. Köln: DuMont Buchverlag.

Kaiser, Paul. 2009. „Symbolrevolte im ‚Arbeiter- und Bauernstaat'. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne." In *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, ed. by ed. by Stephanie Barron, Sabine Eckmann, 170 – 185. Köln: DuMont Buchverlag.

Kellein, Thomas. 1981. „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939." *Kritische Berichte* 9, 3: 61 – 65. Dostupné na https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/9746 [28. 5. 2021].

Leeb, Susanne. 2009. „Abstraktion als internationale Sprache." In *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, ed. by Stephanie Barron, Sabine Eckmann, 118 – 133. Köln: DuMont Buchverlag.

Lehmann-Haupt, Hellmut. 1954. *Art under Dictatorship*. New York, NY: Oxford.

Orlov, Nikolai. 1972. „Wege und Irrwege der modernen Kunst." In *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik 1, 1946 – 1970*, ed. by Elimar Schubbe, 159 – 177. Stuttgart: Seewald Verlag.

Poensgen, Georg – Leopold Zahn (eds.). 1958. *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag.

Ruby, Sigrid. 2003. „Wir haben von den Künstlern gelernt. Ein Interview mit Laszlo Glozer." *Texte zur Kunst* 50. Dostupné na https://www.textezurkunst.de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt/ [28. 5. 2021].

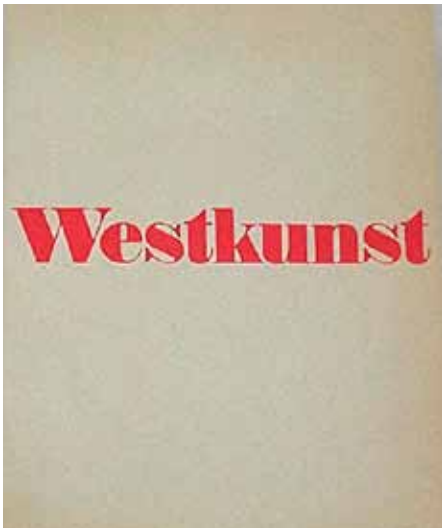
Strauss, Thomas (ed.). 1991. *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung.* München: Scaneg Verlag.

Strauss, Thomas. 1994. *Und trotzdem, die „Ostkunst". Gesellschaft für moderne Kunst*. Köln: Wienand.

Strauss, Thomas. 1995. „Ostkunst – nur mit Fragezeichen Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst." In *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, Thomas Strauss. 121 – 137. München: Scaneg Verlag.

Strauss, Tomáš. 2006. *Toto posrané 20. storočie*. Bratislava: Kalligram 2006.

Zybok, Oliver. 2019. „Die andere Seite. Eine Geschichte der Kunstentwicklung in Ostdeutschland." In *Kunstforum International*, Bd. 263, 46 – 95. Köln: Verlag Kunstforum.

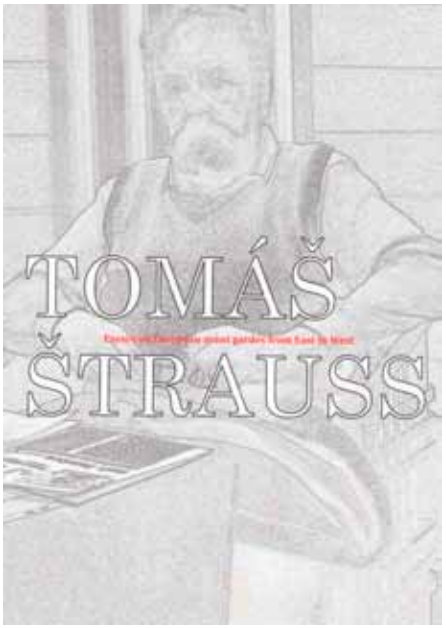


Obr. 1 Obálka katalógu *Westkunst* (1981)

Obr. 2 Obálka publikácie *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne* (1994)

Obr. 3 Obálka publikácie *Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration* (1991)

Obr. 4 Obálka publikácie *Und trotzdem, ´die Ostkunst´* (1994)



Obr. 5 Obálka antológie Tomáš Štrauss. *Beyond the Great Divide. Essays on European Avant-gardes from East to West* (2020)

Topografia existencie medzi Východom a Západom v zrkadle korešpondencie. Tomáš Strauss ako referenčný bod pre neoficiálnu umeleckú scénu

ANDREA BÁTOROVÁ

The present study brings the results of a basic resarch. It focuses on the examination of selected archival materials, namely the correspondence of Tomáš Strauss. The paper is largely based on the hitherto unexamined documentation and correspondence stored in the Literature Archive of the Slovak National Library in Martin. The aim is to examine the material of the following topics: 1. Contacts with individuals of the unofficial art scene in Slovakia during the 70s and 80s; 2. The thought processes of an art critic and his own self-reflection during the period of normalization; 3. Ideas, analysis and plans relating to his emigration to Germany in 1980; 4. Last but not least, his contacts and cooperation with important proponents of westgerman artscene. The presented study is an attempt to evaluate the importance of Tomáš Strauss, his intellectual deeds and work as a theorist, art historian and art and culture critic as well as a curator and thinker, intertwining the Central European space in his complex way of thinking into one, natural whole.

> Aby bolo jasné: nevyhýbam sa práci ani zodpovednosti. Prišiel som na západ nie preto, aby som tu odpočíval, ale aby som si tu občerstvil doma už vysychajúce zdroje informácií a poznania a vyhol sa tak onej provinčnej parciálnosti a jednostrannosti, ktorá zamoruje všetko doma. Som ochotný spolupracovať na platforme voľného a hľadajúceho rozhovoru a nie na platforme akéhokoľvek svetonázorovo formulovaného už vopred jasného hodnotového súdu či úsudku. Ak sa nájde takýto priestor, som okamžite pripravený – na diskusiu (Strauss [1980] 1999, 46).[15]

Predkladaná štúdia je zameraná na preskúmanie vybraných aspektov archívnych materiálov, akými sú predovšetkým korešpondencia, ale aj nepublikované a uverejnené rukopisy, články a štúdie Tomáša Straussa.[16]

---

[15] List Tomáša Straussa z Kolína nad Rýnom Imrichovi Kružliakovi z dňa 24. 5. 1980.

[16] Štúdia je vypracovaním referátu „Secret Correspondance: Tomás Štrauss as refen-

Príspevok vychádza do veľkej miery z doteraz nespracovanej dokumentácie a korešpondencie uloženej v Slovenskej národnej knižnici v Literárnom archíve v Martine,[17] ako aj z materiálov, ktoré boli publikované v troch knihách, a to v samizdate *Slovenský variant moderny* (1978/1979; knižne 1992), v *Utajenej korešpondencii 1980 – 1998* (1999) a v knihe *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II.* (2011). Cieľom je zmapovanie informácií o vybraných témach, o ktorých nachádzame zmienky priebežne v menovaných archívnych materiáloch, ako aj ich zaradenie, vzájomné prepojenie, objasnenie pozadia a priebehu konkrétnych udalostí v profesionálnom živote Tomáša Straussa. Vybranými témami sú navzájom prestupujúce sa okruhy: 1. kontakty s aktérmi neoficiálnej scény na Slovensku v 70. a 80. rokoch, 2. myšlienkové pochody kritika a (seba)hodnotenia súvisiace s jeho postavením v období normalizácie, 3. úvahy a plány sprevádzajúce jeho emigráciu do Nemecka v roku 1980 a v neposlednom rade 4. jeho kontakty a spolupráca s dôležitými aktérmi západného umeleckého sveta. Predkladaná štúdia je exkurzom do topografie významu T. Straussa, jeho intelektuálnych počinov a pôsobenia ako teoretika, historika a kritika umenia, kulturológa, kurátora a mysliteľa spájajúceho prirodzene svojím komplexným spôsobom myslenia stredoeurópsky priestor do jedného celku. Nasledujúce riadky pomôžu objasniť kontakty, ktoré Tomáš Strauss udržiaval v strednej Európe, špeciálne v rámci tzv. Ostbloku, a prispieť k lepšiemu porozumeniu jeho rozhľadu a sociálnej siete. V našom výskume sme sa zamerali tiež na objasnenie kontextu, v ktorom isté texty vznikali, ako aj na transfer ideí a jeho myšlienkový svet zachytený bezprostredne v listoch či esejách.

T. Strauss patril nepochybne ku kľúčovým osobnostiam neoficiálnej scény 70. rokov na Slovensku. Prvá časť štúdie je zameraná na jeho profesionálny rozvoj a postavenie v 60., 70. a 80. rokoch. Nadväzujeme v nej na výskum Ingrid Ciulisovej (1995), Milana Zemka (1993) a Zuzany Bartošovej (2013), ako aj na autentické spomienky samotného T. Straussa, ktoré vydal pod titulom *Tri otázniky. Od päťdesiatym k osemdesiatym rokom* (1993). Vzhľadom na skutočnosť, že išlo o desaťročia, v ktorých v Československu vládla diametrálne odlišná politicko-spoločenská situácia,

tial point of unofficial artscene", ktorý odznel na konferencii „Art actions via mail and other remote means of communication" organizovanej Univerzitou Tel Aviv v Izraeli dňa 19. 1. 2021.

[17] Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

sledujeme jeho cestu v týchto rozličných kontextoch a procesoch. Zaujímavé je, že po emigrácii do západného Nemecka (1980) zostal napriek železnej opone a jej obmedzeniam naďalej referenčným bodom pre slovenských neoficiálnych umelcov, ako aj spriaznených výtvarníkov a kritikov umenia z ostatných krajín východného bloku, o čom svedčí bohatá a živá korešpondencia, ktorej je venovaná druhá časť tejto štúdie (L. Beke, M. Kern, A. Mlynárčik a ďalší). Navyše treba vyzdvihnúť, že bol nielen ich referenčným bodom, ale evidentne sa aktívne zaslúžil o propagáciu československého alternatívneho a neoficiálneho umenia na Západe – či už formou vypublikovaných textov vo významných mienkotvorných periodikách, akými sú *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (v ktorých mal pravidelne príspevky ako korešpondent pre krajiny východnej Európy), alebo prednášaním na významných odborných či vedeckých fórach. Dôležitou aktivitou bola aj organizácia a realizácia výstav, medzi nimi napríklad Bilder aus der Slowakei 1965 – 1980, séria výstav za účasti umelcov, akými sú R. Fila, S. Filko, R. Sikora, A. Mlynárčik a ďalších, usporiadaných v prvej polovici 80. rokov v Galerie Pragxis v Essen-Kettwig.[18] Tieto aktivity boli o to záslužnejšie, že v tomto čase umenie z vtedajšieho Československa v západnom Nemecku stálo na okraji záumu tak múzeí, ako aj zberateľov či odbornej i laickej verejnosti.

Na základe skúmania korešpondencie v rokoch 1980 – 1981 sme zistili zaujímavú skutočnosť – Strauss prichádzal do západného Nemecka síce s dezilúziou z domáceho prostredia, avšak taktiež s istou víziou. Touto víziou, ba „poslaním", ako píše Zuzane Mináčovej[19] a Imrichovi Kuržliakovi, bolo etablovanie tej časti umenia, ktoré v kánone a naratíve západných dejín umenia absentovalo, teda východoeurópskeho umenia. V korešpondencii sú zaznamenané jeho úvahy a návrhy na založenie múzea, archívu[20], ako aj katedry[21] zameranej na výskum a propagáciu umeleckej kultúry krajín tzv. východného bloku.

---

[18] Bilder aus der Slowakei I., II., III. 1965 — 1980. (Úvody T. Strauss), Essen-Kettwig: Galerie Pragxis 1982.

[19] List T. Straussa Zuzane Mináčovej, 20. 6. 1980 v Kolíne nad Rýnom. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[20] List Tomáša Straussa Imrichovi Kružliakovi september 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[21] List T. Straussa riaditeľovi Ostdeutsche Galerie v Regensburgu Dr. Wernerovi Timovi 18.9. 1981. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

V tretej časti predkladaného príspevku sa sústredíme na zmapovanie dostupných a relevantných informácií v Literárnom archíve Národnej knižnice, ktoré sa týkajú kontaktov a spolupráce T. Straussa s významnými osobnosťami západonemeckého umeleckého sveta, akými boli mienkotvorný zberateľ umenia Peter Ludwig, známy kurátor a kritik Werner Hoffmann či kunsthistorik a zberateľ Klaus Groh. Taktiež sa zameriavame na korešpondenciu súvisiacu s paradigmou Ostkunst – Westkunst a na jeho komunikáciu s organizátorom a spolutvorcom výstavy Westkunst (1981) Karlom Ruhrbergom.[22] Predkladaná štúdia prináša výsledky základného výskumu, pretože materiály zo Slovenskej národnej knižnice z Literárneho archívu doteraz neboli spracované a analyzované. Vzhľadom na túto skutočnosť si nenárokujeme a ani nemôžeme nárokovať na komplexnosť. Navyše archív nie je statické médium, ale istým spôsobom živý organizmus. Tento text má za úlohu poslúžiť ako východisko, referencia a inšpirácia pre ďalšie skúmania na tomto otvorenom poli.

Tomáš Strauss a jeho profesionálne pôsobenie v období normalizácie

> O činnosti menovaného v ZVSU sa vyjadruje analýza vývoja výtvarného umenia a teórie na Slovensku prednesená na Zjazde slovenských výtvarných umelcov (november 1972). Tu sa charakterizuje ako exponovaný teoretik a kritik, ktorý prispel k dezorientácii výtvarnej obce v snahe posunúť vývin nášho umenia od socialistického realizmu na slepú kolaj formalistického umenia, uzurpoval moc v kľúčových pracovných komisiách Zväzu a pri výbere komisárov pre výstavy najmä do zahraničia, podieľal sa na živení nemarxistických, ideovo-estetických názorov vo výchove mladej generácie výtvarných teoretikov a kritikov. Z týchto dôvodov bol z členskej základne ideového ZSVU vyškrtnutý (Michalides 1972).[23]

Ako už bolo spomenuté, Tomáš Strauss udržiaval intenzívne kontakty s umelcami, ktorí po začiatku procesu normalizácie v 70. a 80. ro-

[22] Detailná analýza diskurzu Ostkunst – Westkunst bola vypracovaná v štúdii „Iné a predsa rovnaké umenie. Paradigma Ostkunst v diele Tomáša Straussa“, ktorá je súčasťou tohto zborníka.

[23] Kádrový posudok vedúceho Katedry estetiky doc. Dr. Pavla Michalidesa, CSc. z dňa 27. 12. 1972. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Štraussa, akv. č. 43/2013. (obr. 1)

koch chtiac či nechtiac (Strauss používa pojem „underground proti zámeru autora“, 1992, 105)[24] vstúpili do neoficiálnej scény. Svedčia o tom v prvom rade jeho texty, ktoré patria k zásadným textom dokumentácie a kritickej reflexie umeleckého diania predmetného obdobia. Sám kritik mal s vládnucim komunistickým režimom negatívne skúsenosti. Po absolvovaní štúdia na Filozoficko-historickej fakulte v roku 1954 na Karlovej univerzite v Prahe začal pracovať na Katedre vied o umení Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, kde sa stal od roku 1961 kandidátom filozofických vied. V roku 1965 bol menovaný za docenta a školiteľa ašpirantov v odbore estetika a teória umenia na Katedre estetiky (FF UK), kde pôsobil do roku 1971, keď z ideologických dôvodov musel toto miesto opustiť v rámci previerok, ktoré KS organizovala na „prečistenie“ strany od nepohodlných osôb.[25] Ako píše Milan Šimečka vo svojom diele *Obnovenie poriadku*, v procese normalizácie prebehli previerky, ktorých cieľom bolo zbaviť členskú základňu strany tých, ktorí by mohli v jej vnútri byť pre jej zámery nebezpeční (1990, 35 – 50). Nešlo teda o zistené skutočnosti, viny a zásluhy, klady a zápory, tajomstvá kádrových materiálov, ale predovšetkým o „ľudský typ preverovaného“. Vládnuca Komunistická strana sa tak zbavila „väčšiny aktívnych, koncepčných a samostatne rozmýšľajúcich členov“ (39). Strauss, ktorý zapadol celou svojou existenciou v tejto zvláštnej typológii strany do nežiaducej šablóny, bol označený za „revizionistu“. Pritom on sám považoval služobníkov strany za revizionistov, čo spomína vo svojej knihe *Provokácie: kritické rozhľady od Dunaja a Rýna* (1996, 10). Pôvodné myšlienky boli podľa jeho názoru devalvované na formy, ktoré niesli znaky totalitnej diktatúry, čo principiálne stálo v protiklade k ich pôvodnému významu a zámeru. Strauss vnímal marxizmus ako otvorenú teóriu, ktorá by nemala byť ničím uzatvorená, pretože jej východiskovým bodom a hlavnou témou jej analýzy je kapitalistická spoločnosť, ktorá je v princípe dynamická a neohraničená (15). Skutočnosť, že bol pozbavený miesta docenta na Katedre estetiky na Filozofickej fakulty UK viedla k tomu, že dočasný prípravný výbor Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave sa dňa 29. septembra 1972

[24] Pozri aj Bátorová 2019, 144 – 145.

[25] Dohoda o rozviazaní pracovného pomeru ku dňu 30. 4. 1971 uzavretá medzi dekanátom Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a Tomášom Straussom podpísaná dňa 27. 1. 1971. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

uzniesol na zánik jeho členstva vo Zväze slovenských výtvarných umelcov. (obr. 2) Predseda DPV ZSVU, zaslúžilý umelec a akademický maliar, docent Róbert Dúbravec, zároveň v liste konštatuje, že výbor zhodnotil Straussovu „prácu v oblasti teórie, kritiky a histórie výtvarného umenia a kultúrno-politickej činnosti" (1972).[26] V už citovanom kádrovom posudku vydanom Závodnou organizáciou KSS na Filozofickej fakulte UK 27. augusta 1972 a podpísanom vedúcim katedry P. Michalidesom mu bolo okrem iného vyčítané, že absolvoval ročný študijný pobyt na Univerzite Wilhelma Friedricha v Bonne v roku 1969. Tiež obsahuje informáciu, že „menovaný má dobré organizačné schopnosti, je priebojný, má značný vplyv na ľudí, pravda, v smere názorov, ktoré si osvojil". Taktiež je tu uvedené, že sa v práci javil ako „nedisciplinovaný, malomeštiacky zmýšľajúci pracovník, niekedy prejavujúci určité prvky anarchie".[27]

Po vylúčení zo ZSVU v roku 1972 bol na voľnej nohe a prešiel viacerými dočasnými zamestnaniami. Po tom, čo sa neúspešne uchádzal o viaceré pracovné miesta, sa napokon zamestnal na oddelení dokumentácie v Slovenskej národnej galérii. Pre túto pozíciu bol nadkvalifikovaný a naďalej hľadal iné možnosti uplatnenia. Jeho zanietenie pre modernu a avantgardu bolo napriek nevýhodnej spoločenskej a profesionálnej pozícii obdivuhodné. V liste, ktorým sa uchádzal o miesto odborného asistenta, deklaruje veľký záujem o konštruktivizmus vo výtvarnom umení a menuje tri pracovné okruhy, na ktoré sa špecializoval a ktorých štúdiu by sa rád venoval na potenciálnom mieste: 1. Priekopníci konštruktivistickej moderny, 2. Paralely ku konštruktivizmu na Slovensku a 3. „Domyslenie vzťahov ideového konceptu (estetiky) – realizácie a spoločenského kontextu pre súčasnú tvorbu", pričom menuje ako hlavné oblasti záujmu futurológiu, koncept-art, land-art a kinetiku.[28] Treba poznamenať, že vzhľadom na postupujúci proces normalizácie v roku 1974, bolo nanajvýš nepravdepodobné, že by uspel svojou prihláškou deklarujúcou sympatie

[26] List predsedu DPV ZSVU doc. R. Dúbravca v Bratislave dňa 12. 10. 1972 T. Štraussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[27] Kádrový posudok vedúceho katedry doc. Dr. Pavla Michalidesa, CSc. z dňa 27. 12. 1972. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[28] Zachoval sa list z jari roku 1974, v ktorom sa uchádza o miesto odborného asistenta so zameraním na teóriu architektúry. Vzhľadom na neúplnosť listu nie je jasné, kde presne sa o dané miesto uchádzal.

a seriózny výskumný záujem o vyššie uvedené témy. Ako z listu vyplýva, napriek vládnucej spoločensko-politickej situácii v reálnom socializme naďalej zachovával a sledoval vlastnú líniu záujmov a výskumu. Nielenže sa jej nemienil vzdať, ale dokonca bez okolkov svoje záujmy otvorene deklaroval. Táto otvorene aktikulovaná a vedome vyslovená nepoplatnosť režimu viedla k tomu, že dané miesto (a ani iné) nezískal.

V akej situácii sa o dva roky neskôr nachádzal, nám dokresľuje Straussov list ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi z decembra 1976 (obr. 3, 4), v ktorom mu píše ako svojmu bývalému priateľovi:

> Ubezpečujem Ťa ponajprv, že (na rozdiel od väčšiny Tvojich návštevníkov, ktorí Ťa žiadajú o prijatie) nič pre seba nechcem. Rezignoval som už na akúkoľvek možnosť zlepšiť si vlastné pracovné (a hocijako ináč osobne definované) postavenie. Z 1900 Kčs čistého platu sa síce ťažko žije. Sem-tam by som sa aj rád k niečomu verejne ozval /tak napr. k nivočeniu historických pamätihodností v Bratislave a inde/. Nehovoriac o tom, že by človek najmä pracovne dokázal o niekoľko desiatok percent viac, keby o to bol záujem, a že otupovanie vlastnej sensibility, záujmu a schopností je hnusný druh zločinu, ktorý človek pácha sám na sebe. O všetky tieto veci nejde. Neponížim sa do tej miery /a to ani na úrovni svojho bezprostredného nadriadeného/, že by som žiadal o zohľadnenie týchto faktov [...] Keďže služobne cestovať nemôžem, využívam normálnu – zákonom stanovenú – dovolenku a obmedzené prostriedky, ktoré mám, aby som aspoň sám pre seba, pre naplnenie vlastných záujmov, pokračoval i pri obmedzených možnostiach v robote. [29]

Ďalej autor pokračuje tým, že bol na „dovolenke" v Moskve a vtedajšom Leningrade, kde sa stretol s ľuďmi, ktorí by boli ochotní predať či dokonca čiastočne venovať zbierku umenia do Československa. Tým by mohla, ako píše, Bratislava získať zbierku svetového formátu, pretože je potrebné „zbierať systematicky a koncepčne aj svetové umenie, predovšetkým umenie socialistických krajín". V nasledujúcich riadkoch Strauss informuje Válka o tom, že záležitosť je na úrovni vedenia SNG, v ktorej pracoval, neriešiteľná a bolo by nutné, aby sa do procesu zapojil sám minister, „aby sme tu pre potomkov zanechali niečo viac než len výkaz našej neschopnosti, provinčnej nerozhľadenosti a ľahostajnosti".

[29] List T. Straussa napísaný v Bratislave ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi 10. 12. 1976. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

> Vzhľadom na naše bývalé priateľstvo a najmä vzhľadom na to, že nemám vlastne čo stratiť /pri mesačnom príjme 1980 Kčs si človek môže dovoliť hovoriť to, čo si myslí/, chcel by [som; poznámka A. B.] na Teba apelovať, aby si povedľa literatúry /a možnože aj divadla a klasickej hudby/ urobil niečo aj pre výtvarné umenie [...]. Ak sa Ti do toho nechce, zahoď tento list /odovzdať ho na vybavenie iným nemá zmysel/ a považuj vec za „vybavenú". Pravdu povediac, sám nemám veľké ilúzie o tom, že by na našom milom Slovensku šlo ešte čokoľvek, čo presahuje mrtvolný stav byrokratickej nehybnosti, vybaviť. Je mi postupne stále jasnejšie, že akékoľvek osobné zaangažovanie za čokoľvek neosobné je nielen zbytočné, ale i smiešne, ba priam podozrivé. [30]

O dva roky neskôr Ústredný výbor Zväzu slovenských výtvarných umelcov rozhodol dňa 23. júna 1978 o Straussovom vyňatí z evidencie pri Slovenskom fonde výtvarných umení.[31] (obr. 5) Dňa 27. februára 1990 bol T. Strauss rozhodnutím rehabilitačnej komisie Filozofickej fakulty UK rehabilitovaný a postup fakulty v rokoch 1970 – 1971, ktorým ho pozbavili pracovného miesta, bol vyhlásený za nespravodlivý.[32] (obr. 6)

Vzťahy a kontakty Tomáša Straussa s neoficiálnou scénou v 70. a 80. rokoch (ČSSR, Maďarsko, Poľsko)

> Pozícia kritika umenia ako suverénneho sudcu a bokom stojaceho nezúčastneného kronikára je, zdá sa, už neudržateľná. Uzavretá esej – doterajšia jediná podoba tradičnej výpovede – sa nevyhnutne musí premeniť na nový, otvorený útvar, do ktorého môže každý zo zainteresovaných stále vnášať nový interpretačný výklad (Strauss [1978 – 1979] 1992, 12).

V 70. rokoch sa stal Strauss stálou súčasťou neoficiálnej scény, pričom sa zúčasťňoval stretnutí v súkromných bytoch, viedol dlhé diskusie o aktu-

---

30 List T. Straussa napísaný v Bratislave ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi 10. 12. 1976. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

31 List akad. mal. Júliusa Lörincza (predsedu ZSVU) z 27. 6. 1978 v Bratislave T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

32 List rehabilitačnej komisie Filozofickej fakulty UK z 27. 2. 1990 v Bratislave T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

álnych otázkach umenia, zúčastňoval sa diania, spoločných aktivít a písal odborné texty. Najvýznamnejším počinom bolo napísanie súboru štúdií v rokoch 1978 – 1979, ktoré šíril formou samizdatu pod názvom *Slovenský variant moderny*. Do súboru autor zahrnul témy od obdobia medzivojnovej avantgardy 20. a 30. rokov až po vtedajšie súčasné dianie. Špeciálne ho zaujímali otázky dejín, vývoja a formovania umeleckej praxe na lokálnej úrovni. V prvej štúdii sa zameral na preskúmanie fenoménu Školy umeleckých remesiel v Bratislave a jej významu. V tejto súvislosti nachádzame v archíve v Slovenskej národnej knižnici list slovenskej umelkyne Dagmar Rosůlkovej z decembra roku 1979, ktorý je odpoveďou na Straussov predošlý list.[33] Z kontextu jej listu vyplýva, že ju prosil o reflexiu a názor, prí-

[33] List Dagmar Rosůlkovej v Bratislave 3. 12. 1979 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013: „Sama som strávila v Škole najplnšie a najšťastnejšie roky života [...]. Skladba profesorov, ale aj žiactva Školy bola ideálna. Prelínali sa tu nielen inšpiratívne vplyvy viacerých stredoeurópskych národností, ale i pracovná skúsenosť a estetická kultúra rôznych sociálnych vrstiev. Vidiecky živel prinášal do Bratislavy zdravú dravosť a autentické zakotvenie v tradíciách folklóru a rukodielnej práce, čo všetko nezostávalo bez vplyvu aj na nás, prichádzajúcich už po školení u mnohých vynikajúcich českých profesorov kreslenia (Pelíšek, Peroutka, Peříček a iní), prípadne z maliarskej školy Gustava Mallého. Aké nadšenie vyplývalo z toho vzájomného konfrontovania zdrojov výtvarnosti, dnes už ťažko opísať. Stačí azda povedať, že sme v priestoroch školy trávili celý deň, prichádzajúc domov až po ôsmej večer, prípadne ešte neskoršie. Do tejto polyfónnej skladby poslucháčov vpadli ešte naviac aj deti, strhávajúce všetkých svojou spontánnosťou a radostnou výtvarnosťou. Mám na to obzvlášť autentické spomienky [...]. Pokiaľ sa pýtate na Spolok absolventov školy (SAŠUR), viedol ho môj vtedajší manžel maliar Ľudovít Procházka až do svojho odchodu do Paríža (1937). Účelom Spolku bolo poskytnúť materiálnu a spoločenskú bázu pre podporu ďalšieho štúdia absolventov, výstavná a kultúrno-osvetová činnosť. Aj styky s Bauhausom a inými školami (viedenskými remeselnými dielňami) sa realizovali neraz cez Spolok, ktorý mal v priestoroch školy na Vazovovej osobitné miestnosti a čitáreň s dobre vybavenou knižnicou. Poriadali sme aj – a to vo Vašej štúdii nespomínate – podobne ako na Bauhause výročné zábavy, karnevaly a festivaly umenia. Spomínam si, že sme na nich stretávali najznámejších českých a slovenských hercov, tak napr. Jána Wericha, F. Vnoučka, Ljubu Herrmanovú, Andreja Bagara a pod. Na škole sa občas objavil aj Ilja Erenburg a ďalší z popredných predstaviteľov zahraničnej avantgardnej kultúry. Chýr Školy sa koncom tridsiatych rokov preniesol už za hranice Bratislavy a Slovenska. Keď sme boli napr. na exkurzii vo Viedni, začudoval sa architekt Josef Hoffmann, riaditeľ Umelecko-priemyslenej školy: ‚Vy že nás obdivujete? Veď takú školu, akú vám postavil profesor Vydra v Bratislave, a taký výber profesorov, aký vedel získať on, my nikdy mať nebudeme.´ [...] Fašistom bola Škola umeleckých remesiel tŕňom v oku aj po rozpade, čo som pocítila aj na vlastnej koži. Ako správkyňu archívu

padné doplnenie textu, ktorý jej zaslal (s veľkou pravdepodobnosťou išlo o štúdiu „Slovenský variant moderny (Bratislava v znamení VCHUTEMASu a BAUHAUSu)“ a ktorý tvorí v spomínanom samizdate prvú kapitolu. Rosůlkovej list je vyznaním a vzácnou spomienkou na časy štúdia a význam ŠUR pre domáci, ako aj pre stredoeurópsky priestor. Umelkyňa, ktorá sa venovala textilnej a keramickej tvorbe, spomína na skutočnosť, že sa v rámci ŠUR zišlo v Bratislave ojedinelé zloženie pedagógov a talentov, vďaka ktorým sa kumulovala tvorivá energia a ktorí sa vzájomne motivovali k avantgardnej tvorbe.

Strauss vo svojom samizdate následne postupoval chronologicky od medzivojnového obdobia 20. a 30. rokov cez analýzu estetických otázok medzi rokmi 1956 – 1966 až ku štúdiám o jeho vtedajších tendenciách v umení 60. a 70. rokov. V kontexte aktivít neoficiálnej scény ide v prípade jeho štúdií „Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti“, „Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier“ a „Umenie kontestácie a kontestácia umenia“ o významný a ojedinelý počin. Tu po prvýkrát v slovenskej kunsthistórii a umeleckej kritike zdokumentoval, analyzoval a klasifikoval najaktuálnejšie umelecké tendencie na domácej scéne, ktoré nekorešpondovali s dogmou socialistického realizmu ani s kánonom zaužívanej predstavy o umení. Zároveň ich zaradil do súvislostí so svetovým dianím, pričom vytvoril paralelu k medzinárodným prúdom konceptuálneho či akčného umenia, a to v kontexte bývalého východného bloku, ako aj na západe.

Na stroji napísaný text šíril medzi priateľmi a známymi, ktorí na jeho texty následne odpovedali komentármi a poznámkami. Neskoršie vydania samizdatu, ako aj jeho prvé oficiálne vydanie v roku 1992, obsahujú bohatú korešpondenciu (s Petrom Bartošom, Jánom Budajom, Róbertom Cyprichom, Milanom Knížákom, Júliusom Kollerom, Zábojom Bohuslavom Kuľhavým, Alexom Mlynárčikom, Milanom Paštékom, Petrom Štemberom, ako aj s českými kritikmi umenia Jindřichom Chalupeckým, Jiřím Šetlíkom, maďarským kolegom Lászlóm Bekem a historikom Milanom Zemkom).

T. Strauss udržiaval živé kontakty aj s umeleckým dianím v okolitých krajinách v Maďarsku a Poľsku. Podkladom pre nasledujúce riadky o ko-

---

ŠUR-ky volali ma policajné orgány na vypočúvanie ešte aj v roku 1942, keď som sa presťahovala do Martina. Po vypuknutí povstania mi napokon vrchnostenské orgány vyplienili byt a posledné písomnosti a pamiatky na bratislavskú školu zmizli takto nenávratne.“

munikácii s Lászlóm Bekem, poprednou osobnosťou maďarskej umeleckej scény od konca 60. rokov, bola korešpondencia, ktorá sa zachovala v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice. Vzhľadom na to, že Strauss hovoril dobre po maďarsky (matka hovorila po maďarsky), písali si v tomto jazyku. Z roku 1969 sa zachoval výnimočne zaujímavý list L. Bekeho, v ktorom píše Straussovi podrobne o svojej návšteve benátskeho Bienále, ale aj miest Verona a Padova.[34] (obr. 7) Beke referuje nadšene o pavilónoch, v ktorých videl diela V. Tatlina, L. Moholy-Nagya a K. Maleviča, ako aj J. Jankoviča. List pokračuje detailným záznamom kníh, ktoré sa mu podarilo zohnať, ako napríklad *DeStijl* od Paula Overyho (Studio Vista, 1969). Taktiež Beke spomína francúzsku skupinu abstraktných umelcov „Circle et Carré". List je príkladom uvoľnenej atmosféry konca 60. rokov a možností, ktorými vtedy ešte kritici v satelitných štátoch Sovietskeho zväzu disponovali. V samizdate *Slovenský variant moderny* v roku 1992 bol uverejnený list L. Bekeho z 6. 3. 1979, ktorý je istou sumarizáciou či „kronikou", ako to nazval sám T. Strauss. Beke spomína, ako sa oboznámil s tvorbou bratislavských výtvarníkov z okruhu okolo M. Čunderlíka a R. Filu v roku 1965.

> Vy ste na tom boli lepšie v druhej polovici 60. rokov, chodili sme sa vtedy učiť k vám. V 70. rokoch sa to asi obrátilo. Ja sám som sa oboznámil s dianím u vás na prelome oboch desaťročí (1970, 1971) a odvtedy sme sa spoločne usilovali o vytvorenie porovnávacej platformy pre obe naše národné kultúry (Strauss 1992, 228).

Beke taktiež reflektuje dôležité momenty výmeny a koláborácie maďarskej a československej scény v 60. a 70. rokov, akými boli účasť maďarských výtvarníkov na výstave Danuvius 68 v Bratislave, spoločné a dnes už legendárne stretnutie v Balatonboglári v roku 1972 (za účasti J. Valocha, P. Štemberu, J. H. Kocmana, P. Bartoša, S. Filka, R. Sikoru, V. Popoviča), výstava J. Jankoviča či kolektívu Laky-Filko-Zavarský v Budapešti, ako aj individuálne spolupráce, akou bola napríklad účasť Imreho Baka na happeningu Evina svadba Alexa Mlynárčika v roku 1972. Straussovu odpoveď na Bekeho list nachádzame v jeho samizdate. Konštatuje, že práve v druhej polovici 70. rokov mali prepojenia medzi československou a maďarskou scénou esenciálny význam, pretože tieto umožnili „odstrá-

[34] List Lászlá Bekeho Tomášovu Straussovi zo 6. 10. 1969 v Budapešti. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

niť existujúci úzkoprofilový nedostatok v kultúre", ktorými boli predovšetkým komunikácia a výmena informácií (Strauss [1979] 1992, 231).

Ďalšiu korešpondenciu nachádzame v spomínanom archíve až z 80. rokov. Ide o tri listy z obdobia medzi decembrom 1980 a novembrom 1981, teda v čase, keď Strauss žil v Nemecku. (obr. 8, 9) Prevažne ide o komunikáciu týkajúcu sa tzv. Zrkadlovej výstavy, pre ktorú maďarský kritik písal katalóg a ktorú bol, ako vyplýva z kontextu listu, v Nemecku inštalovať. Píše o tom, že navštívil Hannover, kde videl výstavu Andyho Warhola a Nové múzeum, Kolín nad Rýnom, kde si pozrel Wallraf-Richartz múzeum, ako aj Düsseldorf, kde videl tzv. čiernu výstavu.[35] Straussa počas spomínaného pobytu v Nemecku nestretol, pretože tento bol odcestovaný v New Yorku, ale nechal mu u sekretárky v Lehmbruck múzeu v Duisburgu knihy a katalógy. Z riadkov venovaných kontroverzii, ktorá vznikla pri plánovaní už spomínanej tzv. Zrkadlovej výstavy, je možné vyrozumieť, že došlo k závažným nedorozumeniam medzi L. Bekem a realizátormi výstavy, čo sa týka výberu participujúcich umelcov, ako aj autorstva jej koncepcie. Taktiež Beke priateľsky upozorňuje Straussa na „nepriateľské postoje" voči nemu zo strany jeho nadriadeného, ktoré zaznamenal pri svojej návšteve.[36]

Zaujímavým aspektom zachyteným v archivovanej korešpondencii je aj spolupráca s Poľskom. Z konca 60. rokov a zo začiatku 70. rokov možno vystopovať kontakt s umelcom a autorom kníh o umení Ignacy Witzom z Varšavy, s ktorým si písali po nemecky. Witz navštívil Bratislavu v roku 1969, kde sa s kritikom stretol osobne.[37] Zachoval sa list z roku 1971, kde sa Witz informuje o monografii, ktorú Strauss v tom čase písal o L. Kassákovi.[38] Z kontextu listov vyplýva, že sa umelec zaujímal o kinetické umenie a op-art a že mu Strauss posielal k tejto téme publikácie. Ďalší kontakt bol prerušený smrťou poľského umelca v roku 1971. V archíve nachádzame zajímavý list z roku 1974 z Múzea v meste Lodž.[39] (obr. 10) Zástupca ria-

---

35 L. Beke má na mysli výstavu „Schwarz" v Kunsthalle Düsseldorf, kde boli prezentované „čierne" diela 47 umelcov zo Sovietskeho zväzu, USA, Japonska a Izraela (1981).

36 List L. Bekeho z Budapešti T. Straussovi dňa 9. 11. 1981. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

37 List Ignacy Witza z Varšavy T. Straussovi dňa 2. 10. 1969. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

38 List Ignacy Witza z Varšavy T. Straussovi dňa 24. 5. 1971. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

39 List Múzea Sztuki Lodž Tomášovi Straussovi z 12. 12. 1974. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

diteľa múzea Ryszard Brudzyński ďakuje Straussovi za dar, ktorý obsahoval diela výtvarníkov J. Jankoviča (12 prác), R. Sikoru (8 prác), J. Zavarského a M. Lakyho (3 spoločné práce), S. Filka (8 prác) a spoločný text týchto autorov. Ako píše Strauss v úvode *Slovenského variantu moderny* (1992), samotný samizdat vznikol počas prípravy výstavy v študentskej Galérii Remont vo Varšave v roku 1978.

V súvislosti s intelektuálnou výmenou týkajúcou sa reakcií umelcov a teoretikov na samizdat *Slovenský variant moderny* T. Strauss píše, že do hry čoraz viac vstupovala

> priama reakcia okruhu zúčastnených, odrážajúca sa v živej písomnej korešpondencii. Literárny monológ sa nevdojak menil na dialóg, v ktorom bol autor – iniciátor rozhovoru – nutený rozmýšľať ďalej, prípadne i revidovať svoje pôvodné stanoviská. Ako reagovať na túto situáciu? J. Chalupecký radí – písať odznovu a odznovu. Sám sa však zároveň ponosuje, že takýto postup nemá nikdy konca. Rozhodol som sa preto pôvodne len privátne myslenú korešpondenciu poskytnúť k nahliadnutiu, považujúc ju za ďalšie rozvinutie a korekciu pôvodných východiskových téz – esejí. Táto, v priebehu diskusie živelne vznikajúca nová forma myslenia „a la prima" má možno niečo do seba (1992, 11 – 12).

Blízky priateľ, s ktorým T. Strauss udržiaval kontakt aj písaním listov, bol výtvarník Michal Kern. Korešpondencia zachovaná v Literárnom archíve Národnej knižnice spadá do obdobia, keď Strauss emigroval do západného Nemecka.[40] V liste z roku 1980 (obr. 11, 12) mu výtvarník píše o svojej tvorbe, v ktorej mu

> ide o vzťahy vecí medzi sebou a nie o veci samotné. Pripravujem veci do katalógu a rekapitulujem svoju tvorbu od obdobia potenciálnych plôch, možností rovín a prieniky plôch cez intenzívne farebné akcentovanie foriem, ako pripomienku prírody až k obdobiu fotomonológov, textov a kresieb. Staviam si v prírode z konárov, skál či stebiel tráv konštrukcie, nezmyslené tvary i zdôvodnené a naprogramované. Intervencia človeka do prostredia je mojím dávnym problémom...[41]

---

[40] Veľká časť bola uverejnená v publikáciách *Utajená korešpondencia 1980 – 1998* a *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II.*

[41] List M. Kerna z Močiarov 9. 9. 1980 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013. Uverejnený aj v publikácii *Utajená korešpondencia* (96).

Tak ako roky predtým zostal Kern naďalej verný svojej hlavnej téme prírody, pričom sa k reflexii prírody ako živého ateliéru pridali v 80. rokoch ekologické aspekty. V ďalších listoch výtvarník spomína, že si píše s Robertom Cyprichom. Okrem toho udržiaval priateľské a veľmi čulé kontakty s Rudolfom Sikorom, s ktorým sa zúčastnili aj na Triennale kresby vo Vroclave. V liste z leta 1981 zdeľuje Straussovi, že ho na viac dní navštívil Géza Perneczky – maďarský kunsthistorik a výtvarník, ktorý emigroval v roku 1970 do západného Nemecka. Ako vyplýva z listu, k návšteve Slovenska Kerna inšpiroval Strauss. Dôležitou udalosťou, o ktorej Kern píše Straussovi, bol jeho 10-dňový pobyt v Moskve, kde nadviazal kontakty s tamojšími neoficiálnymi umelcami. Kontakty mu sprostredkoval ruský umelec Ivan S. Čujkov. Spomína stretnutia s Andrejom Monastyrskym, ako aj akciu s kockami (Hra s kockami, 1975), ktorú plánovala zaradiť do svojho albumu skupina umelcov okolo A. Monastyrskeho.[42] Nostalgia vanie z jeho záverečných slov v liste: „Čoraz viac cítim, že po Tebe ostalo veľké prázdne miesto, a to nie je len môj pocit."[43] V roku 1984 absolvoval Kern opätovne cestu ku svojim priateľom v Moskve a Leningrade. Vo svojom liste referuje Straussovi o tom, že priniesol diapozitívy od umelcov tzv. druhej ruskej avantgardy Eduarda Gorochovského a I. S. Čujkova, ktoré mu touto cestou poslali. Spomína tiež stretnutie s A. Monastyrskym.[44] Kern pripomína Straussovi, aby si išiel pozrieť výstavu v Alter Bahnhof v nemeckom Baden-Badene, kde v rámci bienále grafiky, kam ho „dostali" Jiří Valoch a Rudo Sikora, vystavoval. Píše tiež o výstave v maďarskom Pécsi, ktorú otvára László Beke a kde vystavuje dve diela *Príroda sa týka človeka* a *Človek sa týka prírody*.[45]

Korešpondencia s Alexom Mlynárčikom zachovaná v archíve je veľmi bohatá. Vzhľadom na to, že väčšina listov už bola uverejnené v dvoch publikáciách,[46] obmedzíme sa iba na stručný výber. Z obsiahlej korešponden-

---

42 Dá sa predpokladať, že šlo o samizdatový časopis *Transponans* vydávaný Ry Nikonovou a Sergejom Sigejom. Za túto informáciu ďakujem prof. Tomášovi Glancovi, ktorý ju získal priamo od A. Monastyrskeho.

43 List M. Kerna z Močiarov 16. 8. 1981 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013. Uverejnený aj v publikácii *Utajená korešpondencia* (98).

44 List Michala Kerna z Močiarov 28. 4. 1985 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

45 List Michala Kerna z Pécse 31. 8. 1985 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

46 Pozri Strauss 1999, 2011.

cie je značné, že práve s týmto umelcom mal T. Strauss veľmi dobrý vzťah založený na vzájomnom priateľstve a rešpekte. Obe osobnosti sprevádzali svoje kroky priebežne od 60. rokov až po smrť kritika v roku 2013. Prvou stopou v archíve je list z roku 1966, z ktorého vyplýva, že sa Mlynárčik so Straussom už v tomto čase priatelil. Výtvarník mal za sebou už svoju prvú výstavu v Paríži v Galerie Raymonde Canzenave, avšak účasť na výstave v Grazi, ktorú navrhoval Strauss, slušne odmietol. „Veď či na tom záleží, že človek vykáže 500 výstav alebo 5. Vždy iba a len práca je smerodatná!" (Mlynárčik 1966)[47] A pokračuje: „Mám perspektívu založenú na vlastnom organizačnom úsilí, nechcem sa zúčastniť ničoho zväzového. Budem postupovať podľa tých ciest, ako to robí veľa priateľov z Prahy, nikomu neuberať a pritom robiť si svoje." O pár dní neskôr zo Žiliny dodáva, že svoju účasť odmieta predovšetkým preto, že nesúhlasí s organizačnou formou zaistenia veci zo strany ZSVU, ktoré sa uskutočnilo na úkor jeho priateľov M. Urbáska a E. Ovčáčka.[48]

Tomáš Strauss a exil

> Uniformita myslenia a cítenia, ktoré prevláda doma /podobne ako v hociktorej inej „civilizovanej" krajine západu/, nie je ničím príťažlivým. Ide len o to, aby sme vedeli pochopiť našu skúsenosť parciálnu, nevylučujúcu, naopak – predpokladajúcu iné skúsenosti. Tu niekde je aj rozdiel umenia a politiky. Umelec hovorí len za seba, nemôže zohľadňovať druhých /to, čo je iné a odlišné/, politika musí. Ja sa sám, vážený pán Kružliak, hlásim viac k umeniu a ku kultúre než k politike.[49]

Po emigrácií v roku 1980 T. Strauss nadviazal kontakt s doktorom Imrichom Kružliakom, ktorý žil v západnom Nemecku a bol dôležitou osobnosťou československého exilu. V liste z 2. júna 1980 privítal Kružliak Straussa v Nemecku „dubčekovským ‚Uctime sa'", píše, ako veľmi si cení jeho myšlienky a tiež, že by rád časť jeho predchádzajúceho listu uve-

[47] List Alexa Mlynárčika z Bratislavy 12. 8. 1966 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[48] List Alexa Mlynárčika zo Žiliny 25. 8. 1966 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[49] List T. Straussa I. Kružliakovi napísaný v Kolíne nad Rýnom 9. 6. 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

rejnil v exilovom časopise *Horizont*. Strauss mu úctivo odpovedal, že by rád uverejnil radšej niečo zo svojho odboru ako „amatérske a príležitostné úvahy", ktoré radšej ponechá v súkromnej rovine pre jedného adresáta:

> Nie som už taký mladý, aby som sa tešil z toho, že uvidím svoje meno niekde vytlačené. Než anonymná kniha, ktorú nikto nečíta, alebo článok v časopise, dezinterpretovaný pre súvislosti tohto časopisu radšej priamy rozhovor vo forme listu s jedným adresátom, o ktorom však viem, že si s ním mám čo povedať a že rozumie tomu, čo hovorím. Živobytie sa aj tak /najmä na západe/ zabezpečuje ináč než písaním.[50]

Strauss ďalej píše o tom, že mu plánuje poslať svoj rukopis *Slovenský variant moderny* „pokúšajúci sa o širšiu a systematickú /podloženú na základe faktov najmä z posledného vývoja/ úvahu, ktorým smerom šli dejiny na Slovensku a kam smerujeme." Okrem toho reflektuje dianie vo vtedajšom Československu a sa mu zveruje:

> Doma existujú priam fyzické prekážky voľného myslenia a dialógu. Sám som stál pred niekoľkými rokmi pred súdom, aby som identifikoval súkromný rozhovor v byte priateľa. Súkromný rozhovor – bežný, aký sa v Československu začiatkom sedemdesiatych rokov viedol /dnes sa už ľudia, možnože oprávnene, boja už vôbec hovoriť o niečom, čo ich presahuje/ – mal byť podkladom súdneho rozsudku proti rozmýšľajúcim, či presnejšie – proti rozmýšľaniu vôbec.[51]

V roku 1981 korešpondencia kritika s I. Kružliakom pokračovala. Dá sa predpokladať, že sa medzičasom stretli osobne, keďže si už v listoch tykajú. V septembri 1981 píše Strauss o svojom návrhu zriadiť múzeum a archív v exile, ako aj o aktivitách, ktoré by mohli pomôcť spropagovať slovenskú kultúru a vzdelanie v zahraničí, pričom v liste zaznela aj kritika západu. V odpovedi I. Kružliak ďakuje Straussovi za katalóg: „Spravil si veľkú a záslužnú prácu aj pre slovenskú kultúru, že si takto slovenské umenie pojal do európskeho kontextu. To je práve to, čo potrebujeme!" Vzhľadom na časové obdobie sa dá predpokladať, že šlo

---

50 List T. Straussa I. Kružliakovi napísaný v Kolíne nad Rýnom 9. 6. 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

51 List T. Straussa I. Kružliakovi napísaný v Kolíne nad Rýnom 9. 6. 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

o katalóg k výstave Bélu Bartóka Allegro Barbaro v Lehmbruck múzeu v Duisburgu.

Z roku 1980 je aj list fotografke Zuzane Miná̌čovej, ktorej sa Strauss zveruje, že mu nejde „o prácu", ale „o poslanie":

> Cestou osobných stykov /aj to tu ide iba tak/ som našiel kontakty s osnovateľmi budúcich kasselských Documenta /jeden je náhodou môj doktorand z Bonnu/, mám prvé kontakty s autorom ďalšej veľkej svetovej prehliadky umenia po 1939, ktorá bude budúci rok práve v Kolíne.[52]

Z uvedeného vyplýva podstatná skutočnosť, že T. Strauss si od počiatku uvedomuje diskrepanciu a nerovnováhu, ktorá vznikla vo vývoji umenia v západnej Európe a nahliada kriticky na fakt, že umenie z krajín tzv. Ostbloku (azda okrem NDR) v ňom nemajú svoje miesto. Píše o atmosfére, v ktorej dominantne prevažuje obmedzenie mapy Európy a sveta na USA a západné krajiny: „Ide mi o to nie presadiť nasilu niekoho, ale o to, aby tento výber bol uvážený, vyplynul z konfrontácie hodnôt a nie z prostej neznalosti, pohodlia a predsudkov."[53]

Zaujímavým segmentom komunikácie sú listy v súvislosti s organizáciou Amnesty international. V roku 1981 Straussovi písala Marga van Mechelen z Arnhemu, pričom ho prosila o kontakt na Tomáša Petřivého, prípadne o informáciu, v akom väzení sa toho času nachádzal.[54] Písala mu aj o Comité T. Petřivý v Paríži, s ktorou nadviazala kontakt a spomenula, že s ním nadviaže kontakt Erasmus Schulte z Amnesty international v Nemecku. V archíve sa zachoval list od Erasma Schulteho z roku 1982, v ktorom zdeľuje Straussovi, že sa mu napokon neozval vhľadom na skutočnosť, že Petřivého z väzenia prepustili. Avšak prosí ho o pomoc v prípade oslobodenia Petra Pospíchala (známeho Tomáša Petřivého), ktorý bol taktiež odsúdený na jeden aj pol roka väzenia v Plzenskej väznici.[55]

---

52 List T. Straussa Zuzane Miná̌čovej, 20. 6. 1980 v Kolíne nad Rýnom. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

53 List T. Straussa Zuzane Miná̌čovej, 20. 6. 1980 v Kolíne nad Rýnom Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

54 List Margy van Mechelen Tomášovi Straussovi z Arhnamu 3. 9. 1981. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

55 List Erasma Schulteho z Düsseldorfu Tomášovi Straussovi 19. 9. 1982. Miesto ulo-

Tomáš Štrauss a západonemecká umelecká scéna v 80. a 90. rokoch: paradigma Ostkunst – Westkunst

Na rozdiel od šesťdesiatych rokov, všetko prichádzajúce z východu je považované za provinčné a lokálne podmienené, umelecky bezvýznamné.[56]

V nasledovnej časti sa budeme venovať sieti kontaktov a skúmaniu obsahu komunikácie T. Straussa s aktérmi západonemeckej umeleckej scény ako Wernerom Hoffmanom, Petrom Ludwigom, Klausom Grohom a Karlom Ruhrbergom. Od roku 1980 pôsobil ako zástupca riaditeľa v Lehmbruck Múzeu v Duisburgu a od roku 1986 viedol Východoeurópske kultúrne centrum v Kolíne nad Rýnom, čo mu umožnilo vytvoriť si intenzívnu a širokú sieť kontaktov.[57] T. Strauss bol nepochybne jednou z kľúčových postáv tzv. Ostkunst – Westkunst diskurzu.

S pôvodom Rakúšanom Wernerom Hoffmanom ho spájalo dobré priateľstvo, ktoré pretrvalo takmer pol storočia až do smrti oboch na jar v roku 2013. Z archívneho materiálu vyplýva, že Strauss sa s W. Hoffmanom poznal už od druhej polovice 60. rokov. Je pravdepodobné, že sa stretli aj na Svetovom kongrese AICA, ktorý sa konal v roku 1966 v Československu – v Prahe, Bratislave a Brne, alebo sa poznali už aj skôr. Vzhľadom na blízkosť Viedne a Bratislavy, ako aj na to, že Strauss výborne ovládal nemčinu (jeho otec bol nemeckého pôvodu a hovoril s ním po nemecky[58]), nestálo ich intezívnemu kontaktu nič v ceste. List z roku 1966, v ktorom Hoffman Straussa oslovuje dôverne „Lieber Herr Doktor", svedčí o predošlom osobnom kontakte, ale aj o tom, že si v tomto čase ešte vykali.[59] Rakúsky

---

ženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

56 List T. Straussa Zuzane Mináčovej, 20. 6. 1980 v Kolíne nad Rýnom. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

57 V štúdii „Iné a predsa rovnaké umenie: paradigma Ostkunst v diele Tomáša Straussa" v tomto zborníku sme detailne skúmali okolnosti vzniku a pozadie diskurzu Ostkunst – Westkunst, ktorý bol esenciálny pre 80. a 90. roky 20. storočia.

58 List Eugena Straussa svojmu synovi Tomášovi Straussovi z Piešťan bol napísaný v nemčine a bol datovaný samotným kunsthistorikom do roku 1937. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

59 List Wernera Hofmanna Tomášovi Straussovi z Viedne 29. 12. 1966. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

kunsthistorik, ktorý bol zakladajúcim riaditeľom Múzea 20. storočia vo Viedni (dnešný MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), pozýva Straussa na uskutočnenie prednášky k plánovanej výstave Františka Kupku práve v tejto inštitúcii. Navyše Werner Hoffmann sa zúčastnil slávnej výstavy Danuvius 68 v Dome umenia v Bratislave ako člen poroty, ktorá vyberala participujúcich umelcov a ktorá udeľovala hlavnú cenu. Danuvius 68 bol výsledkom liberálneho vývoja na poli kultúry v rámci „socializmu s ľudskou tvárou" v druhej polovici 60. rokov a stal sa po okupácii Československa vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968 platformou na konfrontáciu v rámci novozvniknutej spoločensko-politickej situácie (Bátorová 2017, 163 – 181).

V archíve sa ďalej zachoval list z roku 1974, v ktorom odpovedá Hofmann Straussovi na jeho ťažkú situáciu, v ktorej sa ocitol po prepustení z Filozofickej fakulty UK v rámci procesu tzv. konsolidácie a o ktorej mu písal. (obr. 13, 14) Hofmann v tom čase už pracoval ako riaditeľ múzea Hamburger Kunsthalle v Nemecku. Píše, že v nasledujúcich dňoch očakáva kuriéra z Národnej galérie z Prahy, ktorý má priniesť na plánovanú výstavu obraz C. D. Friedricha a po ktorom mu pošle rôzne knihy a katalógy späť do Československa. W. Hofmann, ktorý je považovaný za jedného z najvýznamnejších a najvplyvnejších osobností západnej umeleckej scény druhej polovice 20. storočia, si T. Straussa veľmi cenil, o čom svedčia aj jeho slová, vyjadrené formou listu obsahujúce excelentné ohodnotenie a uznanie jeho kvalít ako kunsthistorika a vysokej kvalifikácie ako experta na umenie východnej Európy.[60]

Okrem spriaznenia s W. Hoffmanom bol Strauss v kontakte s nemeckým kunsthistorikom Klausom Grohom, ktorý vydal v roku 1972 dnes už legendárnu publikáciu *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*. Išlo o ojedinelú antológiu svojho druhu – o prvú publikáciu aktuálnych tendencií umenia tzv. východného bloku na západe. Klaus Groh sa tak stal iniciátorom a aktérom mnohých spoluprác s umelcami zo satelitných štátov Sovietskeho zväzu. Významne sa pričinil aj o rozvoj mail artu. Časom narástla jeho súkromná zbierka do úctyhodných rozmerov, takže sa ju rozhodol pred pár rokmi venovať do správy archívu Forschungsstelle Osteuropa v Brémach.

[60] List Wernera Hoffmana adresovaný na Finanzamt Kolín nad Rýnom (dátum je neznámy, avšak podľa typu písma sa dá predpokladať, že list pochádzal z neskoršieho obdobia t. j. pravdepodobne až okolo roku 2000). Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

V roku 1982 odpovedá K. Groh Straussovi a zdieľa s ním svoje negatívne skúsenosti s vydavateľskou brandžou, ktorá je v Nemecku zameraná výlučne na zisk.[61] Spomína, že po vydaní jeho antológie, ktorá mala veľmi pozitívne hodnotenie a ohlas medzi odbornou verejnosťou, vydavateľstvo napríklad ignorovalo žiadosti o predaj publikácií do vzdialenejšieho zahraničia (USA), pretože to nebolo dostatočne lukratívne. Ďalej informoval Straussa o svojom Mikromúzeu a pozýva ho k vzájomnej spolupráci. Vo fonde archívu sa nachádza aj list K. Groha majiteľke Galérie Pragxis v Essen-Kettwig Christel Schnüppenhauer, v ktorej boli programaticky odprezentované viaceré výstavy východoeurópskych autorov.[62] Práve táto galéria mala veľkú zásluhu na tom, že sa diela umelcov z Československa, Poľska, Maďarska či NDR dostávali do povedomia v západnom Nemecku. Ako vyplýva z napísaného, majiteľka galérie K. Grohovi poslala katalógy z výstav Bilder aus der Slowakei I. – II., ktorých kurátorom bol T. Strauss. Zberateľ konštatuje, že vo svojej zbierke má diela od ďalších československých výtvarníkov, ako napr. J. H. Kocman, M. Klivar či J. Valoch, ktoré by bol ochotný zapožičať v prípade, že bude galeristka mať v budúcnosti o ne záujem.

Z kruhov výtvarníkov a známych osobností západoeurópskeho umenia v archíve nachádzame dva listy od Wolfa Vostella. Strauss sa s ním zoznámil zrejme hneď po svojej emigrácii. Vostell patril v tom čase už medzi známych a etablovaných umelcov, vzhľadom na skutočnosť, že sa preslávil svojimi aktivitami – happeningami už v prvej polovici 60. rokov (prvý happening Cityrama, 1961). Umelec patriaci do okruhu hnutia Fluxus tvoril akcie, inštalácie a multimediálne prostredia. Vostell písal Straussovi zo Španielska, kde v mestečku Malpatrida de Cáceres pravidelne trávil čas a mal tam aj ateliér. (obr. 15) V tom čase plánoval dielo Fluxus-Zug – vlak, ktorý mal prechádzať a stáť na rôznych miestach v Severnom Porýní Westfálsku a o ktorom predtým diskutoval so Straussom telefonicky. Vlak bol koncipovaný ako mobilné múzeum, ktoré malo mať zastávku na 16 staniciach. V liste sa Vostell sťažuje, že mesto Duisburg jeho vlak „nechce“ a že sa v tejto súvislosti obracia na

[61] List K. Groha z Augustfehn Tomášovi Straussovi 30. 4. 1982. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

[62] List K. Groha z Augustfehn Christel Schnüppenhauer 8. 3. 1982. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

neho, aby jeho projekt, ako zástupca riaditeľa Múzea Lehmbruck v Duisburgu, podporil.[63]

Problematika Ostkunst – Westkunst bola základnou osou a nosnou konštukciou formovania sa nového príbehu dejín európskeho umenia. Obzvlášť aktuálnou sa stala po realizácii výstavy Westkunst v roku 1981 vo veľtržných halách v Kolíne nad Rýnom pod taktovkou kurátorov Lászla Glozera, Kaspera Königa a Karla Ruhrberga.[64] Výstava vyvolala kontroverzné reakcie na rôznych úrovniach v odborných kruhoch i v médiách, čomu sa venujeme na inom mieste v tomto zborníku. T. Strauss, ktorý od momentu svojej emigrácie reflektoval dianie na západonemeckej umeleckej scéne kriticky, sa otvorene opakovane vyjadril nielen o nedostatkoch menovanej výstavy, ale o celkovej problematike ignorácie umenia strednej a východnej Európy západnou kunsthistóriou, muzejnou a galerijnou praxou. V zásade nesúhlasil so zjednodušeným pohľadom na umenie Európy ako na umenie „západných" častí, ku ktorému „ostblokové" krajiny neprinášali nič vlastné. Jeho dva zásadné články „Westkunst? – Ostkunst? (Entwicklungsskizze einer anderen, und trotzdem derselben Kunst)" (1981) a „Was die Sammlung Ludwig nicht zeigt... (Die verschwiegene Tradition der modernen sowietischen Malerei" (1982) vo Frankfurter Allgemeinen Zeitung, ktorými sa dostal do povedomia západonemeckej umeleckej scény, boli v tomto zmysle smerodajné. Vtedy pracoval ako zástupca riaditeľa v známom Lehmbruck múzeu v Duisburgu. Vychádzajúc z názvu Westkunst formuloval pojem „Ostkunst?", ktorý používal s otáznikom.[65] V tejto súvislosti treba uviesť aj skutočnosť, že pojem Ostkunst nepoužíval ako jediný – týmto názvom bolo miestami označované napríklad umenie východného Nemecka či krajín podriadených doktríne socialistického realizmu. Špecifická situácia v Nemecku – jeho rozdelenie po druhej svetovej vojne – značne prispela k formovaniu a identifikácii umeleckej scény západného Nemecka ako tzv. Westkunstu – zjednodušene povedané, dediča a proponenta demokracie a slobodného vývoja v umení.

---

63 List Wolfa Vostella z Malpatrida de Cáceres Tomášovi Straussovi 5. 8. 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

64 Pre informácie o koncepcii, obsahu a reflexii výstavy pozri štúdiu „‚Iné a predsa rovnaké umenie': paradigma Ostkunst v diele Tomáša Straussa" v tomto zborníku.

65 Pozri Strauss, Tomáš. 1985. „‚Ostkunst' nur mit Fragezeichen." In *Das Kunstwerk* 2, XXXVIII, ed. by Klaus-Jürgen Fischer, Rolf-Gunter Dienst. Stuttgart: Kohlhammer.

Z dôvodu koncipovania tejto štúdie ako náhľadu do troch rôznych navzájom prestupujúcich sa tematických okruhov sa v nasledujúcich riadkoch obmedzíme na predstavenie hlavných súčastí korešpondencie, týkajúcej sa diskurzu Ostkunst – Westkunst. Detailná analýza prepojená s teoretickými textami T. Straussa a jeho súčasníkov, ako aj ich vzájomnej korešpondencie v 80. a 90. rokoch je predmetom nášho ďalšieho skúmania a štúdie „Tomáš Strauss: Ostkunst? Ostkunst, OSTkunst. ‚Čudná sebeobrana' kontra ‚umlčaná Európa'".[66] Snahy T. Straussa o vyrovnanie nerovnováhy medzi Západom a Východom boli obsiahnuté a artikulované nielen v textoch, ale aj v jeho návrhoch na výstavný projekt „Ostkunst?". Tento mal byť koncipovaný ako protipól Westkunstu, kde by bolo odprezentované umenie východnej Európy vo vyrovnanejšej polohe a relevantných súvislostiach. Tento projekt dozrieval a nadobúdal podobu počas celých 80. rokov. Navyše sa jeho relevancia a tým pádom aj možnosti realizácie enormne zvýšili a zaktuálnili po páde železnej opony v roku 1989. Ako vyplýva z intenzívnej korešpondencie v archíve so zberateľom Petrom Ludwigom, s Hugom Borgerom (generálnym riaditeľom Museen der Stadt Köln), ako aj Siegfriedom Gohrom (do roku 1991 bol riaditeľom Múzea Ludwig v Kolíne nad Rýnom) z konca 80. a zo začiatku 90. rokov, práve kvôli tejto koncepcii sa dostal do konfliktu s bývalým riaditeľom Múzea Ludwig v Kolíne nad Rýnom, Karlom Ruhrbergom. Ruhrberg sa v súkromnom liste z roku 1990 obracia na T. Straussa s priateľsky, ale značne konfrontačne formulovanou výčitkou, že publikoval „v hamburgskej štúdii"[67] plány okolo výstavy „OSTkunst", čo nepovažuje za správny postup. Z listu vyplýva, že sa obával, že ich niekto môže v ich snažení „predbehnúť".[68] Ruhrbergova reakcia dokazuje nielen aktuálnosť témy a jej atraktivitu, ale poukazuje aj na rivalitu a konkurečný charakter západnej scény. Tento postoj treba sledovať v kontexte svojho času – v tomto období sa pripravoval výstavný projekt „Europa Europa" v Bonne, ktorý bol v tom čase hlavným mestom Nemecka. Jej kurátorom sa napokon stal Riszard Stanislawsky, bývalý riaditeľ Múzea v poľskom Lodži, ktorý bol

[66] Štúdia sa nachádza v rukopise u autorky.

[67] K. Ruhrberg mal na mysli štúdiu T. Straussa z roku 1989 „‚Ostkunst' – ein gesamtphänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des ‚Andresartigen'." In *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VIII.*, ed. by W. Hoffmann, M. Warnke, s. 219 – 232. Prestel: Mníchov.

[68] List Karla Ruhrberga z Oberstorfu z 19. 9. 1990 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

na dôchodku. Okrem neho sa uchádzal o túto úlohu aj T. Strauss, avšak neúspešne.[69] Napriek tomu, že koncepcia výstavy pracovala s viacerými ideami z repertoára T. Straussa, do plánovania výstavy nebol adekvátne zapojený. V archíve nechádzame doklady o tom, že sa chystal podať žalobu za poškodenie autorských práv a odcudzenia duchovného majetku.[70] Z archívneho materiálu vyplýva, že mu bola pôvodne prisľúbená spolupráca ako spoluautorovi a spoluorganizátorovi výstavy, čo sa však v konečnom dôsledku nestalo.

V závere treba koštatovať, že vďaka tomu, že T. Strauss neustával v snahe, zaslúžil sa o zorganizovanie mimoriadne dôležitého sympózia Ostkunst – Westkunst, ktoré sa uskutočnilo v júli 1991 v Aachene. (obr. 16, 17) Na základe oslovenia zo strany Ludwig Stiftung für Kunst und internationale Verständigung mal na starosti koncepčnú a organizačnú stránku sympózia, ako aj zostavenie konferenčného zborníka, ktorý vyšiel v rovnakom roku pod názvom *Ostkunst – Westkunst. Absonderung oder Integration?*. V rámci tejto konferencie, na ktorú pozval dôležité osobnosti a mysliteľov tak z východoeurópskej, ako aj západoeurópskej scény, sa mu podarilo nastoliť krátko po revolučnom roku 1989 zásadné otázky skúmania problematiky, čo sa stane s obidvomi časťami Európy a jej „stredoeurópskou" kultúrou po páde železnej opony.

LITERATÚRA

Bátorová, Andrea. 2017. „Ausstellungen als (un)politische Medien: II. Permanente Manifestationen und Danuvius 68 (zur alternativen Kunst der Slowakei in den 1960er-Jahren)." In *When exhibitions become politics: Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren*, ed. by XXX, 163 – 181. Köln: Böhlau Verlag.

Bátorová, Andrea. 2019. *The art of contestation. Performative practices in the 1960s and 1970s in Slovakia*. Bratislava: Vydavateľstvo UK.

Bartošová, Zuzana. 2013. „Pamiatke Tomáša Straussa." *ARS. Časopis Ústavu dejín umenia SAV* 2/46: 320 – 326.

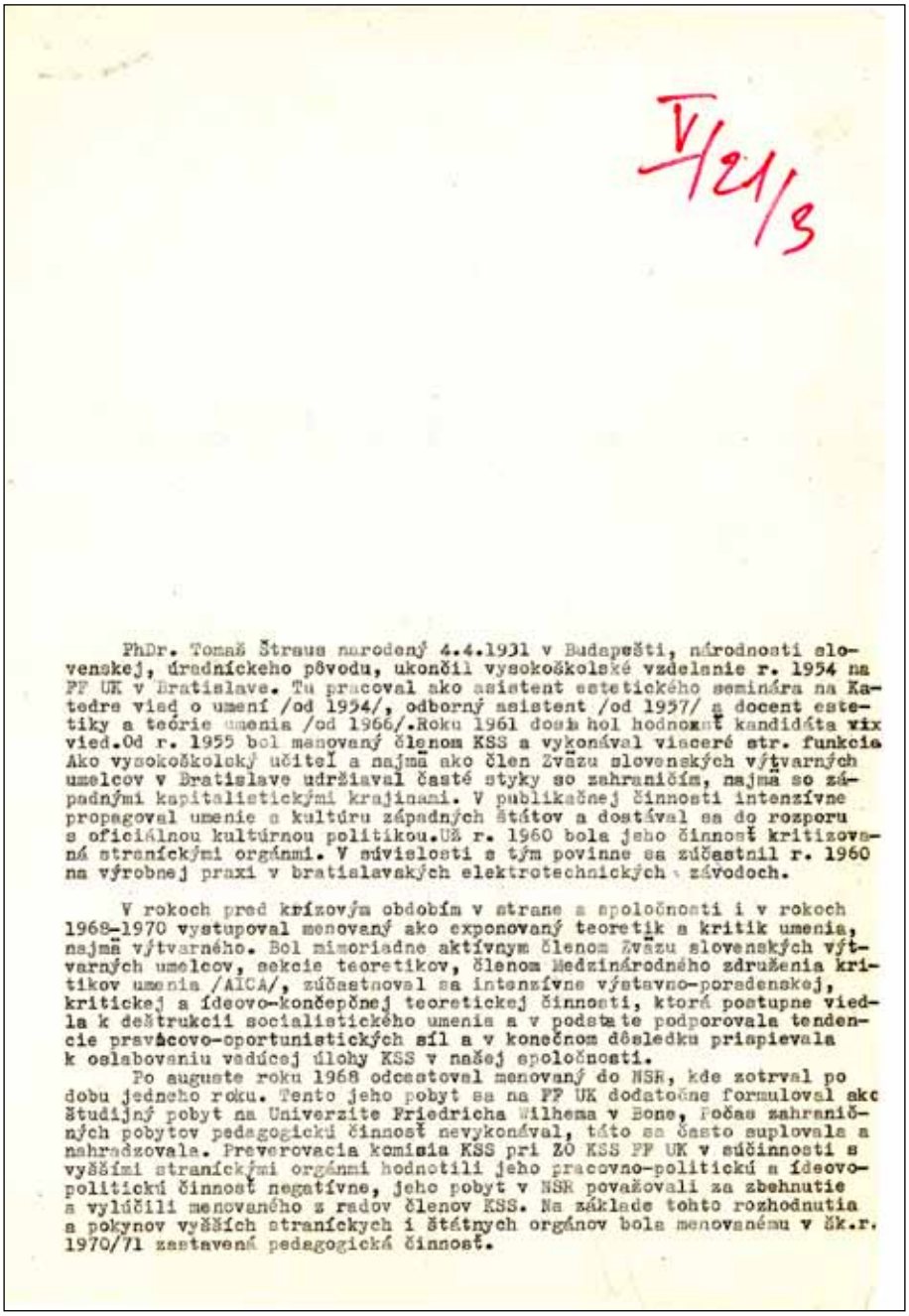
Ciulisová, Ingrid. 1995. „Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie II. Slovenský dejepis umenia 1948 - 1968." *ARS. Časopis Ústavu dejín umenia SAV* 28, 2 – 3: 184 – 204.

[69] Udalosti T. Strauss popísal vo svojom liste z Kolína Alexovi Mlynárčikovi 23. 6. 1994. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013. Pozri aj Strauss 2011, 123 – 130.

[70] Koncepcia listu právnika v mene T. Straussa. Podľa iných dokumentov nájdených v archíve predpokladáme, že ide o právnika Dr. Petersa z Kolína nad Rýnom, ktorý sa špecializoval aj na autorské práva.

Groh, Klaus. 1972. *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*. Köln: DuMont.
Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.
Strauss, Thomas. 1981. „Westkunst? – Ostkunst? (Entwicklungsskizze einer anderen, und trotzdem derselben Kunst).“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 8. 1981.
Strauss, Tomáš. 1982. *Bilder aus der Slowakei I., II., III. 1965 — 1980. (Úvody T. Strauss)*. Essen-Kettwig: Galerie Pragxis.

Strauss, Thomas. 1982. „Was die Sammlung Ludwig nicht zeigt... (Die verschwiegene Tradition der modernen sowietischen Malerei).“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 8. 1982.
Strauss, Thomas. 1985. „‚Ostkunst‘ nur mit Fragezeichen.“ *Das Kunstwerk* 2, XXXVII. Baden – Baden.
Strauss, Thomas. 1989. „‚Ostkunst‘ – ein gesamtphänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des ‚Andresartigen‘. In *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VIII.*, ed. by W. Hoffmann, M. Warnke, 219 – 232. Prestel: Mníchov.
Strauss, Tomáš. 1992. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas.
Strauss, Tomáš. 1996. *Provokácie: kritické rozhľady od Dunaja a Rýna*. Bratislava: H&H.
Strauss, Tomáš. 1999. *Utajená korešpondencia 1980 – 1998*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2011. *1969 – 1989: Slovensko v čase všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II.* Bratislava: Kalligram.
Šimečka, Milan. 1990. *Obnovenie poriadku*. Bratislava: Archa.
Zemko, Milan. 1993. „Život ako neprestajná výzva.“ In *Tri otázniky. Od paťdesiatych k osemdesiatym*, Tomáš Strauss, 245 – 251. Bratislava: Pallas.



V/21/3

PhDr. Tomaš Štraus narodený 4.4.1931 v Budapešti, národnosti slovenskej, ďradníckeho pôvodu, ukončil vysokoškolské vzdelanie r. 1954 na PF UK v Bratislave. Tu pracoval ako asistent estetického seminára na Katedre vied o umení /od 1954/, odborný asistent /od 1957/ a docent estetiky a teórie umenia /od 1966/.Roku 1961 dosiahol hodnosť kandidáta vix vied.Od r. 1955 bol menovaný členom KSS a vykonával viaceré str. funkcie Ako vysokoškolský učiteľ a najmä ako člen Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave udržiaval časté styky so zahraničím, najmä so západnými kapitalistickými krajinami. V publikačnej činnosti intenzívne propagoval umenie a kultúru západných štátov a dostával sa do rozporu s oficiálnou kultúrnou politikou.Už r. 1960 bola jeho činnosť kritizovaná stranícky mi orgánmi. V súvislosti s tým povinne sa zúčastnil r. 1960 na výrobnej praxi v bratislavských elektrotechnických závodoch.

V rokoch pred krízovým obdobím v strane a spoločnosti i v rokoch 1968-1970 vystupoval menovaný ako exponovaný teoretik a kritik umenia, najmä výtvarného. Bol mimoriadne aktívnym členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov, sekcie teoretikov, členom Medzinárodného združenia kritikov umenia /AICA/, zúčastňoval sa intenzívne výstavno-poradenskej, kritickej a ideovo-končepčnej teoretickej činnosti, ktorá postupne viedla k deštrukcii socialistického umenia a v podstate podporovala tendencie pravicovo-oportunistických síl a v konečnom dôsledku prispievala k oslabovaniu vedúcej úlohy KSS v našej spoločnosti.

Po auguste roku 1968 odcestoval menovaný do NSR, kde zotrval po dobu jedného roku. Tento jeho pobyt sa na PF UK dodatočne formuloval ako študijný pobyt na Univerzite Friedricha Wilhema v Bone, Počas zahraničných pobytov pedagogickú činnosť nevykonával, táto sa často suplovala a nahradzovala. Preverovacia komisia KSS pri ZO KSS PF UK v súčinnosti s vyššími stranícky mi orgánmi hodnotili jeho pracovno-politickú a ideovo-politickú činnosť negatívne, jeho pobyt v NSR považovali za zbehnutie a vylúčili menovaného z radov členov KSS. Na základe tohto rozhodnutia a pokynov vyšších straníckych i štátnych orgánov bola menovanému v šk.r. 1970/71 zastavená pedagogická činnosť.

Obr. 1. Kádrový posudok vedúceho Katedry estetiky doc. Dr. Pavla Michalidesa, CSc. z dňa 27. 12. 1972. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Štraussa, akv. č. 43/2013.

-2-

V šk.r. 1970/71 menovaný pedagogickú činnosť na FF UK už nevykonával a bola s ním zrušená aj zmluva o napísaní vysokoškolských skrípt z Úvodu do teórie a dejín výtvarného umenia. Naďalej pracoval pre ZSVU v rámci štipendijných úloh a na práci Katedry sa nepodielal. Menovaný mal r. 1970 z FF UK odísť, odchod sa však preťahoval jeho onemocnením, nakoniec vedenie pracoviska uzavrelo s ním dohodu o odchode z FF UK ku dňu 30.IV.1971. Po odchode z FF UK mal menovaný nastúpiť do práce v SNG v Bratislave, ktorá by mala poskytnúť ďalšie údaje o jeho činnosti.

O činnosti menovaného vo ZSVU sa vyjadruje analýza vývoja výtvarného umenia a teórie na Slovensku prednesená na Zjazde slov. výtv. umelcov /november 1972/. Tu sa charakterizuje ako exponovaný teoretik a kritik ktorý prispel k dezorientácii výtvarnej obce v snahe posunúť vývin nášho umenia od soc. realizmu na slepú koľaj formalistického umenia, uzurpoval moc v kľúčových pracovných komisiách Zväzu a pri výbere komisárov pre výstavy najmä do zahraničia, podielal sa na živení nemarxistických, ídeovo-estetických názorov vo výchove mladej generácie výtvarných teoretikov a kritikov. Z týchto dôvodov bol zo členskej základne ídeového ZSVU vyškrtnutý.

Menovaný má dobré organizačné schopnosti, je priebojný, má značný vplyv na ľudí, pravda v smere názorov ktoré si osvojil. V práci sa javil ako nedisciplinovaný, malomeštiacky zmýšľajúci pracovník, niekedy prejavoval určité prvky anarchie. Ako pracovník vylúčený z radov členov KSS nemôže zatiaľ vykonávať prácu politicko-výchovného charakteru, v tomto smere publikovať a byť poverený príslušnými funkciami. Schopnosti menovaného možno skôr využiť v oblasti práce dokumentačnej na pracovisku galérijného alebo múzeálneho zamerania.

27.XII.

vedúci katedry

ZVÄZ SLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMELCOV V BRATISLAVE

V Bratislave dňa 12.októbra 1972

Vážený súdruh,

Dočasný prípravný výbor Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave vzal na vedomie Váš súhlas s novým poslaním a stanovami ideového, výberového Zväzu slovenských výtvarných umelcov.
Súčasne zhodnotil Vašu prácu v oblasti teórie, kritiky a histórie výtvarného umenia a kultúrno-politickej činnosti a uzniesol sa dňa 29.septembra 1972

o z á n i k u Vášho členstva, ~~kandidatúry~~
vo Zväze slovenských výtvarných umelcov.

Proti tomuto rozhodnutiu sa môžete odvolať do dvoch mesiacov odo dňa doručenia.

S pozdravom

zasl.umelec, akad.maliar
doc.Róbert D ú b r a v e c
predseda DPV ZSVU

Vážený súdruh

Tomáš Š t r a u s
výtv.teor.

Svidnická 9
B r a t i s l a v a

Obr. 2. List predsedu DPV ZSVU doc. R. Dúbravca v Bratislave dňa 12. 10. 1972 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

Vážený súdruh minister !

Žiadal som sa tako sa patrí- cez Tvoj sekretariát na prijatie, márne. Uvedomujem si, že hovoriť osobne s ministrami, to nie je už len tak, no niekedy to človekovi predsa len nedá...

Ubezpečujem Ťa ponajprv, že (na rozdiel od väčšiny Tvojich návštevníkov, ktorí žiadajú o prijatie) nič pre seba nechcem. Rezigneval som už na akúkoľvek možnosť zlepšiť si vlastné pracovné (a hocijako ináč osobne definované) postavenie. Z 1900 Kčs čistého platu sa síce ťažko žije. Sem-tam by som sa aj rád k niečemu verejne ozval /tak napr.k nivočeniu historických pamätihodností v Bratislave a inde/, nehovoriac o tom, že by človek najmä pracovne dokázal o niekoľko desiatok percent viac, keby o to bol záujem a že otupovanie vlastnej senzibility, záujmu a schopností je hnusný druh zločinu, ktorý človek pácha sám na sebe.

O všetky tieto veci nejde. Neponížim sa do tej miery /a to ani na úrovni svojho bezprostredného nadriadeného/, že by som žiadal o zohľadnenie týchto faktov.

Ide tentoraz o niečo iné. Ako som Ti už kedysi spomínal, som stále v zajatí 20-tých rokov, predovšetkým pokiaľ ide o dianie tých čias v ZSSR. Keďže služobne cestovať nemôžem, využívam normálnu -zákonom stanovenú- dovolenku a obmedzené prostriedky, ktoré mám, aby som aspoň sám pre seba, pre naplnenie vlastných záujmov, pokračoval i pri obmedzených možnostiach v robote.

Bol som takto v minulých týždňoch v Moskve a Leningrade a podarilo sa mi tentoraz nájsť dlho hľadané dokumenty a diela, ktoré dopočiaľ neboli zverejnené. Napriek tomu, že ide o obrovské hodnoty /v amerických dolároch/, ľudia, ktorí ich vlastnia, by boli ochotní predať /venovať/ ich práve do ČSSR. Chytá ma závrať pri pomyslení, že Bratislava by takto mohla získať profilovanú zbierku, ktorá by v rámci Európy bolo možno porovnať napr.so Stedelijk Museem v Amsterodame. Poveďľa domáceho umenia, bolo by totiž potrebné /tak, ako sa to robí všade na svete, napr.na vysokej úrovni v NG Praha/ zbierať systematicky a koncepčne aj svetové umenie, predovšetkým umenie socialistických krajín.

Obr. 3. – 4. List T. Straussa napísaný v Bratislave ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi 10. 12. 1976. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

Doterajšie pokusy v tomto smere u nás /SNG dostáva tiež v rámci rezortu isté devizové prostriedky/ sú nedôstojné, takže tu s istým nadsadením možno hovoriť o nevyužívaní, ak nie o rozhadzovaní štátnych prostriedkov a možností. Záležitosť je na úrovni riaditeľstva SNG, zainteresovaného príliš bezprostrednými praktickými úlohami dňa, neriešiteľná. Aby sme tu pre potomkov zanechali niečo viac než len výkaz našej neschopnosti, provinčnej nerozhľadenosti a ľahostajnosti, treba tu /aj vzhľadom na komplikované jednanie o vývoz umel.diel s príslušnými zahr.rezortnými inštitúciami/ Tvoje osobné zaangažovanie.

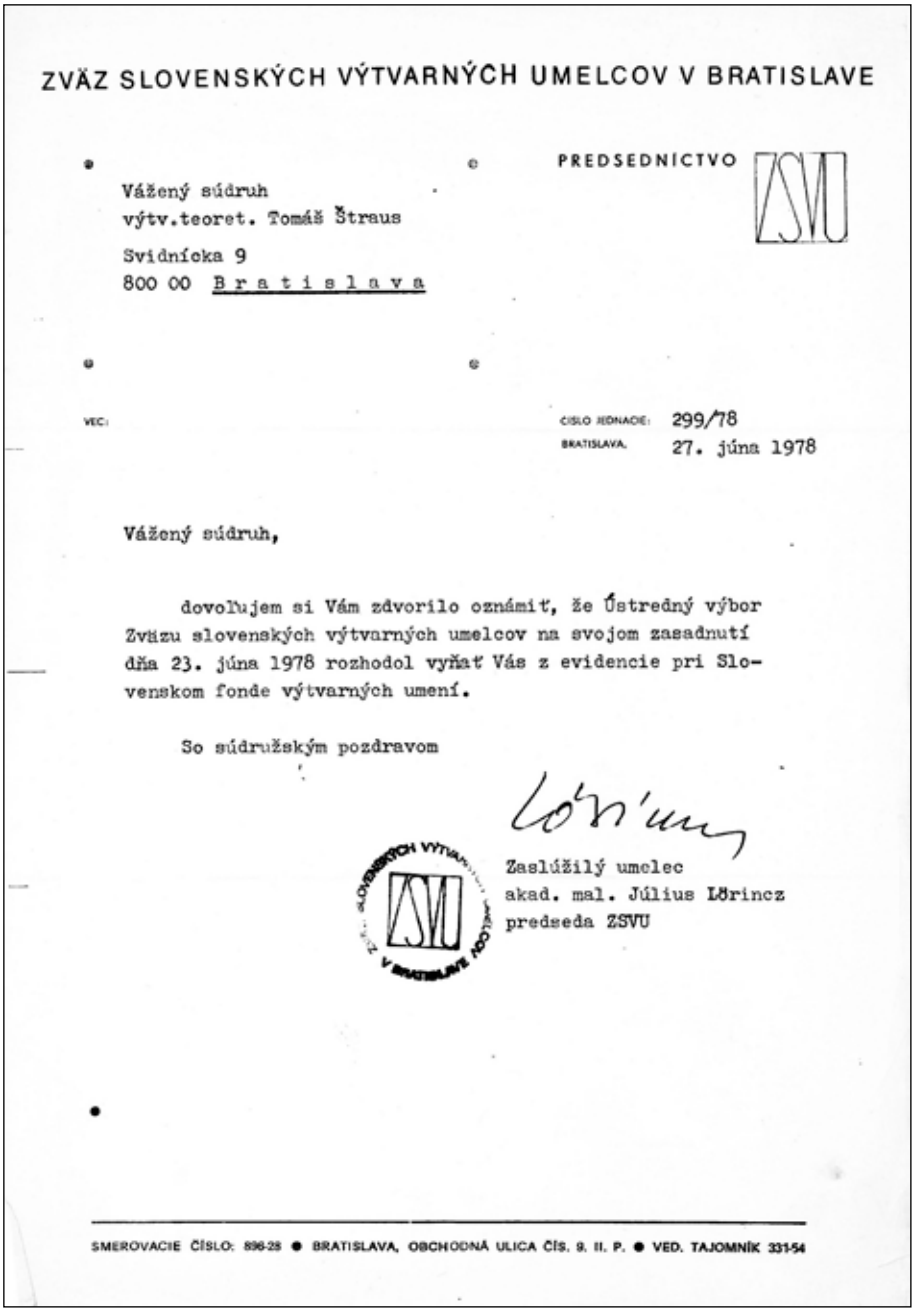
Vzhľadom na naše bývalé priateľstvo a najmä vzhľadom na to, že nemám vlastne čo stratiť /pri mesačnom príjme 1890 Kčs si človek môže dovoliť hovoriť to, čo myslí/, chcel by na Teba apelovať, aby si povedľa literatúry /a možnože aj divadla a klasickej hudby/ urobil niečo aj pre výtvarné umenie /múzea a galérie/.

Ak sa Ti do toho nechce, zahoďtento list /odovzdať ho na vybavenie iným, nemá zmysel/a považuj vec za "vybavenú". Pravdu povedané, sám nemám veľké ilúzie o reálnosti toho, že by na našom milom Slovensku šlo ešte čokoľvek, čo presahuje mrtvolný stav byrokratickej nehybnosti, vybaviť. Je mi postupne stále jasnejšie, že akékoľvek osobné zaangažovanie za čokoľvek neosobné je nielen zbytočné, ale i smiešné, ba priam podozrivé. Nedalo mi však Ti nenapísať !

Se srdečným pozdravom:

Bratislava, 10. decembra 1976

Obr. 4.



ZVÄZ SLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMELCOV V BRATISLAVE

PREDSEDNÍCTVO

Vážený súdruh
výtv.teoret. Tomáš Štraus
Svidnícka 9
800 00 Bratislava

VEC:

ČÍSLO JEDNACIE: 299/78
BRATISLAVA, 27. júna 1978

Vážený súdruh,

dovoľujem si Vám zdvorilo oznámiť, že Ústredný výbor Zväzu slovenských výtvarných umelcov na svojom zasadnutí dňa 23. júna 1978 rozhodol vyňať Vás z evidencie pri Slovenskom fonde výtvarných umení.

So súdružským pozdravom

Zaslúžilý umelec
akad. mal. Július Lörincz
predseda ZSVU

SMEROVACIE ČÍSLO: 896-28 ● BRATISLAVA, OBCHODNÁ ULICA ČÍS. 9. II. P. ● VED. TAJOMNÍK 331-54

Obr. 5. List akad. mal. Júliusa Lörincza (predsedu ZSVU) z 27. 6. 1978 v Bratislave T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

UNIVERZITA KOMENSKÉHO, NOSITEĽKA RÁDU REPUBLIKY
Filozofická fakulta
818 01 BRATISLAVA, Gondova 2

Vážený pán
PhDr. Tomáš Štraus, CSc.

Číslo: Dič 64/1990
Prílohy: K číslu
V Bratislave dňa 27. 2. 1990
Vec:

Vážený pán doktor,

rehabilitačná komisia Filozofickej fakulty UK sa zišla 27. februára 1990. Na svojom zasadnutí sa zoznámila s archívnym materiálom, podľa ktorého ste boli Katedrou vied o umení nespravodlivo hodnotený, boli ste vylúčený z radov KSČ a tým aj v rokoch 1970-71 ste mali pozastavenú pedagogickú činnosť. Fakulta r. 1971 s Vami rozviazala pracovný pomer. Komisia je presvedčená, že tento postup voči Vám bol hlboko nespravodlivý. Fakulta sa Vám za túto krivdu úprimne ospravedlňuje. Súčasne vyjadruje želanie, že bude veľmi rada, ak svoje dlhoročné skúsenosti a poznatky získané v zahraničí sprostredkujete našim poslucháčom pri Vašich návštevách fakulty.

So želaním pevného zdravia

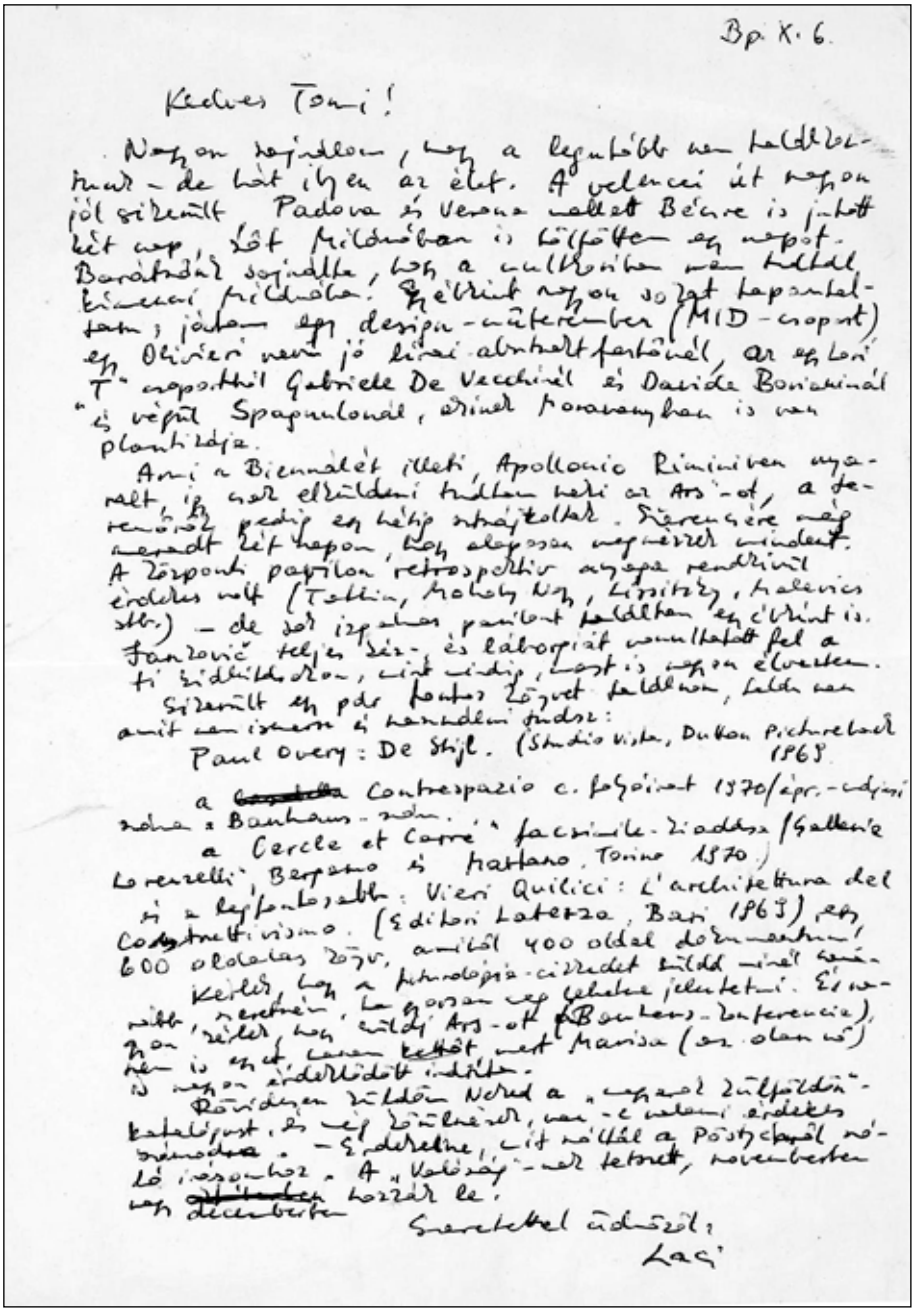
Doc. PhDr. Ivan Slimák, CSc.
dekan PF UK

UNIVERZITA KOMENSKÉHO
Filozofická fakulta
Gondova ul. č. 2
BRATISLAVA
I

Prof. PhDr. Jozef Novák, DrSc.
prodekan
predseda rehabilitačnej komisie

Vybavuje: Telefón:

Obr. 6. List rehabilitačnej komisie FFUK z 27. 2. 1990 v Bratislave T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.



Bp. X. 6.

Kedves Tomi!

Nagyon sajnálom, hogy a legutóbb nem találkoztunk – de hát ilyen az élet. A velencei út nagyon jól sikerült. Padova és Verona valamint Bécs is jutott két nap, sőt Milánóban is töltöttem egy napot. Barátságos sajnálta, hogy a milánóban nem találkozunk. Ezeknek napok szóval tapasztaltam, jártam egy design-műteremben (MID-csoport) egy Olivieri nevű jó kinézetű abszolutfanatikusnál, az egyik T-csoporttól Gabriele De Vecchiné és Davide Boriszinál és végül Spagnulonál, akinek Moravamban is van plantidzja.

Ami a Biennálét illeti, Apollonio Riminiben nyaralt, ő nem elküldni tudta neki az Ars-ot, a tervezőt pedig egy hétig szabítottak. Szerencsére nép nevadt két napon, hogy alapossan megnézzék mindent. A Központi pavilon retrospektív anyaga rendkívül érdekes volt (Tatlin, Moholy Nagy, Lissitzky, Malevics stb.) – de sok izgalmas pavilont találtam egy évtized is. Franciović teljes szín- és fabrogiát vonultatott fel a ti szülőhelyén, ezt vidip, Lost is nagyon élvezetes.

Sikerült egy pár fontos könyvet találnom, talán nem amit nem ismerek és nemrégiek pedig:

Paul Overy: De Stijl. (Studio Vista, Dutton Pictureback 1969

a ~~Contrella~~ Contrespazio c. folyóirat 1970/ápr.-évjáratát a Bauhaus-szám.

a Cercle et Carré facsimile-kiadása (Galleria Lorenzelli, Bergamo és Mattano, Torino 1970)

és a legfontosabb: Vieri Quilici: L'architettura del Costruttivismo. (Editori Laterza, Bari 1969), egy 600 oldalas könyv, amiből 400 oldal dokumentum!

Kérlek, hogy a fotológia-cikkedet küldd minél hamarabb, szeretném, ha gyorsan meg lehetne jelentetni. Ezenkívül, szintén, hogy küldj Ars-ot (Bauhaus-konferencia), hogy szintén kettőt vett Marisa (az olaszok) nem is ezt, csak kettőt indítva.

Szívesen küldöm Neked a „magyar külföldi-katalógust, és egy könyvet, van-e valami érdekes szándokod. – Érdekelne, hogy nőttél a Pöstyénben nőnő. A „Valóság"-nak tetszett, novemberben hozzák le.

~~[illegible]~~ hogy decemberben

Szeretettel üdvözöl:

Laci

Obr. 7. List Lázsló Bekeho z 6. 10. 1969 v Budapešti Tomášovi Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

B p.81.nov.9.

Kedves Tomi,
tegnap érkeztem haza, és sietve irok /levelet ott nem akartam Neked hagyni, mert az utolsó 2 napon mentem Hannoverbe és még ott is ujabb információkat kaptam. Végre kezdek tisztábban látni. Remélem, S. titkárnője odaadta a Neked hozott könyvet, katalógusokat. Leveledet és a cikked két változatát megkaptam, köszönöm, és örülök, hogy ez a jó irás megjelenhetett./

Utazásom~~mat~~ előtt napokkal próbáltalak otthon hivni, és megérkezésemk~~ez~~ is kerestelek, de csak S-tól tudtam meg, hogy az USÁ-ban vagy. Az első nap nála vacsoráztam, és kissé meg is zavarodtam, olyan hülyeségeket mondott Veled kapcsolatban. Pl. hogy azért nem vehetsz részt a Tükör-kiállitásban, mert az USÁ-ba mentél, később ~~kiszszz~~ viszont elszólta magát, hogy az egyik előkészitő tárgyaláson még Te is ott voltál. Másnap, mikor a muzeumban tárgyalni kezdtünk, és előtte megkaptam a leveledet, már nyilvánvaló kezdett lenni, hogy becsapott mindkettőnket. Nem akarom részletezni, mennyi hazudozás történt. Elmondta - a nagypofáju, de feltünően buta Herr Vesterrel együtt, hogy elkészitették a kiállitás koncepcióját, kész a mütárgylista is, csak még nem gépelték le, de ~~már~~ majd kapok belőle. Kérdéseimre zavaros válaszokat adtak, a témában tulajdonképpen tájékozatlanok, de annál határozottabbak, pl. "Beuys azért nem kell, mert tul híres" /máskor viszont azt mondták, hogy elsősorban az ~~im~~mert müvekre és müvészekre akarnak támaszkodni stb./, valamint a megszokott szöveg:"ez nem elmélet, hanem kiállitás". A mütárgyjegyzékem nem került elő, S. hol azt mondta, hogy nem adtad neki oda, hol azt, hogy csak később adtad oda. /Végülis odaadtad? Most már örülnék neki, ha nem!/ Én láttam, hogy ebbe a kiállitásba már nem szólhatok bele /jobb is, mert annyira el lesz rontva!/, ezért javasoltam egy kompromisszumot: csinálják ők a kiállitást, ahogy akarják, én viszont irok a katalógusba egy 4o oldalas /kéziratoldal/ tanulmányt, 3o képpel. Ezt megigérték /bár már ebben sem hiszek/. /Melleslegt: annak a honorériumnak, amit a multkor említett, most már csak a negyedrészéről volt szó./ Tehát én most meg akarom várni, hogy publikálják-e a tanulmányomat, vagy sem, utána pedig megvannak az elképzeléseim arra, hogyan szerezzek elégtételt ~~mm~~ magamnak.

A hannoveri nővel beszéltem, ő is zavaros, őt is át akarja verni S., de legalább ő már dolgozott valamit /amit mutatott,

Obr. 8. – 9. List L. Bekeho z Budapešti dňa 9. 11. 1981 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

nagyon kezdetleges és naiv. Sikerült megszereznem tőle a protokollt, és az eddig összeállitott listát /az okt. 31-i megbeszélésük eredménye; nagyon gyenge és hiányos anyag/, ebből egyértelműen kitűnik, hogy ők találtak ki mindent, és esetleg én is irhatok egy kis tanulmányt a koncept art és a tükör kapcsolatáról. /"Möglicherweise könnte Laszlo Beke einen kleinen Aufsatzt über Konzept-Kunst und Objekte unter der Spiegelthematik schreiben."/ A bevezető tanulmányt valószinüleg B. Catoir irja/. /Nagyon örülök, hogy tavaly kikényszeritettem S-tól egy irást, melyben egyértelműen az áll, hogy az egész kiállitás értelmi szerzője én vagyok./

Ugy látszik, a hannoveri nő rájött, mekkora hülyeséget csinált, hogy ezt az iratot nekem odaadta, mert másnap felhivott és magyarázta, hogy ez a tervezet még egyáltalán nem végleges, és nagyon kért, ne áruljam el S-nak, hogy ő odaadta nekem!

Tomi, nagyon kérlek, minderről ne tudjál! Csak annyit tudjál, hogy S. nekem megigérte a 4o oldalas tanulmány leközlését, valamint hogy ezt a Protokollt nekem megküldi! /Ha ugy adódik, ezt a két dolgot sürgethetnéd is nála!/ A többi az én dolgom.

Még egy komikus dolog: S. azt mondta nekem, hogy az a baj, hogy a Spiegel-téma nem aktuális. Mikor erre elég ironikusan megkérdeztem, hogy akkor miért nem csinálta meg 1975-ben, amikor a téma még "aktuális" volt, nem tudott válaszolni semmit. /Máskor viszont nagyképüen azt magyarázta, hogy a jó kiállitáspolitika titka az, hogy nem szabad divatos témát csinálni!/

Különben ugy látszik, hogy meg akar szabadulni Tőled. Ezzel szemben én azt javasolnám, hogy azért sem menj el a muzeumtól, legalábbis addig ne, amig jobb és biztos helyet nem szereztél! Már eddig is sok jó dolgot csináltál ott, amit nem lehet letagadni /megszereztem a a Lehmbruck- és a Narren-tanulmányodat is, és nagyon örülök neki!/.

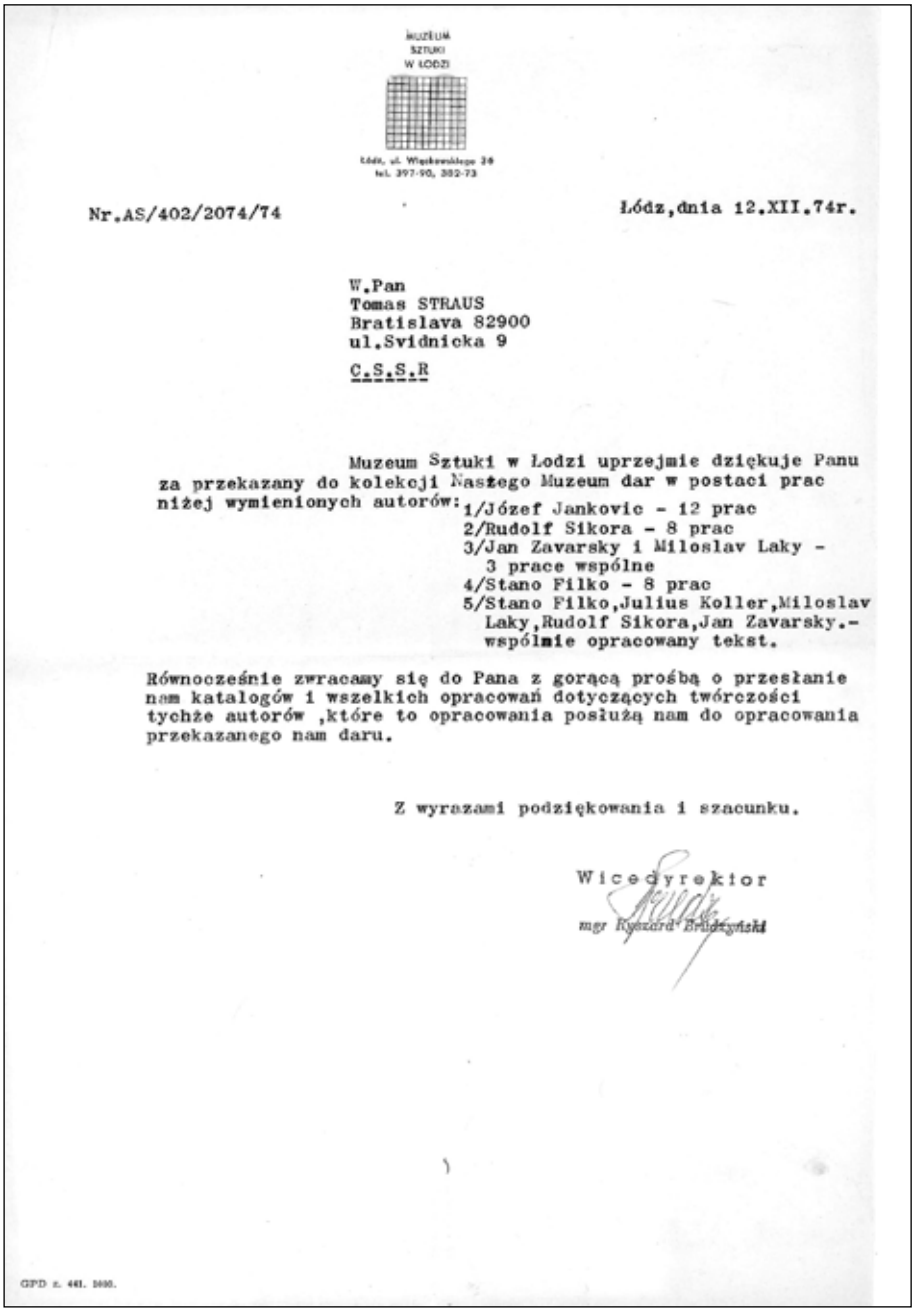
Gondolhatod, hogy a történtek miatt elég rosszul éreztem magam egész héten, noha volt néhány kellemes dologban is részem. Kölnben megnéztem a Kunstmarktot /elég undoritó volt/, a Wallraf-Richartzban Christót, és egy csomó galériát, találkoztam Gézával, Andrével, Udo Kierrel /aki elvitt Michael Buthéhez/, Düsseldorfban láttam a "fekete" kiállitást /nem volt tul nagy dolog/, Hannoverben láttam a Warhol-kiállitást /nagyon élveztem/ és az uj muzeumot /szerintem a mönchengladbachi sokkal jobb lesz, de nekik is van néhány szép - főleg régebbi - dolguk: Picasso, Schwitters stb.

Nagyon csalódtam a S-féle mentalitásban, és kivánom Neked, hogy legyen nagyon sok erőd ellenük. Remélem, New Yorkban legalább jól érezted Magadat.

Szeretettel üdvözöllek, és kérlek irj! Légy nyugodt, minden jóra fordul, Neked is, nekem is.

Laci

Obr. 9.



MUZEUM
SZTUKI
W ŁODZI

Łódź, ul. Więckowskiego 36
tel. 397-90, 302-73

Nr.AS/402/2074/74

Łódz,dnia 12.XII.74r.

W.Pan
Tomas STRAUS
Bratislava 82900
ul.Svidnicka 9

C.S.S.R

Muzeum Sztuki w Łodzi uprzejmie dziękuje Panu za przekazany do kolekcji Naszego Muzeum dar w postaci prac niżej wymienionych autorów:

1/Józef Jankovic - 12 prac
2/Rudolf Sikora - 8 prac
3/Jan Zavarsky i Miloslav Laky - 3 prace wspólne
4/Stano Filko - 8 prac
5/Stano Filko,Julius Koller,Miloslav Laky,Rudolf Sikora,Jan Zavarsky.- wspólnie opracowany tekst.

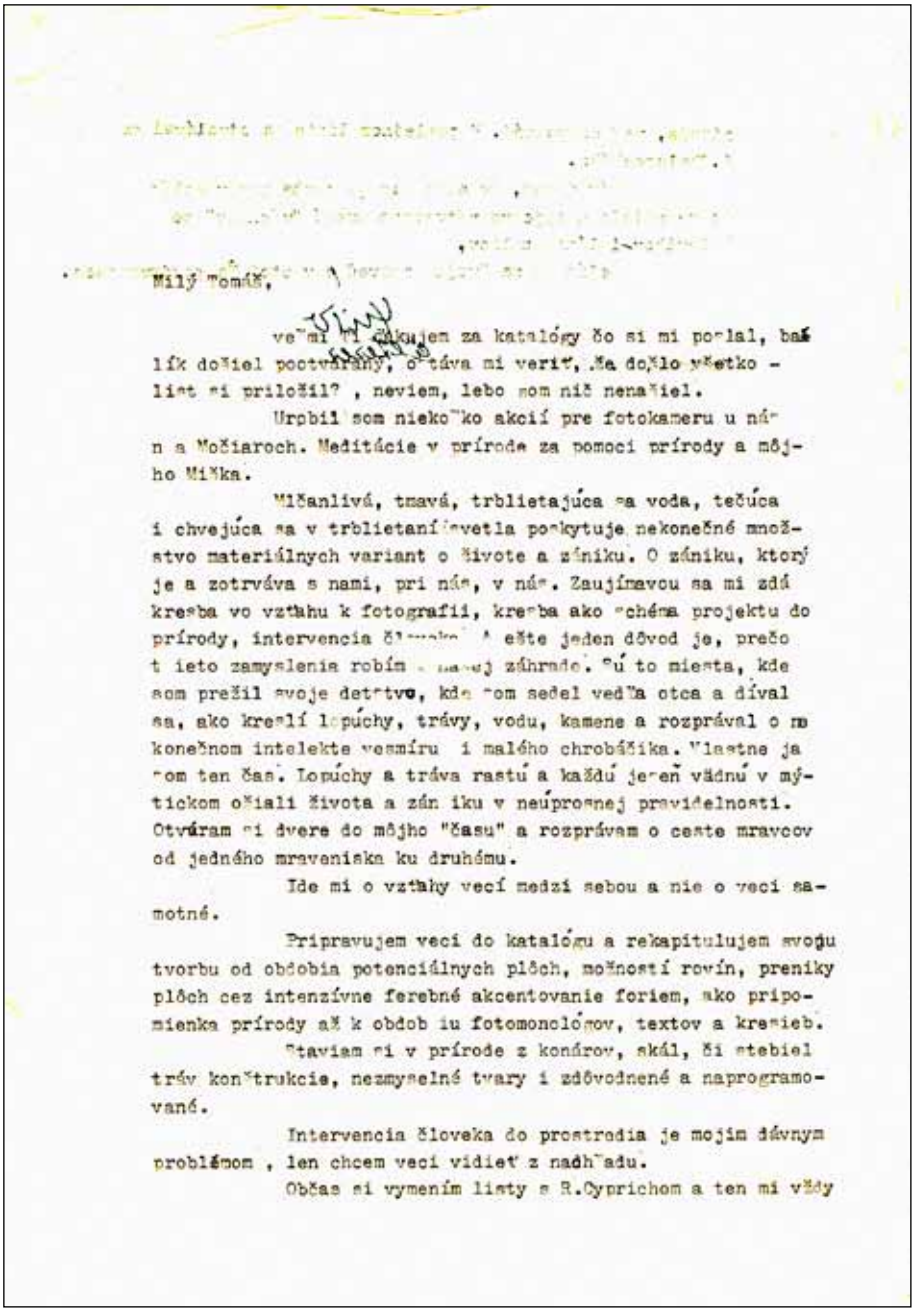
Równocześnie zwracamy się do Pana z gorącą prośbą o przesłanie nam katalogów i wszelkich opracowań dotyczących twórczości tychże autorów ,które to opracowania posłużą nam do opracowania przekazanego nam daru.

Z wyrazami podziękowania i szacunku.

Wicedyrektor
mgr Ryszard Bridzyński

GPD z. 441. 1000.

Obr. 10. List Múzeum Sztuki Lodž Tomášovi Straussovi z 12. 12. 1974. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.



Milý Tomáš,

veľmi ti ďakujem za katalógy čo si mi poslal, bal lík došiel poctivrany, ostáva mi veriť, že došlo všetko - list si priložil? , neviem, lebo som niš nenašiel.

Urobil som niekoľko akcií pre fotokameru u nás n a Močiaroch. Meditácie v prírode za pomoci prírody a môjho Miška.

Mäkanlivá, tmavá, trblietajúca sa voda, tečúca i chvejúca sa v trblietaní svetla poskytuje nekonečné množstvo materiálnych variant o živote a zániku. O zániku, ktorý je a zotrváva s nami, pri nás, v nás. Zaujímavou sa mi zdá kresba vo vzťahu k fotografii, kresba ako schéma projektu do prírody, intervencia človeka. A ešte jeden dôvod je, prečo t ieto zamyslenia robím v mojej záhrade. Tú to miesta, kde som prežil svoje detstvo, kde som sedel vedľa otca a díval sa, ako kreslí lopúchy, trávy, vodu, kamene a rozprával o m konečnom intelekte vesmíru i malého chrobáčika. Vlastne ja som ten čas. Lopúchy a tráva rastú a každú jeseň vädnú v mýtickom okiali života a zán iku v neúprosnej pravidelnosti. Otvárám si dvere do môjho "času" a rozprávam o ceste mravcov od jedného mraveniska ku druhému.

Ide mi o vzťahy vecí medzi sebou a nie o veci samotné.

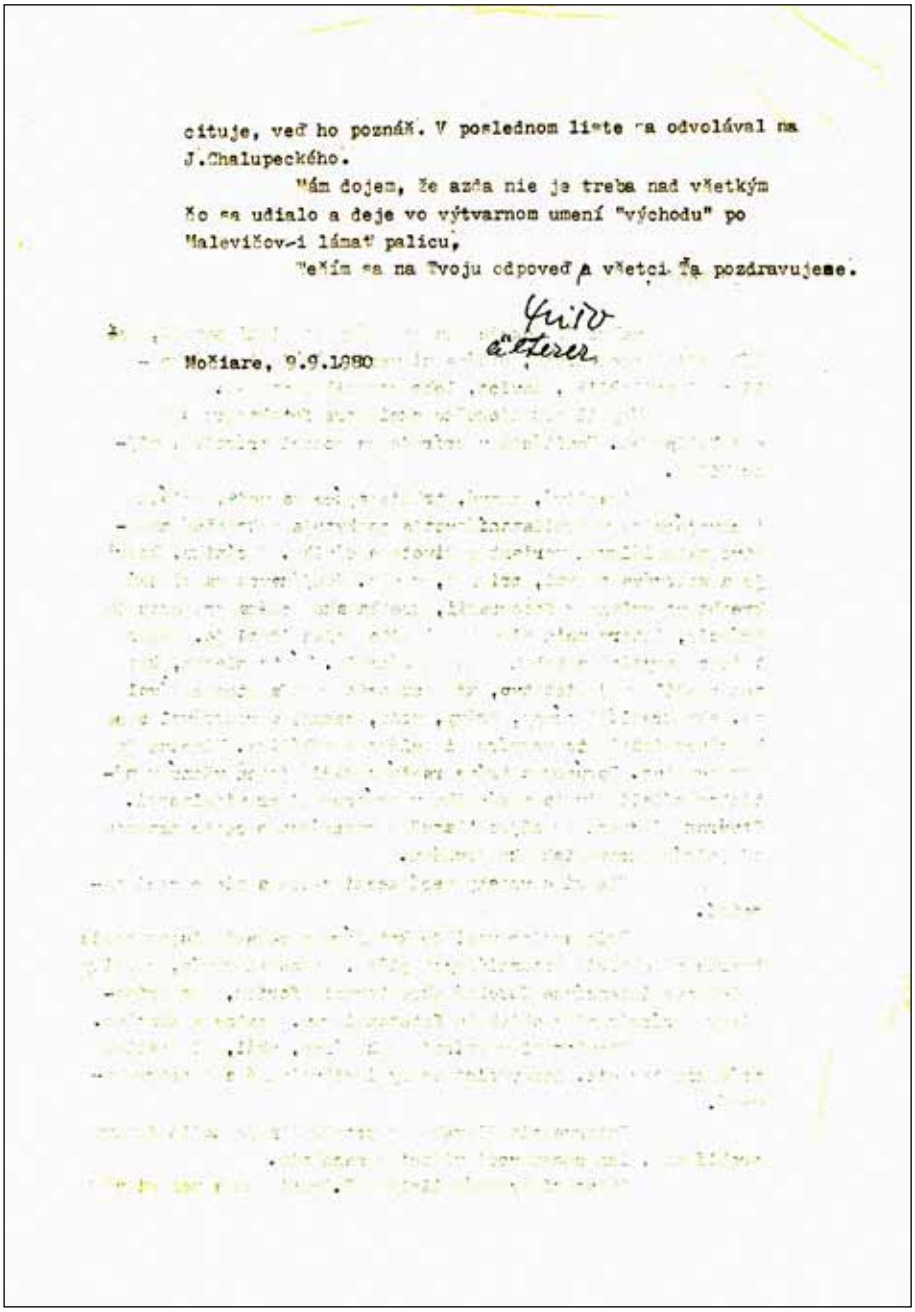
Pripravujem veci do katalógu a rekapitulujem svoju tvorbu od obdobia potenciálnych plôch, možností rovín, preniky plôch cez intenzívne farebné akcentovanie foriem, ako pripomienka prírody až k obdobiu fotomonológov, textov a kresieb.

Stavím si v prírode z konárov, skál, či stebiel tráv konštrukcie, nezmyselné tvary i zdôvodnené a naprogramované.

Intervencia človeka do prostredia je mojim dávnym problémom , len chcem veci vidieť z nadhľadu.

Občas si vymením listy s R.Cyprichom a ten mi vždy

Obr. 11. – 12. List M. Kerna z Močiarov 9. 9. 1980 T. Straussovi. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.



cituje, veď ho poznáš. V poslednom liste sa odvolával na J.Chalupeckého.

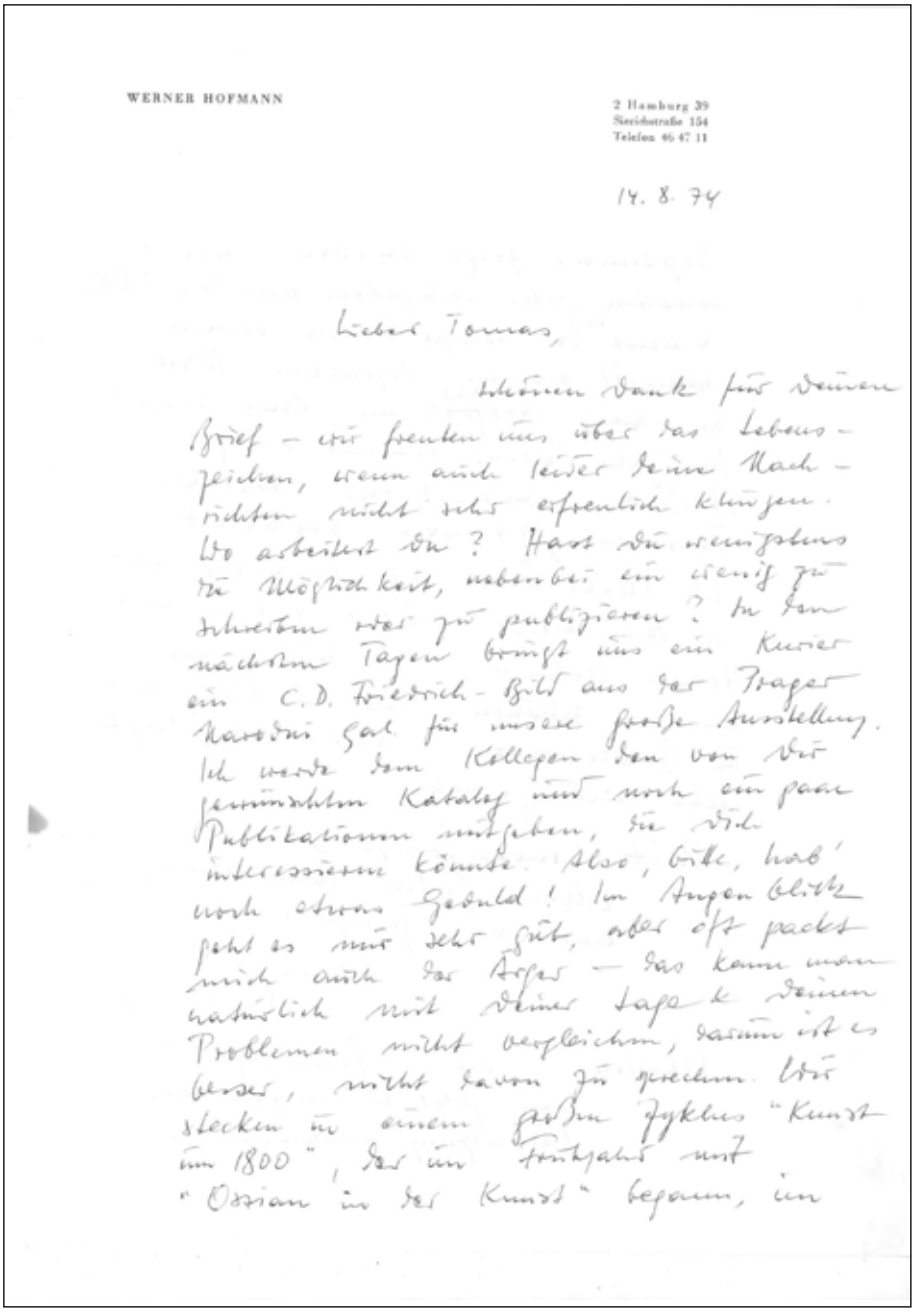
Mám dojem, že azda nie je treba nad všetkým čo sa udialo a deje vo výtvarnom umení "východu" po Maleviščovi lámať palicu.

Teším sa na Tvoju odpoveď a všetci Ťa pozdravujeme.

Guido Čeferer

Mošiare, 9.9.1980

Obr. 12.



WERNER HOFMANN

2 Hamburg 39
Sierichstraße 154
Telefon 46 47 11

14. 8. 74

Lieber Tomas,

schönen Dank für Deinen Brief – wir freuen uns über das Lebenszeichen, wenn auch leider Deine Nachrichten nicht sehr erfreulich klingen. Wo arbeitest Du? Hast Du wenigstens die Möglichkeit, nebenbei ein wenig zu schreiben oder zu publizieren? In den nächsten Tagen bringt uns ein Kurier ein C. D. Friedrich-Bild aus der Prager Narodni Galerie für unsere große Ausstellung. Ich werde dem Kollegen den von Dir genannten Katalog und noch ein paar Publikationen mitgeben, die Dich interessieren könnte. Also, bitte, hab' noch etwas Geduld! Im Augenblick geht es mir sehr gut, aber oft packt mich auch der Ärger – das kann man natürlich mit Deiner Lage & Deinen Problemen nicht vergleichen, darum ist es besser, nicht davon zu sprechen. Wir stecken in einem großen Zyklus "Kunst um 1800", der im Frühjahr mit "Ossian in der Kunst" begann, im

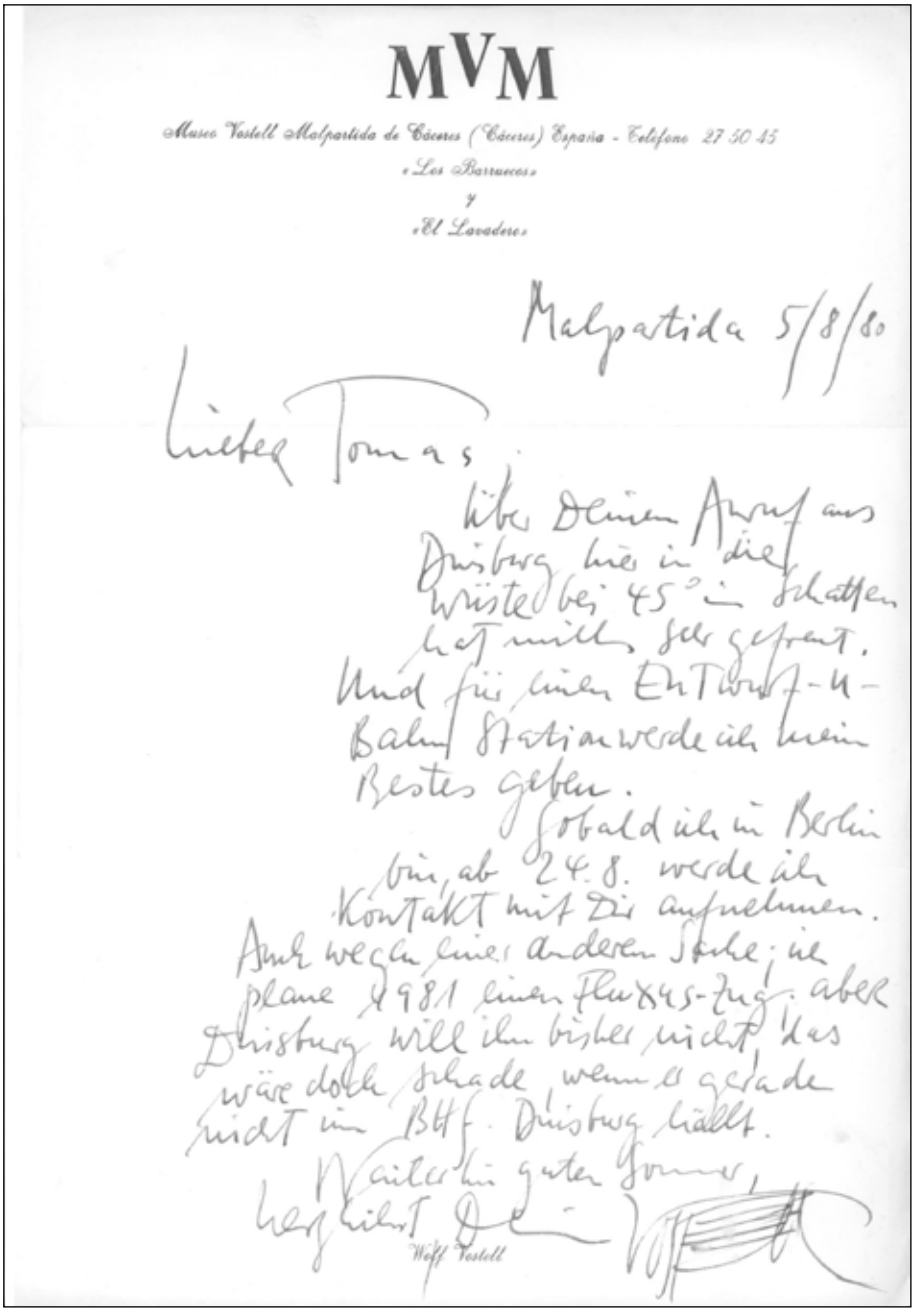
Obr. 13. – 14. List Wernera Hoffmana z Hamburgu Tomášovi Straussovi 14. 8. 1974. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013

September folgt Dresden – wir
machen viele Ausgaben aus der DDR
& auch aus der Sowjet Union. Davon
schließt sich im Dezember Füssli,
im März ~~Sergel~~ BLAKE, im Mai Sergel.
Im Jahr darauf kommt Runge.
Außerdem erscheint das "Indische
Paradies" jetzt neu, broschiert.
Ich stecke also, wie du siehst, sehr
in der Arbeit. Heuer hat er auch
keinen Urlaub. Oft denken wir
an die schönen Tage in Prag &
in Bratislava – alles das liegt
sehr weit zurück.

Mit Ihnen grüße &
allen guten Wünschen,
auch von Jacqueline,
dein
Werner

Übrigens: die "Grundlagen"
sind jetzt in ungarischer
Übersetzung erschienen!

Obr. 14.



MVM

Museo Vostell Malpartida de Cáceres (Cáceres) España - Teléfono 27 50 45

«Los Barruecos»

y

«El Lavadero»

Malpartida 5/8/80

Lieber Tomas,

über Deinen Anruf aus Duisburg hier in die Wüste bei 45° im Schatten hat mich sehr gefreut. Und für einen Entwurf-u-Bahn Station werde ich mein Bestes geben.

Sobald ich in Berlin bin, ab 24.8. werde ich Kontakt mit Dir aufnehmen. Auch wegen einer anderen Sache; ich plane 1981 einen Fluxus-Zug, aber Duisburg will ihn bisher nicht, das wäre doch schade, wenn er gerade nicht im Bhf. Duisburg hält.

Weiterhin guten Sommer,

herzlichst Dein

Wolf Vostell

Obr. 15. List Wolfa Vostella z Malpatrida de Cáceres Tomášovi Straussovi 5.8. 1980. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

Ludwig Stiftung
FÜR KUNST UND INTERNATIONALE VERSTÄNDIGUNG GMBH

VEREINBARUNG
zwischen

der Ludwig Stiftung für Kunst und internationale Verständigung GmbH, Süsterfeldstr. 190, Aachen,

und

Herrn Dr. Thomas Strauss, Ebertplatz 7, 5000 Köln 1.

Herr Dr. Thomas Strauss verpflichtet sich, im Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen, in der ersten Hälfte Juni 1991 zum Thema "Ostkunst - Westkunst" ein Symposium internationaler Experten zu organisieren.

Seine Aufgabe ist, diese Experten (mindestens 12) aus Ost- und Westeuropa und Amerika auszuwählen, einzuladen, zu verpflichten und ihre Honorare auszuhandeln. Die Ludwig Stiftung verpflichtet sich, diese Honorare im Rahmen des Gesamt-Budgets auszuzahlen.

Herr Dr. Strauss erwirbt für die Ludwig Stiftung die Rechte zur Publikation der Referate und redigiert ein Sitzungsprotokoll.

Das Ludwig Forum wird dieses Sitzungsprotokoll als Pendant zum Ausstellungskatalog "Ostkunst - Westkunst. Werke der Sammlung Ludwig von 1960 - 1990" publizieren.

Herr Dr. Strauss wird seine Arbeit am 15.11.1990 beginnen und am 15.7.1991 beenden.

Süsterfeldstr. 190, 5100 Aachen · Tel. 8 95 00 · Telex (17) 241 325 · Geschäftsführer: Walter Quiens · Registergericht: Amtsgericht Aachen HRB Nr. 2719

Obr. 16. – 17. Dohoda medzi Ludwig Stiftung für Kunst und internationale Veständigung GmbH a T. Straussom v Kolíne nad Rýnom z dňa 9. 11. 1990. Miesto uloženia: Slovenská národná knižnica, Literárny archív. Fond Tomáša Straussa, akv. č. 43/2013.

Der Gesamtetat der Veranstaltung in Höhe von DM 50.000,-- wird von der Ludwig Stiftung getragen. Herr Dr. Strauss erhält ein Honorar von DM 10.000,--, das zur Hälfte zum 07.01.1991 und zur anderen Hälfte zum 15.7.1991 ausgezahlt wird. Für Aufwendungen und Dienstreisen wird ein Betrag von maximal DM 10.000,-- festgesetzt. Innerhalb dieses Rahmens rechnet Herr Dr. Strauss seine Aufwendungen und Dienstreisen mit der Ludwig Stiftung ab.

Die restlichen DM 30.000,-- stehen für Reise- und Aufenthaltskosten sowie Honorare der Referenten zur Verfügung.

Die Ludwig Stiftung und das Ludwig Forum werden Herrn Dr. Strauss behilflich sein, nach ihren Möglichkeiten das Symposium zu organisieren.

Über den Ablauf der Vorbereitungsarbeiten wird Herr Dr. Strauss regelmäßig die Ludwig Stiftung und das Ludwig Forum informieren.

Herr Dr. Strauss haftet für die ordnungsgemäße, diesem Vertrag folgende Durchführung des Symposiums bis zum Gesamtbetrag des dafür zur Verfügung gestellten Budgets.

Aachen, 09. November 1990 Köln,

LUDWIG STIFTUNG
für Kunst und internationale
Verständigung GmbH

(Walter Queins) Dr. Thomas Strauss

Obr. 17.

Curriculum Strauss, skice k portrétu

TIBOR FERKO

The paper deals, in addition to a brief personal recollection in the introduction, with outlying the sequence of publication of numerous Strauss' books and their subsequent reviews. It describes a rare professional reception and reflections of the topics covered by Strauss. It is a fitting conclusion to the first section of the book where a high professional middle generation of researchers offers the results of their research on the topic.

Tomáš Strauss. Pamätám si ho ako šestnásťročného, v tomto veku bol v Paríži na svetovom zraze skautov, známom „jamboree". Boli sme spolu v skautskom oddiele, v ktorom vydával domáci časopis. O rok a dva dni bol odo mňa starší, ale mal pred nami náskok v oblasti poznania, v mnohých ohľadoch si ho udržal po celý čas svojho života. Nepamätám si, že by bol podľahol módnym tlakom a aktuálnym nariadeniam v polovici minulého storočia, i keď v jeho bezprostrednej blízkosti sa pohybovali profesori tvoriaci etalón literárnej módy, napríklad M. Bakoš a R. Brtáň, ktorí o. i. doplnili a spracovali ruský *Slovník literárnovedných termínov* (v ňom napríklad heslo surealizmus opatrili poznámkou „pozri dekadencia"). Kým sme podajedni vyrastali na týchto pseudognómach, Tomáš Strauss vydáva v roku 1962 *Umelecké myslenie* a o štyri roky knihu *Anton Jasusch – zrod východoslovenskej avantgardy*. Po jeho emigrácii sa naše kontakty prerušili, ale jeho umenovedná vitalita v nemeckom prostredí nepoľavila.

Tomáš Strauss v roku 2006 vydáva v Kalligrame *Toto posrané 20. storočie*, uvádza ju v doplňujúcom titulku knihy ako „pokus o filozofickú esej". Bez klapiek na očiach posúva pod mikroskop dejiny nielen toho posraného, na rozdiel od tých, pre ktorých je aj dnes príznačná binárna optika čiernobieleho videnia sveta. Na Slovensku bol azda jediným vykladačom moderny, ktorý nemusel hovoriť o socarte inak, ako hovoril a písal pred vyše polstoročím, a ako jeden z mála preplieta domáce tradície, javy, osobnosti a ich tvorbu s európskym kontextom. V tejto pavučine omylov nie je všetko len „posrané" a nie je to len o premárnenom živorení v polstoročnom socialistickom bloku. Keď pozorne čítame knihu, zisťujeme, že ani

ekonomický raj v západnej Európe neznamenal len priaznivú klímu na tvorbu, keď naproti tomu priebojne vystupovala undergroundová postavantgarda z východného bloku, resp. prúd, ktorý v dikcii autora je „novo sa obrodzujúca minimalistická úžitková avantgarda" (Strauss 2006, 180).

Tomášom Straussom citovaná literatúra, ktorú uvádza v texte i v poznámkach pod čiarou, je štruktúrovaná ako na seba naukladané fosílne vrstvy v zemskej doske. Všetky spolu súvisia, jedna druhú drží ako Atlas zodpovedný (v gréckej mytológii) za udržanie Zeme v správnej polohe. Hoci by bolo možné sa tu odvolať na Straussom vybraný citát od Kahna Wienera, priamo v jeho knihách čítame, v akej polohe sa nachádzali epochy v minulosti, keď o nich rovnako môžeme hovoriť ako o posraných storočiach.

Otázkami nášho bytia v rôznych obdobiach dejín sa Tomáš Strauss zaoberá kontinuálne v každej publikácii, tvoria jadro a v ňom ďalšie odpovede na pochybnosti. V úvodnej kapitole knihy *Toto rozbiehajúce sa storočie* (2010) uvažuje o tom, kde sa vlastne nachádzame, odkiaľ a kam vlastne ideme. V recenzii predmetnej knihy som sa odvolal na Platónovu reflexiu v Sokratovej otázke: „Milý Faidros, kamže kam a odkiaľ?" V tejto súvislosti aj zrod a otázky moderny tvoria gnozeologické podložie aspektu „odkiaľ a kam" a „či sa už nám to páči, či nie, aj moderna sa podľa vzoru stredoveku a dávnoveku – rodila na základe starých a osvedčených receptov moci a násilia" (Strauss 2010, 36).

V súvislosti s pôvodom a charakterom avantgárd v počiatkoch 20. storočia kladie Strauss dôraz na ich filozofický i estetický význam, pričom ich prekonávanie značí v črtajúcej sa postmoderne nový intelektuálny a estetický rozmer. V intenciách jeho umenovedného itinerária si uvedomujeme zložitosti procesov, ktoré prebiehali v minulosti a dejú sa aj v súčasnosti. V domácom politickom spektre dejov „zdanlivo tá istá ideológia zvučí inak pred februárom 1948 a inak o rok či dva po ňom. Inak v šesťdesiatych a inak potom v ‚konsolidačných' sedemdesiatych rokoch" (101, 102). Aj médiá ako techniky komunikácie museli prejsť dlhou cestou rozvoja – od prvej manufaktúrnej kníhtlače, prvej fotografie, nemého filmu a ťažkopádnej televíznej techniky po súčasný boom trojrozmernej dimenzie. Týka sa to aj nových slohových typov v umení, kde „módnym sa zvyčajne stáva pravý opak toho, čo bolo módne včera" (169). Triedenie podľa schém dobovej literárnej teórie (epika, lyrika a pod.) síce zostáva, no „pri avantgardách takéto rozlíšenie mizne" (169). Takto je autor znova na začiatku svojich úvah v onom „posranom storočí", keď avantgardám

kvitli ruže nielen v centrálnych ateliéroch významných tvorcov, ale ako protipól tradíciám zaznamenali radikálny posun pri vnímaní umenia ako spôsobu myslenia.

Triptych storočí s tromi prívlastkami „posrané", „čudesné" a „rozbiehajúce sa", tvoria tri po sebe idúce knihy v štvorročnom časovom rozpätí (2006, 2009, 2010). Hoci ich spájajú európsky orientované produkty a méty v umení a ich rezonancie v spoločnosti národov, nepredstavujú permutácie, obmeny včerajších tvrdení novšími. Napokon, bolo by to nemožné u autora, ktorý kontinuálne sledoval produkty aj názory vo vývinovom rade. Tieto tri knihy mám na knižnej polici vedľa knihy Charlesa Gatiho *Stroskotané ilúzie*. Je to síce náhoda, ale tieto knihy akoby koexistovali, akoby spolu jedným dychom komunikovali, aj keď obaja autori sledujú parciálne rozdielne témy.

Prostredníctvom troch kníh liberálne orientovaného kunsthistorika vydaných po roku 1990 sme precestovali stáročiami, postretali známe i menej známe míľniky postavené na križovatkách dejín umenia i spoločnosti. Na margo tejto knihy som v recenzii napísal: „Nebolo by zveličenie, keby sme osobu autora spomenutých kníh prirovnali k švajčiarskemu modernistovi Albertovi Giacomettimu (1901 – 1966), ktorého volali cestovateľ časom, jeho najznámejšia socha *l´Homme Qui Marche* z roku 1961 zodpovedá tejto predstave."

Po triptychu prišla kniha *O myslení a nemyslení* (2011). Hoci je útlejšia oproti predchádzajúcim, autor si v nej trúfol myslieť na svet prírody a na to, čo nás ohrozuje v globálnom svete. Príroda, ako nám to Strauss pripomína, robila si svoje od pradávna, ibaže Zem nebola tak husto osídlená a cunami nepodrážalo základy atómových elektrární. Autor však pokračuje, že to je všetko nič oproti katastrofe, ktorá vyhubila mamutov a následne aj vďaka tejto „dobročinnosti" katastrofy doručenej z vesmíru existujeme na tejto Zemi. Černobyl rovná sa 400 hirošimských bômb a čo s tým má príroda, pýta sa autor. Platí tu obrátená paradigma, keď skepticky postuluje, „že si v rade týchto na seba nadväzujúcich pohrôm nevyberieš" (13).

Tomáš Strauss prekročil hranice umenia a je to varovania hodná epizóda, aby v dostatočnej konfrontácii figurovali pasáže o kultúre a uzavretej kapitole slohových epoch umení. Avantgarda je opakujúcou sa témou v Straussových knihách a dostatočne sa voči nej vymedzil vo svojich pred- a poprevratových dielach aj tým, že svoje skoršie postuláty prekonal novým poznaním. V ďalšej kapitole dominuje „triumfujúci urbanizmus" v podobe „Košíc 2013".

Tomáš Strauss monografiou s názvom *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy* (1966) uviedol tohto výtvarníka do československého a európskeho výtvarného prúdu a v ďalších opusoch súvisle uvažuje o tom, „v čom nadviazala tzv. košická moderna na súčasné európske zdroje a v čom sa od nich odklonila, nehovoriac už, že ich možno ešte nejakou tou svojskou mierou dokonca vari aj obohatila" (52). Na tejto súradnici sprítomňuje aj ďalších predstaviteľov moderny.V *Myslení a nemyslení* predstavujú túto kontinuitu obrazy autorov: A. Jasusch (na obálke knihy jeho *Zánik planéty*), K. Kövári-Kačmarik, S. Botnyik, P. Klee, Ľ. Kudlák, E. Krón, J. Pollock, V. K. Bauer, K. Sokol, D. A. Siquieros, J. Jakoby, J. Collinásy, A. Eckerdt, J. Werner Kráľ, A. Klimo, M. Pašteka, L. Guderna, R. Fila. V širšom výbere sa ukazujú koleráty „košickej moderny" ako súčasť kultúrneho sveta. Autor mi poslal *Metamorfózy umenia 20. storočia* (2001) ako svoju v poradí druhú knihu vydanú po návrate z emigrácie. Na obálke knihy figuruje nástenná maľba J. Pollocka (*New York*, 1944) a od autora knihy pochádza šípka s menom Jasusch. Upozornil ma na to, ako blízko majú k sebe trendy vo svetovom výtvarníctve a na domácej pôde v Košiciach. Pollockov obraz priam cituje Jasuschove vizionárske myslenie v tvorbe, tak ďaleko a súčasne tak blízko stoja pri sebe americký „all over" výtvarny vid košického autora. Príbehov je viac.

> Časová os, ktorá sa pritom rozpína medzi Košicami, Mexikom a Spojenými štátmi americkými je až neuveriteľná, svedčiac jednoznačne v prospech Košíc. Siqueirosov *Koniec sveta* vzniká až pätnásť rokov po Jasuschovi. A Pollockova sebademonštrácia pred cyklickým rytmom naháčov (*Nástenná maľba*, *New York*, 1944) vzniká až tridsať rokov po Krónovi. Otázku, ako to bolo možné, si sám neviem zodpovedať (78).

Na podobnú konfrontáciu domácej tvorby v európskom spektre upozornil autor už v monografickom diele o východoslovenskej avantgarde, takpovediac zakladateľskom produkte neskoršieho edičného radu. Na podobné prepojenia upozorňuje autor aj v prípade Sokolovho pôsobenia v Mexiku s akčnou tvorbou Pollocka s mexickými akcentmi.

Tomáš Strauss prelomil tabu nedotýkania sa výtvarnej kritiky literárnej vedy. V jeho pozornosti uviazol Bátorovej román *Stred* (2010), v ktorom autorka „vari ako prvá zasadila vysoko individualizované postavy našej minulosti do kontextu rozvoja moderného románu vo svete" (Strauss 2010, 94). Presahy daných umeleckých diel cez ich autonómnu

druhovú zónu viedli Straussa aj predtým k poznávaniu adekvátnych súvislostí. V danom prípade ide o prestupovanie krásnej literatúry do fakticity dejín.

Kniha *Moje Košice* (2012; na obálke uvedené *Košice 2013, európske hlavné mesto kultúrny*) predstavuje kompendium európskych, ba aj svetových trendov vo výtvarnom umení prepojených s domácou tvorbou, v širšom aj užšom rámci. Otvára ju kapitola „Košický mix: od civilistického modernizmu k avantgarde a nazad". V prepojených trendoch pripomína, že „ide o vývojovú cestu avantgardnej moderny od Košičanov povedzme smerom k Pollockovi" (19). Je to pokračujúci dialóg vedený od prvej Straussovej knihy v edičnom rade Kalligramu s názvom *Metamorfózy umenia 20. storočia* (2001), v ktorej Pollockovu *Nástennú maľbu* konfrontoval s vizionárskymi obrazmi A. Jasuscha.

„Ak by Sándor Márai neodišiel v roku 1918 navždy zo svojho rodného mesta, ale zostal by v Košiciach, žil by ‚vedľa' českého organizátora nového umeleckého diania v meste, liberálne zmýšľajúceho dr. Josefa Poláka" (15), hovorí Strauss v úvodnom rozhovore s redaktorom Romboidu (6/211) Radoslavom Passiom. Pozastavím sa pri tejto zmienke, lebo Sándor Márai pri svojej nespornej genialite, a tomu sa nevyhli ani iní géniovia, bol výrazne nacionalisticky orientovaný bez štipky liberálnej príchylnosti. K osobnosti Máraia sa Strauss neraz vracia, záslužne odkrýva pôvod jeho rodiny: „Spisovateľovo vypožičané meno je pritom odvodené od názvu saského mestečka Mahr. Aj keď jeho matka pochádzala z Moravy, rodinné meno Grosschmid poukazuje na prínos Nemcov, ktorí prišli do Turkami vyplieneného Uhorska..." (2012, 162). Autor si uvedomuje nebezpečnú pascu nacionalizmu z inej strany úvah, keď píše:

> [J]ednopohľadový nacionalizmus, ktorý sa čerstvo prejavuje povedzme už aj pri komentovaní súčasnej revitalizácie diel Máraia na Slovensku, je tu takto niečím ako aktuálnym varovným signálom. Smutné je, že v dôsledku rôznych úzkoprsých administratívnych reštrikcií [...] bola máraiovská rodina postupne vytlačovaná z rodných Košíc (165).

Autor knihy starostlivo mapuje pohyby umelcov v Košiciach ako v „samostatnom internacionalistickom centre" a „mestskosť ako prirodzené bytie", ktoré pripisuje J. Collinássymu, by pristálo aj pri starších menách, ako sú E. Halász Hradil, Ľ. Csordák, K. Kacsmarik-Köváry, K. Bauer a i., ako aj novších, napr. E. Krón, K. Sokol, J. Jakoby, J. Jasusch a i. U niekto-

rých uvádza autor ako príznančné „intimitu či samozrejmosť moderného mestského bytia“ (70).

V náčrte košickej moderny registruje autor veľa mien, výtvarných prúdov, motivačných aspektov. Hoci sú prítomné v celom rozsahu knihy, kapitola XVI má názov „Košice – Bratislava – Praha – a svet“. Strauss v tejto knihe spomína redaktora sociálnodemokratického denníka *Kassai Munkáš* (neskoršieho moskovského teoretika) Ivana (Jána) Máca s jeho avantgardnými divadelnými predstaveniami. V tom istom nazeraní na jeho tvorbu sa k nemu vracia:

> Pôvodne blízky spolupracovník Lajossa Kassáka v Budapešti a vo Viedni vyvíja po návrate do Košíc pozoruhodnú aktivitu najmä na poli experimentálneho ‚divadla ulice‘. V uliciach Košíc, za pomoci vtedy neobyčajne agilného Robotníckeho kultúrneho spolku, ožívajú Mejercholdove historické happeningy (Dobytie zimného paláca). Pokiaľ vieme, Košice boli – popri Petrohrade – jediným európskym mestom, kde sa toto novátorské verejné predstavenie či rituál z rodu akčného umenia vôbec konalo (2012, 44).

Pri rešpekte a obdive kunsthistorických textov Tomáša Straussa sa mi žiada povedať, že motivácia Mácaovho uličného divadla síce vychádzala z Petrohradu, ale tam nemala nič spoločné s Mejercholdom, lebo on žil v čase davového divadla na vidieku a po návrate pracoval v moskovskom ministerstve kultúry. Pokiaľ ide o jedinečnosť košického divadelného aktu, platí to pre územie Slovenska, ale nie v rozsahu prvej republiky. V roku 1912 v júni na VI. všesokolskom zlete Jaroslav Kvapil realizoval slávnostnú scénu Marathón, niekoľko sto cvičencov predviedlo bitku Grékov s Peržanmi, v roku 1921 po prvýkrát bola uvedená slávnostná scéna na prvej robotníckej spartakiáde v Prahe na Maninách, v réžii Jindřicha Honzla uviedli víťazné ťaženie proletárskej revolúcie svetom.

Márne je akékoľvek prirovnanie v početnosti účinkujúcich v Prahe či v Košiciach, lebo na petrohradských prestaveniach sa predstavilo minimálne desaťtisíc účinkujúcich pred stotisícovým davom.

Pokiaľ ide o ideologickú orientáciu košických modernistov, autor pripomína:

> [K] radikálnemu spoločenskému vedomiu vychovával vo svojej škole i Eugen Krón, pričom – pokiaľ viem – nikto z jeho spolupracovníkov a žiakov mu v tomto smere obzvlášť neoponoval. Jedným z najhorlivejších žiakov bol v tomto dobo-

> vo podmienenom duchu isteže i Koloman Sokol. Podobne ako sám Krón navrhoval i agitačné plagáty Komunistickej strany Československa aj po rokoch a k tejto svojej ideologickej orientácii sa v osobných manifestáciách, ktoré doznievali ešte i v Mexiku, priznával hrdo aj po rokoch. A až do svojej smrti ani v Amerike nič zo svojej východiskovej estetiky neodvolával (2012, 108).

Poznané koreláty košickej avantgardy v tomto duchu nepredstavovali módu, ale úprimné presvedčenie. Pripomeňme na margo Straussovej optiky ľavice, že celá česká avantgarda bola ľavicovo orientovaná. Denník *Kassai Munkáš* v roku 1922 uverejňuje verše sotva 19-ročného básnika Jaroslav Seiferta, pokračuje v publikovaní literárnej tvorby českej ľavice a všíma si, že Seifert spolu s ostatnými spisovateľmi okolo časopisu *Kmen* a *Červen* vstúpil do Komunistickej strany. Dnes vieme, že Jaroslav Seifert predstavuje v českom umení jediného nositeľa Nobelovej ceny za literatúru.

Pri dnešných nehistorických interpretáciách minulosti stojí za zmienku Straussova antecendencia „žili sme vtedy a nie teraz", respektíve z iného zdroja, A. P. Terentius: „ Keby si bol vtedy tu, zmýšľal by si inak".

Na margo týchto sentencií žiada sa mi pripomenúť, čo som napísal v recenzii knihy *Toto posrané storočie*, lebo autorom postulované idey sú vo všetkých jeho dielach štruktúrované ako na seba naukladané fosílne vrstvy v zemskej doske. V tejto súvislosti teda zopakujem Straussom zvolený citát z filozofického posolstva Kahna Weinera: „Ak sa kultúra a umenie niektorej epochy so svojím systémom vyznačuje senzualizmom, inklinuje celá táto epocha k podobným fenoménom v celom spoločenskom živote, rovnako ako dobových formách a intímneho života súčasníkov" (2006, 131, 132). Potom vždy musí niekto prísť, kto upozorní na to, v akej podobe sa nachádzala epocha, povedzme, v minulom storočí.

Strauss v *Mojich Košiciach* vo výstižných odkazoch koreluje dotyky a spojenia mesta s modernou tvorbou na európskej scéne, ale aj konfrontáciu medzi domácimi tvorcami. Nedalo mu, aby v závere na informácie bohatej knihy nezopakoval v rôznych ohľadoch už viackrát spomenuté, že „akýmsi zavŕšiteľom tradícií celého košického okruhu je tvorba Alexandra Eckerdta (1932 – 1992)". Hoci v danom kontexte pripomína jeho bezprostredného mentora a staršieho priateľa Júliusa Jakobyho, nemôžem znova nespomenúť už inde pripomenuté vzťahy Eckerdta k fiktívnym témam v tvorbe Jasuscha. Straussova historická esej predstavuje jedinečný zdroj poznania umeleckých Košíc pred a po Trianone.

Reflex In memoriam

Večera s Havranom 27. októbra 2020, téma: Umelecké Košice po Trianone. Diskutovali historici Roman Holec a Ondrej Ficeri z Bratislavy, domáci sochár Radovan Čerevka, vyučuje na TUKE. Prišla reč na doktora Jozefa Poláka, o ktorom košický rodák, pracovník historického ústavu SAV povedal, že bol dôstojník a laik, punktum. Tomáš Strauss mu odkazuje:

Východoslovenské múzeum v Košiciach so svojimi pozoruhodnými cyklami aktuálneho svetového umenia sa medzičasom však stalo známym aj v zahraničí, a tak mnohí z cestujúcich tu vystúpili z vlaku pôvodne iba na jeden jediný večer či noc – ak sa v ten večer konala ešte aj nejaká tá vernisáž. Spravidla ich na nej osobne po nemecky pozdravil riaditeľ múzea, JUDr. Jozef Polák. Slovo dalo slovo. Bystrý Novokošičan využil príležitosť, a tak mnohí z popredných zahraničných umelcov sa dali prehovoriť na dlhší pracovný pobyt na východnom Slovensku a na plodnú trvalejšiu spoluprácu (OmaN, 56).

> Niečo tu však treba osobitne pripomenúť. V júni 1924 končí na Štátnej strednej hospodárskej škole v Košiciach svoje osnovné študijné roky Cyprián Majerník. Učarovali mu v tom čase v Východoslovenskom múzeu vrcholiace výstavné cykly, predovšetkým grafiky a kresby. Svet zdôraznene európskej civilizácie, mestská či veľkomestská nadýchnutosť, samozrejmá politická a svetonázorová angažovanosť ho ani neskôr neupustili [...] v Košiciach mali napokon v roku 1930 svoje prvé spoločné vystúpenie aj Fulla s Galandom. Mal nasledovať aj Janko Alexy a ďalší slovenskí výtvarníci. Alexander Eckerdt, posledný uchovávateľ tradícií košickej avantgardy, študoval začiatkom otvárajúcich sa šesťdesiatych rokov však už na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení. Kruh sa uzatvára (85, 86).

Uzatvorila sa aj beseda o umeleckých Košiciach po Trianone a meno Tomáša Straussa okrajovo frekventoval len výtvarník Čerevka, na meno Jozefa Poláka si nespomenuli, hoci bez neho by sme si umelecký života mesta po Trianone nevedeli predstaviť, rovnako bez textových odkazov nášho hojne citovaného autora. Samotný Tomáš Strauss je pre Košice existujúce v Československu veľká téma a v prvorepublikovom cykle Košíc rovnako aj meno JUDr. Jozefa Poláka.

LITERATÚRA

Strauss, Tomáš. 1966. *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského výtvarného fondu.
Strauss, Tomáš. 1993. *Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom.* Bratislava: Pallas.
Strauss, Tomáš. 2001. *Metamorfózy umenia 20. storočia*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2006. *Toto posrané storočie*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2009. *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2009. *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2010. *Toto rozbiehajúce sa 21. storočie*. 2. vyd. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2011. *O myslení a nemyslení (Eseje 2010 – 2011)*. Bratislava: Kalligram.
Strauss, Tomáš. 2012. *Moje Košice*. Bratislava: Kalligram.

Diskusia SC PEN (organizovala Mária Bátorová, viedol Milan Zemko) ku knihe *Toto posrané 20. storočie*. (GMB, 2008). Foto: Juraj Bartoš

II. časť

SPOMIENKY A REFLEXIE

Blouznivec slovenských hor Tomáš Strauss

MILAN KNÍŽÁK

Nepamatuji si, kdy jsem Tomáše potkal poprvé. Vzpomínám si především na dobu, kdy jsem byl na grantovém pobytu v Západním Berlíně a později ve Worpswede, jež znamenala naše intenzivní setkávání. Tomáš Strauss trpěl odloučením od domova, proto všechno a všechny, kteří mu ho připomínali, vyhledával.

V šedesátých letech hrál tento teoretik umění v Bratislavě podobnou roli jako v Praze Jindřich Chalupecký. Teoretiků, kteří se zabývali avantgardou šedesátých let, bylo tehdy málo. Českoslovenští a zvlášť čeští kunsthistorici nebyli většinou schopni respektovat razanci šedesátek.

Tomáš Strauss byl člověk protikladů. Encyklopedické znalosti a schopnost koncentrovaného uvažování se mísily s určitou naivitou a neschopností vykonávat základní životní úkony. Všechny osobní vztahy, pokud vím, ztroskotaly. Jeho profesní uplatnění jak v Československu, později Slovensku, pak i v Německu nebylo adekvátní jeho schopnostem. Nadšení z toho, že emigroval do svobodného světa a že se tedy může svobodně projevovat, ho brzy opustilo, když byl vyhozen z práce v muzeu, poněvadž si dovolil profesně oponovat svému nadřízenému.

Mimo politickou oblast, kde měl Tomáš nesmiřitelné názory, byl velmi tolerantní, jinak to byl politický zuřivec. V Německu adoroval svého jmenovce Franze Josefa Strausse. Po roce 1990 zarputile prosazoval Vladimíra Mečiara, který byl pro něho ztělesněním silného samostatného Slovenska.

Tomášův původ byl roztodivný. Údajně se v rodině vyskytovali Maďaři, Němci a, samozřejmě, Židé, ale neviděl jsem většího a neohroženějšího slovenského vlastence, než byl on. Je však dlužno připomenout, že po divoké politické diskuzi se Tomáš nenaštval a vše bylo jako předtím. Nevím, jestli to tak bylo se všemi, ale mezi námi ano. Pojilo nás silné přátelství, jehož kořeny neumím odkrýt, ale pocit sounáležitosti ve mně stále přežívá.

V Německu byl Tomáš Strauss jako soukromá osoba pověstný svojí tolerancí a laskavostí. Někdy byl z toho docela nešťastný. Vzpomínám si,

jak vykládal, že ho v noci probudila Magdalena Jetelová (známá sochařka a ranařka), vyhodila ho z postele a použila jeho byt pro realizaci milostné avantýry. Normálně by to asi Tomášovi nevadilo, ale vypuzení z postele bylo pro něho příliš. Byl totiž vedle své pracovní zuřivosti až nekonečně líný, ale tak to je asi normální u lidí posedlých nějakou ideou.

Slovensko Tomášovi hodně dluží. Stačí se podívat na internet, kde o lidech jeho formátu normálně visí hroudy informací, ale o něm jen malinko.

V jeho publikacích najdeme občas až věštecká tvrzení, ale obávám se, že už je lidé málo čtou.

Možná, že by stálo zato pojmenovat po něm nějaké větší muzeum nebo uměleckou fakultu. Jeho jméno by nemělo ze slovenské umělecké scény vymizet. Takových lidí nemá žádná země nazbyt.

Barátom, Tomáš Strauss

LÁSZLÓ BEKE

Tomáš Strausst mesterem, Németh Lajos művészettörténész révén ismertem meg, valamikor az 1970-es években. Ma általában reformkommunistaként szoktuk megítélni mindkettőjüket. Tomáš 1968-ban szellemesen állapította meg, hogy nálunk (és Lengyelországban) a politikai és a művészeti szabadság fordított arányban vannak egymással. (Nálunk akkor vezették be a hírhedt három „T" (tűrni, tiltani, támogatni) elvét. A szlovák–magyar kapcsolatot az is erősítette, hogy Tomáš valamilyen sógor-komasági kapcsolatban állt Kardos Ferenccel, a jelentős budapesti filmrendezővel, aki 1999-ben, 64 éves korában halt meg.

Tomáš Strauss kezdettől fogva nagy segítőkészséget tanúsított irányomban. Amikor alkalmam nyílt egy több hetes hivatalos ösztöndíjjal (Cseh)Szlovákiába utazni, ő mindjárt az elején Pöstyénben várt rám éjszaka az állomáson, ahol aztán megnéztük azt a szabadtéri kiállítást a Vág mentén, ahol többek között Stano Filko installációival találkozhattam (gyönyörű diákat sikerült róluk készítenem). Utána Pozsonyba mentünk, ahol Tomáš összeismertetett egy avantgardista művészcsoporttal: Július Kollerre emlékszem, aki pingpongozott valakivel egy performansz keretében, valamint egy elegánsan öltözött művészettörténészre.

Pozsonyból Kassára mentem, Strauss instrukciói alapján. Két festőt kellett felkeresnem, az egyik volt „Ekercsányi" (csak később jöttem rá, hogy Eckert Sanyi, azaz Eckert Sándor,

szlovákul Alexander Eckert), a másik Jasszus Antal magyar festő, akitől Pogány Ödön Gábor is vásárolt a Magyar Nemzeti Galéria számára. A baj csak annyi volt, hogy én összetévesztettem a kettőt: Az öreg magyar festőről annyit kellett tudnom, hogy az ajtajához oda van készítve egy tarisznya, bicska, elemlámpa és némi ennivaló minden eshetőségre felkészülve (ezt rögtön el is mondtam Eckertnek), majd elmondtam az öregnek is, aki megrökönyödve hallgatott, majd mikor elbúcsúztam tőle, meglättam a tarisznyát az ajtó mellett.

Ugyanebben az időben volt Kassa mellett egy ligetben egy szabadtéri

szimpózium, itt láttam először minimal artot, egyszersmind land artot és installációt is, például Juraj Bartusztól. A kiállítást Pierre Restany is látogatta, a híres párizsi kritikus, aki a kelet-európai kapcsolatok nagy támogatója volt.

A duisburgi Wilhelm-Lehmbruck-Museum igazgatója, dr. Siegfried Salzmann volt az egyik első nyugati szakértő, aki Magyarországon járt. Mivel múzeuma a szobrászatra specializálódott, vásárolt egy-egy művet Schaár Erzsébettől és a kinetikus Haraszty Istvántól (aki a szlovákok kinetikusával, Milan Dobešsel hasonlítható össze).

Tomáš Strausst én vittem el Salzmannhoz, ahol ő először a könyvtárat rendezte, majd igazgatóhelyettes és végül igazgató lett. Salzmann számomra óriási lehetőségeket biztosított, könyveket és katalógusokat vásárolhattam, utazhattam, és sokáig arról volt szó, hogy egy hatalmas kiállítást rendezhetek nála *A tükör a művészetben* címmel. Az egyik ilyen utazás során együtt mentünk Tomášsal Joseph Beuys düsseldorfi műtermébe. Ő először Beuyst sarlatánnak tartotta, majd megváltoztatta véleményét és nagy híve lett. Neki köszönhette, hogy Beuys Stano Filkót ajánlotta a kasseli Documentára, aki kiutazott kis Volkswagenjével Kasselba, kocsiján „autó a szabadságba" felirattal, majd onnan meg sem állt Amerikáig, ahonnan csak évekkel később tért haza.

Az 1990-as években került sor az új bonni múzeumban az *Europa, Europa* kiállításra, a lengyel Richard Stanislawski főkurátorságával. Itt dolgoztunk együtt azzal a duisburgi Thomas nevű fiatal művészettörténésszel, akit éppúgy mint engem, különösen érdekelt az avantgárd textilművészet.

Az *Europa, Europa* koncepciója számomra egy olyan Kelet-Európát jelentett, melyben a kortárs művészet a népi kultúrára támaszkodik, lásd Bartók vagy Brancusi. Egy ilyen kiállítás tervén dolgoztam éveken át a pozsonyi Nemzeti Galériában, főleg Zuzana Bartošová (a művész Peter Bartoš nővére), majd Katarína Bajcurová igazgatósága alatt. Döbbenetes módon Tomáš Strauss ezt a kiállítást meg is valósította, mégpedig jóval az *Europa, Europa* előtt.

Duisburghoz, illetve Kölnhöz kötődik Tomáš Strauss ügynök mivoltának története is. Kölnben lakott (és lakik ma is) Perneczky Géza, a híres magyar művészettörténész, akit én is többször meglátogattam. Perneczky feltételezése az volt, hogy én vittem az információkat Pozsonyból Tomášnak, amelyeket ő aztán visszajelentett pozsonyi belügyminisztériumi főnökeinek. A feltételezésnek annyi alapja volt, hogy a szlovák belügy-

minisztérium minden fontosabb művésszel aláíratott egy hűségnyilatkozatot. Az ő nevük nyilvánosan ki volt írva vörös alapon Pozsony főterén. Tomáš erről nekem azt mondta, hogy mindenkivel aláírattak egy papírt, így vele is, miszerint nem fog többé írni államellenes nyilatkozatot, ő pedig nem is akart államellenes tevékenységet folytatni. Egy kicsit gyanús volt különben, hogy közben engedélyt kapott, hogy könyvtárát kivihesse Németországba.

Itt említeném meg, hogy mindenfajta emberi kapcsolat objektív vizsgálata egyaránt történeti és személyi szempontból szinte lehetetlen, miközben éppen az a lényeg, hogy az undergroundtól a magas művészetig, a társadalomból való kivetettségtől a magas rangú funkcionáriusig a szálak állandóan vibrálnak és az emlékezőknek ezek között kell eligazodniuk. Néhány, Tomáš Strauss vonatkozásában fontos nevet azért hadd soroljak fel: Alex Mlynárčík, Juraj Meliš, a Krumpliszedő PG, a *fehér a fehéren* projektből Stano Filko, Jan Zavarsky, továbbá Miroslav Laky, Igor Gazdik, Juraj Bartusz és Maria Bartuszová (utóbbi a magyar Pauer Gyulával közösen remek „pszeudo" kiállítást hozott létre), Jozef Jankovič aki a komárno–komáromi kettős kiállítás, az *Oszcilláció* és mellesleg Csehszlovákia kettészakadása egyik élharcosa volt, Rudolf Fila, Albin Brunovsky, Dezider Tóth a régész Ladislav Snopko és felesége, a művészettörténész Zuzana Bartošová, akik régészeti kutatóárokban rendeztek avantgárd kiállításokat. Bartošová később a pozsonyi Nemzeti Galéria igazgatója lett, Snopko pedig kulturális miniszter, aki engem kért fel külföldi tanácsadójának. Később a petržalkai művelődési ház igazgatója. A házaspár a csehszlovák egység híve maradt, és Václav Havel lelkes támogatója. A Nemzeti Galéria igazgatóinak sorát számomra Juraj Žáry zárta. Folytatva a sort, az optikai művész Milan Dobeš következik, majd a magyar festő, Fajó János, aki szlováknak deklarálta magát, és testvére, Mengyán András, aki viszont megmaradt magyarnak, a szlovák Rudolf Sikora, aki viszont a szakadás után Prágában telepedett le. A kassai Kladek Gábort (Gabrielt) azért tartottam érdekesnek, mert gigantikus ötágú csillag minimal fotói mellett, mindent fotón küldött el nekem: hol dokumentumokat, hol egész könyveket. Hushegyi Gábort szívesen láttam volna a Műcsarnok helyettes igazgatójaként, de ezt a magyar minisztérium nem engedélyezte. Később ő lett a pozsonyi Nemzeti Múzeum magyar osztályának vezetője, ahol közösen rendeztünk kiállításokat.

Jelentős események, nem feltétlenül Tomáš Štrauss közvetlen részvételével: Az 1960-as évektől kezdve rendszeresen megrendezésre került Po-

zsonyban egyfelől a nemzetközi naiv művészeti, másrészt a könyvillusztrációs (gyerekkönyv) tárlat. A budapesti Szabó Júlia mindkettőn, Németh Lajos a naiv művészetin rendszeresen részt vett. Ennek révén került ki Szabó Júlia Új Delhibe, majd az ő folytatójaként én is.

A rendszerváltás után a Velencei Biennálén az egykori csehszlovák pavilont egyenlő magyar és csehszlovák részre osztották, és mindkét részben a magát magyarnak valló, de szlovák állampolgárságú Németh Ilona állította ki műveit.

A *Kézfogások* című akciósorozaton és kiállításon 1971-ben a balatonboglári kápolna alternatív terében minden magyar résztvevő kezet fogott minden cseh és szlovák résztvevővel a megbékélés jegyében. A kézfogásokról készült fotókból az évek során számos kiállítás készült, külföldi országokban is.

Nincs tudomásom arról, hogy milyen körülmények között tért vissza Tomáš az új rendszerben. Mindenesetre engem továbbra is kitüntetett figyelmével, többször ebédeltünk az előkelő Duna Hotelban. Egyszer egy kassai szimpózium alkalmából találkoztunk.

Aztán elszakadtunk egymástól. Nem tudom, hogyan halt meg. Mindenesetre hátrahagyta monumentális opuszát, az *Art Critics of the World*-öt (1975, 1931–2013). Pontosítani!

Môj priateľ, Tomáš Strauss

LÁSZLÓ BEKE

Tomáša Straussa som spoznal kedysi v 70. rokoch prostredníctvom svojho majstra, kunsthistorika Lajosa Németha. V súčasnosti sa obaja zvyknú považovať za reformných komunistov. Tomáš v roku 1968 vtipne skonštatoval, že u nás (a v Poľsku) je politická a umelecká sloboda v nepriamej úmernosti. V tomto období v našej krajine zaviedli smutne preslávený princíp troch „T" – tűrni, tiltani, támogatni (strpieť, zakazovať, podporovať). Slovensko-maďarské vzťahy posilňoval aj fakt, že Tomáš bol v akomsi príbuzenstve s významným maďarským režisérom Ferencom Kardosom, ktorý zomrel v roku 1999, vo veku 64 rokov.

Tomáš Strauss pristupoval k mojej osobe ústretovo už od počiatku. Keď som mal možnosť získať viactýždňový štipendijný pobyt v Československu, hneď na začiatku pobytu na mňa čakal v noci na stanici v Piešťanoch, kde sme si pozreli výstavu na nábreží Váhu, okrem iných sa tam nachádzali aj inštalácie Stana Filka (podarilo sa mi ich zvečniť na nádherných diapozitívoch). Potom sme sa vybrali do Bratislavy, kde ma Tomáš zoznámil so skupinou avantgardných umelcov: pamätám si Júliusa Kollera, ktorý hral s niekým pingpong v rámci akcie performance a jedného elegantne oblečeného kunsthistorika.

Z Bratislavy som sa na základe Straussových inštrukcií vydal do Košíc. Mal som vyhľadať dvoch maliarov, jedným z nich bol „Ekercsányi" (až neskôr som zistil, že to bol Eckerdt Sanyi, teda Sándor Eckerdt alebo aj Alexander Eckerdt), druhým bol maďarský maliar Antal Jasszus, maľbu od neho pre Maďarskú národnú galériu kúpil aj Ödön Gábor Pogány. Problém však bol, že ja som si tých dvoch pomýlil. O starom maďarskom maliarovi som musel vedieť to, že k jeho dverám je nachystaná taška, baterka, vreckový nožík a trochu jedla pre každý prípad (to som Eckerdtovi hneď povedal), neskôr som to povedal aj starému maliarovi, ktorý ma zarazene počúval, a keď som sa s ním rozlúčil, uvidel som pri dverách tašku.

V rovnakom čase sa pri Košiciach konalo v jednom sade sympózium, na ktorom som prvýkrát v živote videl minimal art a zároveň land art a inštalácie (napríklad od Juraja Bartusza). Výstavu navštívil aj slávny pa-

rížsky kritik Pierre Restany, ktorý bol veľkým podporovateľom východoeurópskych vzťahov.

Dr. Siegfried Salzmann, riaditeľ duisburského múzea Wilhelm-Lehmbruck-Museum, bol jedným z prvých západných expertov, ktorí navštívili Maďarsko. Keďže sa múzeum pod jeho vedením špecializovalo na sochárstvo, kúpil doňho po jednom diele od umelkyne Erzsébet Schaár a od predstaviteľa kinetického umenia Istvána Harasztyho (jeho tvorba by sa dala prirovnať k tvorbe slovenského Milana Dobeša).

Bol som to ja, kto zobral Tomáša Straussa k Salzmannovi, kde mal najprv na starosti knižnicu, neskôr sa stal zástupcom riaditeľa, potom riaditeľom. Salzmannovi vďačím za obrovské príležitosti, mohol som si kúpiť knihy, katalógy, mohol som cestovať a dlho bola reč aj o tom, že budem môcť u neho zorganizovať rozsiahlu výstavu pod názvom Zrkadlo v umení. Počas jednej takejto cesty sme s Tomášom zavítali do düsseldorfskej dielne Josepha Beuysa. Tomáš spočiatku považoval Beuysa za šarlatána, neskôr však svoj názor zmenil a stal sa jeho prívržencom. Práve jemu vďačil za to, že Beuys odporučil na kasselskú výstavu documenta Stanislava Filka, ktorý do Kasselu vycestoval na svojom malom Volkswagene s nápisom „auto do slobody" a odtiaľ rovno do Spojených štátov, z ktorých sa vrátil domov až po dlhom čase.

V 90. rokoch sa v novom múzeu v Bonne konala výstava s názvom Europa, Europa, jej hlavným kurátorom bol Poliak Richard Stanislawski. Tu sme spolupracovali s mladým duisburským kunsthistorikom Tomášom, ktorého spolu so mnou veľmi zaujímalo avantgardné textilné umenie.

Koncepcia výstavy Europa, Europa pre mňa znamenala východnú Európu, v ktorej sa súčasné umenie opiera o ľudovú kultúru (viď Bartók alebo Brancusi). V Slovenskej národnej galérii som mnoho rokov pracoval na koncepcii takejto výstavy, najmä počas vedenia galérie Zuzanou Bartošovou (sestrou umelca Petra Bartoša) a neskôr pod vedením Katarínny Bajcurovej. Ohromujúcim faktom je, že Tomáš Strauss takúto výstavu uskutočnil, a to oveľa skôr, ako vznikla výstava Europa, Europa.

K mestu Duisburg a ku Kolínu nad Rýnom sa viaže príbeh Tomáša Straussa ako agenta štátnej bezpečnosti. V Kolíne býval (a dodnes býva) slávny maďarský kunsthistorik Géza Perneczky, ktorého som aj ja viackrát navštívil. Perneczky sa domnieval, že som Tomášovi z Bratislavy vynášal informácie, ktoré potom on hlásil pohlavárom bratislavského ministerstva vnútra. Táto domnienka sa mohla zakladať na tom, že slovenské ministerstvo vnútra dalo každému významnému umelcovi podpísať

vyhlásenie vernosti. Ich mená boli uvedené na Hlavnom námestí v Bratislave na červenom pozadí. Tomáš mi povedal, že každému dali podpísať papier, podľa ktorého sa zaviazali nepodporovať protištátne deklarácie a on sa ani nechcel venovať protištátnej činnosti. Inak mi bolo trochu podozrivé, že dostal povolenie vyniesť svoju knižnicu do Nemecka.

Na tomto mieste by som chcel poznamenať, že objektívne skúmanie akýchkoľvek ľudských vzťahov z historického, ako aj osobného hľadiska je takmer nemožné, pričom podstata tkvie práve v tom, že vzťahy ustavične vibrujú, počnúc undergroundom až po vysoké umenie, od stavu vylúčenia zo spoločnosti až po vysokých funkcionárov, a je úlohou spomínajúcich, aby sa v tomto vibrujúcom klbku vzťahov zorientovali. Dovoľte mi spomenúť niekoľko dôležitých mien v súvislosti s Tomášom Straussom: Alex Mlynárčik, Juraj Meliš, Krumpliszedő PG (Zberač zemiakov PG), Stano Filko z projektu Biely priestor v bielom priestore, Ján Zavarský, Miroslav Laky, Igor Gazdík, Juraj Bartusz a Mária Bartuszová (spolu s maďarským Gyulom Pauerom zorganizovala skvelú „pseudo" výstavu), Jozef Jankovič (jeho meno sa viaže k dvojitej výstave v mestách Komárno – Komárom nesúcej názov Oscilácia a ktorý bol, mimochodom, aj jedným z podporovateľov rozdelenia Československa), Rudolf Fila, Albín Brunovský, Dezider Tóth, archeológ Ladislav Snopko a jeho manželka, kunsthistorička Zuzana Bartošová (obaja organizovali avantgardné výstavy vo výskumných priekopách, Bartošová sa neskôr stala riaditeľkou Slovenskej národnej galérie, Snopko ministrom kultúry. Požiadal ma, aby som sa stal jeho zahraničným poradcom. Neskôr sa stal riaditeľom petržalského kultúrneho domu. Manželia boli zástancovia československej jednoty a nadšení podporovatelia Václava Havla). Rad riaditeľov Slovenskej národnej galérie pre mňa uzatvára Juraj Žáry. Aby som mal pokračovať v menách, nasledoval by predstaviteľ op-art Milan Dobeš, maďarský maliar János Fajó, ktorý sa sám deklaroval za Slováka, jeho brat András Mengyán, ktorý ostal Maďarom, slovenský Rudolf Sikora, ktorý sa po rozdelení Československa usadil v Prahe. Košičana Gábora (Gabriela) Kladeka som považoval za zaujímavého, pretože popri jeho gigantických fotografiách zobrazujúcich päťcípe hviezdy mi všetko posielal na fotografiách: niekedy dokumenty, niekedy celé knihy. Bol by som rád, keby sa z Gábora Hushegyiho stal riaditeľ haly umenia Műcsarnok, ale maďarské ministerstvo to nepovolilo. Neskôr sa stal vedúcim maďarského oddelenia Slovenského národného múzea – Múzea kultúry Maďarov na Slovensku, kde sme spoločne organizovali výstavy.

Významné udalosti, ktorých Tomáš Strauss nemusel byť priamym účastníkom: počnúc 60. rokmi sa v Bratislave organizuje medzinárodná výstava naivného umenia, ako aj výstava knižných ilustrácií (ilustrácie kníh pre deti) Bienále ilustrácií Bratislava. Júlia Szabó z Budapešti sa zúčastnila oboch týchto udalostí, Lajos Németh iba na prvej zo spomenutých výstav. Práve účasť na tomto podujatí Júlii Szabó umožnila dostať sa do indického Dillí, neskôr aj mne ako jej pokračovateľovi.

Po roku 1989 na Bienále v Benátkach rozdelili niekdajší československý pavilón na dve rovnaké časti, na maďarskú a československú, maďarská výtvarníčka zo Slovenska Ilona Németh svoje diela vystavila v obidvoch pavilónoch (2001). (Aj keď pavilón je jeden, nie je rozdelený, strieda sa iba účasť, raz ju vyberá slovenská, raz česká strana.)

V rámci podujatia akčného umenia sa v alternatívnom priestore kaplnky v meste Balatonboglár konala v roku 1971 výstava a happening s názvom Kézfogások (Podania ruky). V znamení zmierenia si každý maďarský účastník podal ruku s každým českým a slovenským účastníkom. Z fotografií podania ruky sa počas uplynulých rokov zorganizovalo mnoho výstav aj v zahraničí.

Nie som si vedomý toho, za akých okolností sa Tomáš vrátil počas nového režimu. V každom prípade ma i naďalej poctil svojou pozornosťou, viackrát sme obedovali v elegantnom hoteli Duna. Raz sme sa stretli pri príležitosti košického sympózia.

Potom sme sa od seba odlúčili. Neviem, ako zomrel. Každopádne zanechal svoje monumentálne dielo s názvom *Art Critics of the World* (1975, 1931 – 2013).

Preklad: Mgr. Judit Dobry

Tomášov event

ĽUBOMÍR ĎURČEK

S Tomášom Strausom som sa prvýkrát stretol niekedy na strednej škole, keď som v antikvariáte na Michalskej ulici chytil do rúk jeho knihu *Umelecké myslenie*. Odvtedy ju mám vo svojej knižnici. Druhýkrát to bolo už stretnutie osobné. U Dezidera Tótha, v rámci stretávania staršej a mladšej generácie, kde vznikol album *In memoriam Miloš Laky*. Tretie stretnutie si pamätám pri barovom pulte niektorej z bratislavských kaviarní, kde sme sa už viac--menej rozhovorili. V kaviarni sedela pomerne početná skupina ľudí, blízky okruh Jána Budaja.

Odvtedy bolo takých stretnutí nespočetné množstvo. Jedno z nich by som teraz rád pripomenul.

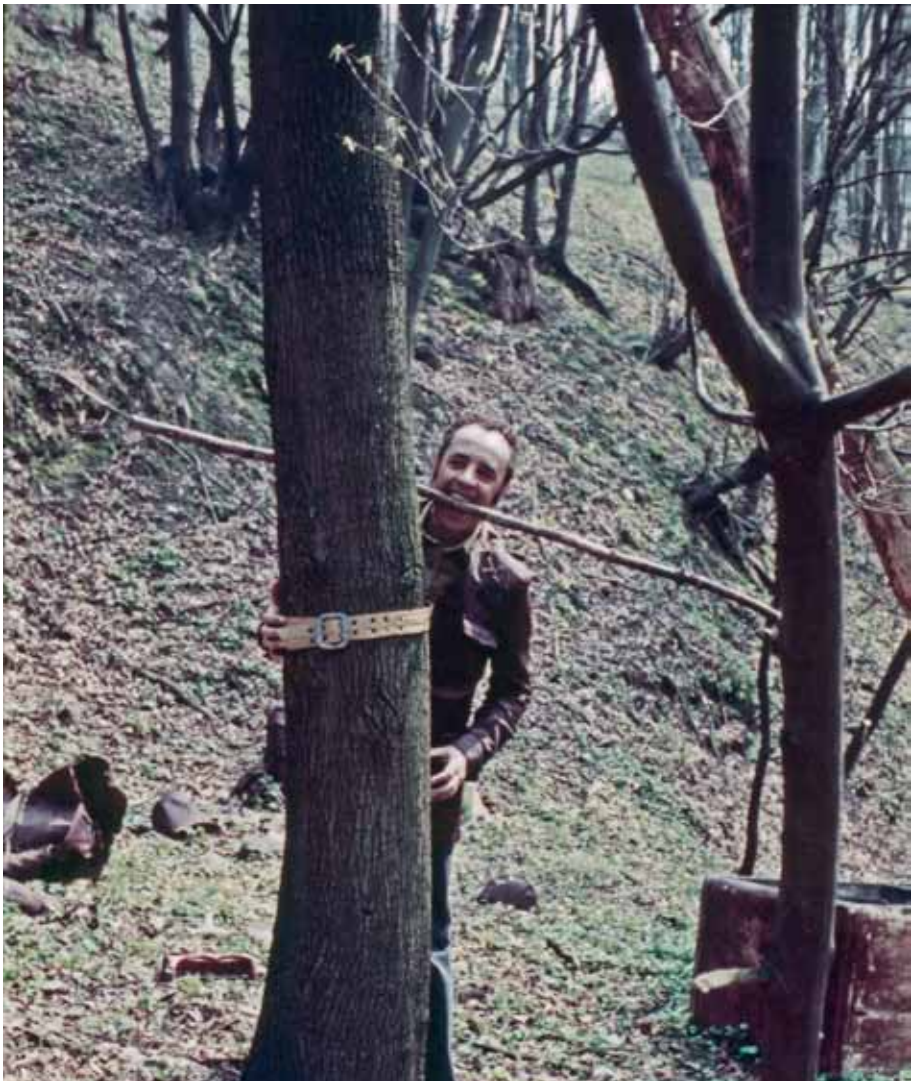
Iniciátorom, nie som si celkom istý, bol Peter Bartoš. Na akýsi holý kopec v Lamači doviedol ovečku, z diaľky pripomínajúcu hnedého psíka, a pozval si asi dvadsať svojich známych. Celý čas bola v centre pozornosti práve táto hnedá ovečka.

Skôr než sme sa rozišli, požiadal nás Ján Budaj ako ochranár o to, aby sme malé a zalesnené údolie za nami očistili od odpadu, ktorý tu zanechali ľudia z blízkych panelákov počas svojho pobytu.

Jedna z tých odhodených alebo stratených vecí, ktoré som na zemi našiel, bol kožený opasok. Držal som ho v ruke, bol ako nový, a bolo mi ho ľúto hodiť medzi odpad do igelitového vreca. Opásal som ním strom. O nejakú chvíľu sa od tohto stromu ozval prekvapený hlas Tomáša. Obrátil som sa, vrátil som sa k stromu, keď sa Tomáš náhle zohol, zdvihol kúsok rovného konára a inštruoval ma, aby som dokončil tú vec tak, že by som zahryzol do tohto konára a takto chvíľu ostal pri opásanom strome. A celú túto udalosť by nafotila Květa Fulierová. Ja som sa vzpieral a ani naliehavosť v hlase a gestách Tomáša ma nepresvedčili, aby som vec takto obohatil alebo dokončil. Nakoniec som Tomáša vyzval, aby tak urobil on sám, lebo mne unikajú významy.

Tomáš sa pozrel na nás spoza opásaného stromu tak, ako to ukazuje fotografia Květy Fulierovej. O niekoľko rokov sme sa v nejakom rozhovore dostali k tejto udalosti, ale už si podrobnosti nepamätám.

Ako interpretovať túto udalosť?



Názov diela: *Tomáš Strauss. 15. 4. 1979*
Autorka: Květa Fulierová
Rok vzniku: 1979

Toto posrané dvadsiate storočie

ALEX MLYNÁRČIK

Milý Tomáš,

vraciam sa k Tvojej knihe *Utajená korešpondencia* (1999). Dovoľ, aby som sa vrátil k roku 2013 a k svojmu nekrológu nad Tvojou rakvou pridal malé „post scriptum".

Drahý môj kamarát, prežili sme spolu všeličo, čo si predovšetkým vážim. Bol si mi viac než 60 rokov blízkym až rodinným priateľom, poradcom a svedkom všetkého možného, čo som sa snažil vytvárať. Počas tých čias to vôbec nebolo jednoduché a dokonca dosť nebezpečné voči pokrivenej štátnej, koloniálnej diktatúre.

Spomínam na rok 1964 a potom na rok 1966, keď si sa s priateľom Milanom Dobešom odrazu objavil v Paríži na Rue de Berri. Na mojej prvej parížskej výstave. Potom si bol vždy tam, kde sa niečo dialo. Bola to nielen „dražba" pre Memorial Edgara Degasa či konské dostihy v Liptovskom Mikuláši v roku 1971 alebo Deň radosti na úvraťovej železničke na kysuckých a oravských horách. Boli to desiatky a desiatky našich rozhovorov. Takých vzácnych a prínosných. Boli to časy, keď som už žil tvorivo v Paríži v okruhu Pierra Restanyho. Tým vzácnejšie, že som aj prostredníctvom Teba mohol porovnávať domáci a zahraničný priestor a správne sa orientovať. Napokon som v Paríži prežil viac než päťdesiat tvorivých rokov (1964 – 2018)... Mohol som porovnávať Tvoje umenovedné a estetické stanoviská s rozmachom nielen Pierra Restanyho, Michela Ragona či Raoul-Jeana Moulina, ale s celou parížskou atmosférou. Boli to roky môjho intenzívneho cestovania, čo mi dovoľovali početné veľké medzinárodné výstavy s ľuďmi Restanyho okruhu. To kompletne zmenilo môj pohľad na tvorivý svet a moje myslenie oslobodilo od sovietskych dogiem.

Vo svojich stanoviskách sa kriticky a „bez milosti" zmieňuješ aj o kultúre domáceho slovenského diania.

Kultúru dokonca trochu obhajuješ, že sa nedostala až tak do područia sovietskych doktrín a nachádzala aspoň trochu „čerstvého vzduchu". Žiaľ, s týmto len relatívne súhlasím. Predovšetkým sovietsky ideový teror vzal všetkým národom v područí ich „jazyk". Veľmi dobre si spomínam,

ako sme museli drieť ruštinu a pripravovať sa na maturity. Z iných jazykov sa dosť zriedka uplatnila taká neistá angličtina, no učili sme sa ju len do takej miery, aby „západnej propagande zatvorili ústa". Počas mojich pobytov a napokon po roku 1989, keď som už mal trvalý pobyt v Paríži, do zahraničia prichádzali mnohí slovenskí autori. Nikto z nich nehovoril nijakým jazykom! S ruštinou to bolo na Západe komplikované v porovnaní s naším „východným vykrikovaním", že Západ dychtí najmä po ruštine. Nedychtil a dodnes nedychtí! Rád by som nejakého našinca počul hovoriť vo Francúzsku, v Nemecku či v Anglicku na ulici po rusky. To je síce náš „sen noci svätojánskej", ale skutočnosť je celkom iná. Ruština bola a je skôr exotickou pozoruhodnosťou. Po prevrate žije dosť významných autorov na Západe – Kabakov, Bulatov a iní. Keď som sa s nimi stretol, boli šťastní, že mohli so mnou hovoriť po rusky (no ich partnerky, zväčša už rodom „západniarky", im statočne v konverzáciách pomáhali a dosiaľ aj pomáhajú).

Vrátim sa trochu k tým štyridsiatym rokom, k sovietskemu kolonializmu, ktorý bez hanby používal metódy a útlak Angličanov a iných kolonialistov minulých storočí, až po vojenské represálie proti domorodcom. Čiže nesúhlasím s Tebou, že u nás to bolo s kultúrou lepšie. Veľmi dobre si pamätám, že ešte koncom päťdesiatych rokov a na začiatku rokov šesťdesiatych sa v knižnici VŠVU nesmeli objavovať monografie napr. Vincenta van Gogha, Gauguina či Cézanna. O Picassovi a iných avantgardách začiatku 20. storočia ani nehovoriac. Slovenské výtvarné umenie sa rozplývalo „bukolickou nádherou", ktorú živil socialistický realizmus ešte v šesťdesiatych rokoch cez „hrdinstvo" tzv. Galandovej skupiny. O tých iných ani nehovoriac. Treba však dodať, že autori Galandovej skupiny boli naozaj tvorivo inde a ďaleko pred rôznymi „národnými umelcami" – ako istý Šturdík, Studený (so svojimi zátišiami „údených makrel") a mnohí, mnohí ďalší. Boli to predovšetkým komunistickí pätolizači, ktorí si pomocou ministra kultúry a neskôr dokonca pomocou generálneho tajomníka Komunistickej strany Slovenska (dodnes nazývaného „najväčším básnikom slovenských dejín") – Miroslava Válka, tvrdošijne vydolovávali celé série „zaslúžilých umelcov" či dokonca „národných umelcov" atď. Navyše vznikli celé série socialistických rádov a podobne. Keď som chodil do Paríža, neraz som na to všetko myslel a predstavoval som si, že na Rue de Seine odrazu uvidím výstavu nejakého slovenského „národného umelca" alebo „Galandovca". Prečo? Nuž, tie tvorby neboli autentické. Boli poznačené nedostatkom informácií a vzdelania autorov. Nielen vý-

tvarníci, ale, žiaľ, aj architekti boli o dianí vo svete informovaní len z rôznych časopisov, ktoré sa podarilo prepašovať do Československa či iných „socialistických štátov" vrátane Sovietskeho zväzu.

Dnes sa občas stretávam s mladými umeleckými adeptmi, ktorí sú nezriedka bezradní. Dokonca po absolvovaní Vysokej školy výtvarných umení alebo architektúry sa pýtajú, čo ďalej a kde začať. Zvyknem im klásť na srdce, že začať treba v poznaní dejín umenia. Postupnosti historických premien dejín a ich príčiny. Prináša ich doba a vývoj nášho sveta. Je potrebné, aby mladá generácia hľadala pramene predovšetkým v širokom autentickom poznaní svetovej architektúry a tvorivých výtvarných pohybov. Udalosti a realizácie konca 19. a začiatku 20. storočia nie sú len výdobytkom Absinthu – ako o tom radi píšu rôzni „životopisci".

Spomínam, milý môj Tomy, ako si ma raz zavolal k sebe do Kolína nad Rýnom. Býval som niekoľko dní u Teba a prežili sme nádherné a veselé chvíľky naplnené nekončiacimi sa rozhovormi. To sme ešte netušili, že sa rýchlo blíži koniec komunistickej zvôle.

A potom to prišlo. Odrazu sme sa stretli doma. Ty si býval v Bratislave, ale ja som zostal v Paríži, dokonca ako splnomocnenec ministra kultúry Ladislava Snopka pre založenie Strediska slovenskej kultúry v Paríži. Ako obyčajne, aj v tom čase som často cestoval na Slovensko, tak sme sa vídali častejšie. Raz si ma prekvapil: „Alex, ak môžeš, pomôž mi. Musím ísť na operáciu bedrového kĺbu a mám to vyriešené v nemocnici v Martine." Samozrejme, o týždeň bol Tomy v Žiline. Býval u nás doma a o dva dni sme sa ponáhľali do Martina.

V Martine je známa nemocnica s celkom dobrým menom. Našli sme ortopedické oddelenie, ktoré sa nachádza v jednej zo starších budov. Keď sme vošli do dlhej chodby, ktorá bola zároveň čakárňou, čakalo tu hádam dvesto maródov. Niektorí dokonca bez nohy, iní bez oboch. Usadili sme sa pred pracovňou prednostu oddelenia, s ktorým bol Tomáš dohodnutý. Čakali sme tam tri hodiny a vyzeralo to, že tam budeme musieť prespať na drevených laviciach. Odrazu mi Tomáš hovorí: „Poďme preč, pozývam Ťa na obed. Tu môžeme čakať iba ak na smrť."

Bez odpovede som vstal a dosť rezolútne zaklopal na prednostove dvere. (Čakajúci protestovali, že oni tam čakajú už od piatej ráno...) Bolo mi to jedno. Dvere sa otvorili a stála tam sestra s nepríjemným výrazom. Povedal som: „Musím ihneď hovoriť s pánom prednostom." Sestra sa roztiahnutými rukami snažila zabrániť mi vstúpiť do ordinácie: „Moment, to nie je také jednoduché." Viac ma nezaujímala, odstrčil som ju a stál opro-

ti prednostovi. Vonkoncom sa netváril radostne alebo zhovievavo. „Pán prednosta, prepáčte, sprevádzam profesora Tomáša Straussa z Kolína nad Rýnom a čakáme viac než tri hodiny." – „Ježišmaria, a prečo ste to nepovedali skôr?" – „Lebo Vaša sestrička nikoho nechcela pustiť dovnútra." Jeho zlostný pohľad teraz nepatril mne, ale sestričke, ktorá by sa bola najradšej schovala do odpadkového koša... Vec bola vybavená. Tomáš, trochu sklamaný, že nemôžeme ísť spolu na obed, skromne vstúpil a pán prednosta ho dokonca objal a veľmi sa ospravedlňoval – ale, že som napokon celému na príčine ja!

Potom o týždeň som bol opäť v Martine zobrať Tomáša do Dolného Kubína, kde mal mať rehabilitácie. (Manželka dotyčného prednostu bola totiž primárkou rehabilitačného oddelenia nemocnice v Dolnom Kubíne...)

O štyri dni mi do Žiliny volal Tomáš: „Alex, neviem, čo sa deje. Oni mi tu dali izbu, ale za celý ten čas sa ma nikto na nič nepýtal ani ma nevyšetril a ja neviem, čo tu mám robiť."

Na druhý deň ráno som bol v Kubíne. S nikým som nedebatoval, zbalil Tomáša, posadil do auta a hurá do Kováčovej. Trochu som sa obával, lebo som tam nemal nijaké známosti. Uvidíme?!

Keď sme došli do elegantných rehabilitačných kúpeľov, zase sme sa ocitli v čakárni. Po hodine som požiadal nejakého zriadenca (alebo lekára?), že by som chcel hovoriť s riaditeľom kúpeľov. Odpoveď bola: „Riaditeľa nemáme, ale riaditeľku – máte u nej termín?" – „Áno," odpovedal som s istotou. Zaviedol ma na sekretariát riaditeľky. Sekretárka, samozrejme dôležito, ma žiadala ukázať pozvanie, povedal som jej, že som priviezol pacienta, profesora univerzity z Kolína nad Rýnom. Odišla, no vzápätí sa otvorili dvere a v nich usmiata pani riaditeľka. Pozvala nás ďalej a usadila v elegantných kožených foteloch. „Takže, s čím Vám môžem pomôcť?" Vyrozprával som jej celý príbeh. Občas sa ozvala s poznámkou: „Je to vôbec možné?"

Vážená pani riaditeľka, pán profesor Strauss je môj dlhoročný priateľ aj z čias, keď sme obaja prebývali v zahraničí. Chcem Vás pekne poprosiť, keby ste mi pomohli zorganizovať jeho rehabilitačnú liečbu – pred desiatimi dňami mu v Martine osadili endoprotézu. Je samoplatca, vopred liečbu uhradí v dároch. Môžete nám pomôcť?"

Zobrala telefón a niekam volala: „Urgentne potrebujem izbu číslo 23 s balkónom, telefónom a televízorom. Samozrejme, s kúpeľňou a samostatným hygienickým zariadením." – „Pán profesor, môžete sa ubytovať!"

Prešlo niekoľko málo rokov. Tomy sa uzdravil a behal po Bratislave ako srnka. (Ja som v tom čase už natrvalo žil v Paríži.)

A potom prišiel deň, keď sme sa stretli s Jankom Budajom nad Tomášovou rakvou so svojimi smutnými rozlúčkovými prejavmi.

Tomáš Strauss v roku 2021

JÁN BUDAJ

Ďakujem za pozvanie na túto smutnú a súčasne peknú príležitosť, lebo ja to beriem tak, že Tomáš Strauss je taká silná postava, ktorá sa sprítomní pri každej debate o ňom. Poznáme to všetci, niektorí ľudia nás prosto sprevádzajú, aj keď odídu. Ja preto prežívam jeho narodeniny, ako keby tu bol kdesi za dverami a ako keby sme sa zišli, aby sme počkali, kým vojde. Preto som si aj trúfol prísť do tejto vzácnej spoločnosti takto nepripravený – nemám žiaden prejav ani spísané špeciálne spomienky, ale predsa len, ak môžem prispieť do atmosféry reflexií pri príležitosti devädesiatin nášho priateľa a báječného človeka, Tomiho Straussa, ponúkam aspoň útržky osobných spomienok. Pre mňa bol Tomáš blízky príbuzný, povedzme tak trochu druhý otec alebo starší brat, s ktorým som viedol svoje existenciálne aj politické spory a od ktorého som sa zároveň učil. Najmä v období pred jeho emigráciou. Bol som vo veku, v ktorom sa mladí muži hľadajú, odkiaľ a kam to vlastne idú, pre mňa bol vtedy práve Tomáš Strauss výborným sprievodcom po strednej Európe a po jeho aj mojom 20. storočí. Počas mnohých rokov napísal viacero kníh, v ktorých sa s tým naším 20. storočím opäť a opäť hádal. Tomáša som však spoznal najprv ako kunsthistorika, tak tomu remeslu hovorieval, a možno aj on má zásluhu, že sa tento exotický pojem drží v slovenčine dodnes.

Kunsthistorik Tomi Strauss patril k dvom či trom teoretikom umenia, ktorí sa po okupácii nepodrobili okupačnému režimu, nepodrobil sa základnému kánonu normalizácie, aby nehasil, čo ho nepáli, a nestaral sa o veci verejné, špeciálne nie o kultúru. Cenou za neprispôsebenie sa prišiel o svoj dovtedy pohodlný život, o verejné výslnie aj o mnohé zahraničné šance, ktoré si vytvoril v 60. rokoch. Prišiel vlastne o veľmi veľa, ako som neskôr pochopil, lebo tá jeho túžba byť v spoločnosti, zasahovať do verejného diskurzu a byť, povedzme, niekedy aj stredobodom záujmu... To všetko bola jeho prirodzenosť. Chcel dávať zo seba to, čo mal naštudované, spoznané, premyslené... To, čo naozaj vedel a čo robil najradšej, to bolo uvažovanie v tých najširších a čo najslobodnejších kontextoch, strasúc zo seba každé obmedzenie národa, politiky, lokality... Ale po okupácii sa To-

máš Strauss musel zmierovať s tým, že o to všetko príde. Pri nekonečných a ľudsky veľmi príjemných debatách mi opisoval stovky príhod ilustrujúcich príbeh mladého intelektuála v režime 50. rokov, potom v dobe odmäku a napokon príbeh vyhnanca z okupovaného štátu, ktorému sa začalo hovoriť „Biafra ducha". Nejednu z nich následne opísal aj vo svojich reflexiách 20. storočia, napísaných v posledných rokoch, po návrate z exilu. Až na toto posledné obdobie písal najmä o dobe, o iných umelcoch, jeho osobný príbeh ostával iba pozadím. Ani neviem, či niekde opísal o tom, ako zomrel jeho otec, a pritom to bola určujúca skúsenosť. Stalo sa to v posledných hodinách vojny, keď sa schovával v akejsi pivnici. Bol tam aj s ďalšími ľuďmi a bol to práve on, kto vlastne prvý začul (lebo bol pri dverách), že vonku už hádam hovoria po rusky. Konečne je po všetkom, prišli Rusi. Straussov otec, účastník povstania, ktorý prežil nejedno riziko, vybehol von z úkrytu a tam ho tí víťazi vojny zastrelili.

Nemal som si za celé tie roky od koho verifikovať tento príbeh, ale cítim, že v jeho absurdite a zvláštnom temnom posolstve sa dá nájsť čosi, čo sa už potom navždy rozprestieralo nad životom Tomáša Straussa – paradoxnosť života obyvateľa 20. storočia, ktorý sa narodil v Budapešti, žil na Slovensku, a potom spoznával, ako u nás málokto, umenie sveta, napr. aj v sovietskom Rusku, v Paríži, New Yorku, Kolíne nad Rýnom atď., aby sa nakoniec vrátil sem, do tejto večne odstrčenej a večne dychtivej Bratislavy, kde v nás zanechal svoje odkazy a stopy. Aj také, ktoré budeme sami pre seba ešte len dešifrovať. Jeho zvláštne osobné kontexty a odkazy zostávajú aj dnes, mám ten pocit, nedopovedané.

Až po jeho smrti som si častejšie uvedomoval kunderovskú paradoxnosť jeho príbehu – no nebol to Kunderov *Žert*. Strauss rád predstieral „ľahkosť bytia", ale niesol si životom svoju tragédiu a tiež osamelosť. Čo môže byť paradoxnejšie, bojovať s otcom za pád fašistov, a potom zažiť jeho smrť rukou vojaka Červenej armády. Napriek tejto tragédii následne zanietene študovať filozofiu víťazov, ale byť „odhalený" najbližším priateľom a musieť sa „prevychovávať". Dočkať sa svojej prvotiny a vzápätí sa dívať na pásy tankov, ktoré zničili rozmach celej jeho generácie.

Život Tomáša Straussa sa odohrával na zostupnej línii veľkej socialistickej ilúzie. Nádejná ľavicová a východná alternatíva civilizácie, ktorú sem priniesol pád vojny, mu kládla nové a nové hádanky, ktorých odpoveďou je jeho príbeh. Ak ich napokon začal odmietať pre ich zjavnú nezmyselnosť a nemorálnosť, stal sa sám sebou, nezávislým, slobodným a osamelým. Osamelý bol v prostredí svojej generácie najprv naivne „veriacich",

potom cynicky kolaborujúcich a napokon, po revolúcii, hodnotovo celkom dezorientovaných generačných súputníkov.

Politicky sa Tomáš nikdy nikam neodchýlil, aspoň počas tých krátkych cca 40 rokov, čo som ho poznal, s príslovečnou skepsou a s rozsiahlymi znalosťami, pripravený dať na stôl vždy pre a proti, ale stále demokrat a tolerantný liberál.

Pri stretnutiach uňho si človek pripadal, ako na novoročnom koncerte vo filharmónii, keď sú muzikanti dobre naladení a s tým istým majstrovstvom vám ponúknu Bartóka aj Beethovena alebo Beatles a vy si preberáte, užívate. A naozaj, Tomáš Strauss vedel intelektuálne „zahrať" od toho Bartóka cez ruskú modernu, u nás stále nedocenený košický maliarsky zázrak, až, povedzme, po Mlynarčíka a Filka, po nich Bartoša a Ďurčeka, Archleba a ešte mladších a mladších. Nepoznal, čo je generačná bariéra. Ak sa rozhodol, nachádzal, objavoval a sprostredkoval nové výtvarné údolia, polia aj celé kontinenty, s ktorými dokázal nadviazať komunikáciu.

Fascinovali ma jeho spomienky na Košice, Prahu, Kolín..., ale ja som si ho vedel predstaviť iba v jeho byte, ktorý mal v Ružinove. Mohol som mať vtedy nejakých dvadsaťšesť rokov. Bolo letné poobedie a v pootvorených dverách stál predo mnou Tomáš. Vyzeral, že práve vstal, zarastený s cigaretou v ústach a v pyžame. Bez veľkých úvodov si išiel uvariť kávu, všimol som si šálku, lebo bolo zrejmé, že tú kávu si tam nalieva bez vypláchnutia už dlho. Ten jeho bytík plný obrazov, učebnica toho, čo malo cenu poznať. V tom socialisticko-tupom svete to bol pre mňa úžasný objav.

Vrátim sa ešte k niektorým historkám, lebo ako hovorím, pre mňa sú jeho 90. narodeniny ešte priskoro na odstup, ešte stále ma tešia jeho živé oči a pôvabné historky. Napríklad o čase, keď bol „vyakčnený" (ako hovorievali vylúčení a zakázaní), ale predsa sa pokúsil využiť svoje dávne vzťahy. Dochádzali mu už aj posledné úspory, a tak sa jedného dňa ohlásil u Miroslava Válka, vtedajšieho ministra kultúry. Chcel mu povedať niečo na tému, že stále nemohol písať ani do záhradkárskeho časopisu... Všetci sa ho báli zamestnať. Jasné, Tomi Strauss nebol typ, že by mu napadlo stať sa napr. kuričom – hľadal pre seba nejakú medzeru úniku v systéme, akú režim doprial nejdnému zo „šesťdesiatosmičkárov". Tú historku mi rozprával niekoľkokrát a ja som si ju obľúbil tak, že ak začal znovu, ešte som ho povzbudil. Spozornel, tušiac, že sa opakuje, ale ja som sa len smial a hovoril, že to nevadí. Vyrozprával to približne rovnako, a tak si myslím, že jedného dopoludnia sa naozaj Tomi ustavil na sekretariáte ministra,

posilnený nejakým tým ranným poldecákom... Bol to typický obraz z reality toho nášho postuhorského pseudokomunistického života... On, zakázaný kunsthistorik a filozof, je bez veľkého čakania prijatý ministrom normalizačnej kultúry, Miroslavom Válkom, s ktorým si tykal. Ten začal reč, ako keby sa videli včera, hovorí mu: „Tak, jak sa máš, Tomi, taký som rád, že ťa vidím, dajme si spolu koňak". Strauss, hoci bolo desať alebo jedenásť hodín dopoludnia, neodmietol. Takto to chodilo. Minister rozlial koňak a vylial si bolesť nad tým, že nevie pomôcť ani len starému kamarátovi Tomášovi Straussovi. Táto vec mu bola vhodnou zámienkou sa hneď doobeda opiť. Vraj vypili celú tú fľašu gruziňáku. Podľa spomienok Tomáša Straussa mu Válek opísal, ako nič nezmôže, pretože strážcovia ideológie, akým bol vtedy napríklad ideologický tajomník Komunistickej strany Pezlár, ho držia za vajcia. Zavolá a vyhráža sa. A čo je ešte horšie, zavolá mu Ján Kulich. A Kulich, ten nevyberá slová, ten by mu kvôli tomu, ak by Tomi niekde publikoval, vynadal: „Ty kurva, ty urážaš nás – proletárov, čo sme ťa dali hore? Keď budeš podporovať vylúčeného Straussa, skončíš ako on!" A to som vynechal väčšinu oplzlostí, ktoré vychrlil Válek na toho Tomiho, ohromeného, že ako to chodí, aký je vlastne v tej normalizácii minister Válek chudák. Prinajmenšom pre danú chvíľu aj ten Tomi uveril a Válka, pri lúčení už zrejme poriadne podpitého, ešte aj poľutoval. A spolu sme sa opäť a opäť smiali, že: „Vieš čo, ocitol som sa ti na ulici a vlastne som si uvedomil, že som nevybavil vôbec nič, robotu nemám žiadnu a že ten Válek vlastne si len takto spríjemnil doobedie a ešte aj som mu za to poďakoval a ruku som mu podal, skoro sme sa aj objali. On má vlastne fajn pocit, že ma prijal aj utešil a že mi opísal, aké hrozné je byť normalizátorom a ničiť teoretikov umenia, ako som ja, ale že inak to byť nemôže, lebo taký je tu život..."

Ja som, samozrejme, vysokých komunistov nepoznal, v roku 1968 som mal šestnásť rokov, a tak som s úžasom počúval o tom Straussovom familiárnom, smiešnom a súčasne krutom svete. Podobné obrazy som počul vykresľovať Mira Kusého alebo starého Šimečku (že starého, dnes mám takmer o desať rokov viac, než mal on, keď zomrel...). Prosto, oni si s tým Husákom tykali a ich príbehy sa naozaj podobali tej Jarovej pesničke *Bolo nás jedenásť*. Ak niekto v dobe zmeny smelo zdvihol hlavu, tak ho spolubojovníci postrčili na popravu, aby sami ostali v pohodlí a v takom tom prostredí domnelých lepších ľudí.

Tomáš Strauss to dobre poznal a iste mohol podstúpiť razatnú sebakritiku a skúsiť pre svoje dobré bydlo urobiť aj niečo viac (a horšie) než pre-

dobedné opitie sa s ministrom. V dobe, keď som ho poznal, nehľadal výhovorky, ani keď som ho pozval prednášať pre našu „antiuniverzitu". Naozaj prišiel. Dodávam, že pozvanie prijali aj iní (napr. Miroslav Kusý), ale Tomáš Strauss nebol chartistom a nemal žiadnu finančnú podporu zo zahraničia. On mohol iba dúfať, že čoskoro príde opäť nejaký odmäk, ktorý ho vráti tam, kam patrí... Ale ten bol v nedohľadne. Strauss podporoval ľudí a stýkal sa s tými, ktorí boli prekliati viac než jeho „vylúčení a vyškrtnutí" súputníci z roku 1968. V ilegalite otváral naše výstavy, za ktorými nasledovali šnúry výsluchov ŠTB, ale Tomi sa tváril ako frajer. Nakoniec z kontaktov so zakázanými výtvarníkmi napísal knihu *Slovenský variant moderny*, ktorá je neobíditeľným sprievodcom podzemnou kultúrou totality. Aj ich zúročil. Tú jeho odvahu vtedy nemal nikto alebo takmer nikto z intelektuálov, obzvlášť kunsthistorikov. Niektorí by dnes radi tvrdili opak, ale jednoducho nemali odvahu stýkať sa so zakázanými umelcami. Tomi však prichádzal aj na ilegálne happeningy a pouličné akcie, ktoré nemali ďaleko od politických protestov. Videl akcie a prezentácie, ktoré boli v zbúraniskách Podhradia alebo vo vypustenom bazéne Lido či zozadu veľkého komunistického transparentu, ktorý roky prekrýval zbúranú Vydricu. Strauss bol súčasťou mojej skupiny tzv. tvrdého undergroundu, ale aj iných prostredí, ktorým sme začali hovoriť, trochu príliš sebavedome, druhá kultúra. V prostredí týchto 100, 200, možno ku koncu 300 ľudí, čo sa nebáli zúčastňovať sa na ilegálnych premietaniach filmov, nepovolených výstavách alebo produkciách zakázaných pesničkárov, bol Tomáš Strauss ako doma, a to napriek tomu, že bol o generáciu starší. Išiel na doraz ako my, až kým neodišiel do emigrácie, k čomu došlo pod silným tlakom ŠTB. Sám som bol svedkom, keď ma raz vyhľadal v kotolni, že na ulici ho sledovali dôstojníci ŠTB. Každý také niečo znáša inak. Tomáš sa držal, ale neznášal to ľahko. Keď už eštébáci začali s takzvaným otvoreným sledovaním, väčšinou mali za cieľ vzbudiť v človeku strach, napr. pred väzením, bitkou a pod. Stávalo sa, že taký nátlak ŠTB sa skončil samovraždou. To bola naša posledná spoločná prechádzka Bratislavou, jeho dvaja eštébáci išli stále za nami... Potom sme sa desať rokov nevideli.

V emigrácii Tomi nepatril k tým, ktorí by slovenskú skúsenosť jednoducho zavreli do skrine ako starý kabát. Neustále niekomu pomáhal. Písal o tunajších výtvarníkoch, bol zvedavý na ich tvorbu, posúval ju do sveta. Tak vznikla, ako je vám známe, aj knižka korešpondencie. Korešpondencie, cez ktorú sa snažil udržať kontakt s domovom. Ocitli sa tam aj nejaké moje listy, na moju neľúbosť. Aj sme sa na pár dní – týždňov pre to poha-

dali, pretože tie listy boli veľmi súkromné a obnažovali aj moje občasné zúfalstvo. Nepáčilo sa mi, že to ľudia čítali. Ale nejakom čase sme sa udobrili a uvedomil som si, že (samozrejme, sú to časy po revolúcii) hoci sa mi publikovanie osobných listov nehodí, Tomáš Strauss urobil len to, čo mu kázala jeho rola pozorovateľa a skúmateľa doby.

Áno, pozorovateľ Strauss. Na mnohých fotkách je zachytený obďaleč, ako sleduje nejaký ilegálny happening, vždy s typickým postojom. Postavu Tomiho v tej jeho zvláštnej pokrivenej pozícii, tak tú by som rozpoznal na každej fotke, dokonca aj ako siluetu. Vytrval, aj keď hrozilo, že príde polícia, že nás každú chvíľu zadržia. Boli také situácie. Tomáš neutiekol, lebo chcel byť poctivý pozorovateľ, účastný aj nových, dajme tomu napoly umeleckých a možno sociálnych a politických experimentov, ktoré táto skupinka okolo mňa alebo iné skupiny vtedy podnikali.

Tomášove celoživotné pozorovanie sveta sa nakoniec zmenilo, ako všetci viete, na nemalú sériu odborných a filozofujúcich kníh, v ktorých sa snaží premeniť pozorovania na zovšeobecnenia. Vlastne tým písaním akoby skúšal opäť a opäť naskicovať svoj obraz 20. storočia. Toho storočia, v ktorom zažil dve vražedné totality aj ich pády. Sledoval aj to, ako im sprvu pomohli do sedla idealisti a umeleckí avantgardisti. Vedel ako málokto aj to, ako potom na to doplatili, zvlášť v ZSSR. Dožil sa aj toho, ako sa tvoriví ľudia postavili voči totalite a pomohli k obnoveniou slobody.

Straussova životná skúsenosť je jedinečná a naplnená – preklenula komunizmus od nastolenia moci až po jeho pád. Preto mohol napísať svedectvo o dráme tej generácie, čo vstupovala do sveta dospelých spolu s nástupom sovietskeho režimu. Všade, kde je osobným svedkom, zanechal veľmi cenné texty. Vzácne autentický je napr. v opise košickej avantgardy, kde aj sám žil. Nepoznám o nej lepšiu knihu než tú Straussovu. Autentickosť osobnej skúsenosti robí vzácnym aj jeho samizdatový *Slovenský variant moderny*. Ale dôležitú stopu zanechalo aj jeho prvé dielko, ktoré som poznal skôr než Tomiho, bola to útla paperbacková knižka s názvom *Umenie dnes*. Malá, ale pre slovenské pomery významná knižka o svetovom umení 60. rokov. Čítal som ju ako 17/18-ročný mladík, fascinovaný náznakmi bezodných priestorov nového vizuálneho umenia, ktoré sa nám v tých rokoch zdalo byť bez limitov.

Popri týchto troch osobitných dielkach vydal Tomi Strauss veľa ďalších štúdií, odborných kníh a filozofujúcich esejí, ktoré rokmi nestrácajú na zaujímavosti. Ľutujem iba, že Tomi nevyrozprával viac svojich osobných zážitkov a príbehov z doby, keď nad nami všetkými vialo heslo Hu-

sákovej éry: „So Sovietskym zväzom na večné časy, a nikdy inak." To heslo malo Straussovej generácii neustále pripomínať Husákovu perfídnosť – poviete si, keď na večné časy, prečo ešte dodávať „a nikdy inak"? A napriek nelogickosti bol tento dodatok zničujúco výrečný. Drtil nádeje generácie Tomáša Straussa, v ktorej si len málokto uchoval sebaúctu a osobnú identitu. Ani Tomi Strauss nebol rodený burič alebo disident. Ale jeho osobnej odolnosti pomohlo, keď sa z obete normalizácie začal stávať jej svedkom a kronikárom slobodnej kultúry v dobe neslobody. Na také niečo mali odvahu len nemnohí. Uchoval si schopnosť vnímať realitu – a to nie iba z pohľadu svojej generácie, ale aj ďalšej a ešte ďalšej generácie. To je mimoriadny talent, ktorý sa nerozdáva na rohu. Ak sa pokúšam prísť na to, ako to Tomáš Strauss dokázal, potom mi napadá iba jedno, hoci dosť primitívne, vysvetlenie. Pretože pozorne načúval svetu, dejinám aj udalostiam okolo seba. Aj pri stretnutiach vedel byť naozaj pozorným poslucháčom, práve preto vedel neraz ako prvý rozpoznať záblesky nového v myslení, kultúre aj v politike.

Tomáš Strauss je predovšetkým postava, ktorá zosobňuje reflexívneho intelektuála klasického strihu. K tomu patrí aj fakt, ako poznamenala Mária Bátorová, že mal svojrázny humor. Jeho generácia „šesťdesiatosmičkárov" prežívala drámu svojich veľkých ilúzií a potom roky normalizačných dezilúzií vďaka sebairónii a sarkazmu. Naozaj ten kunderovský „úškleb" nebol iba Kunderov. Generácia *Žertu* bola sprvu imanentne ľavicová a v Sovietskom zväze videla vyústenie dejín. Mnohí z nich mali dobré vysoké školy, hoci absolvované v tieni komunistického preberania moci. Chceli byť revolučnou generáciou s presvedčením držiteľov pravdy. Tí nemnohí, čo dokázali odolávať príťažlivej redukcii reality, nezriedka doplatili. Režim s programom totálnej zmeny sveta ich nútil zaujať postoj ku víťazstvu komunistickej moci, zdajúcej sa byť avantgardou sveta. Ťažko sa čudovať tej generácii, čo zažila ultrakonzervatívny a politicky skrachovaný fašisticko-klerikálny Tisov režim, voči čomu sa vzbúrila. Jej najbystrejšie mozgy videli vyústenie tej strašnej vojny, podobne ako ich rovesníci v Paríži a inde v Európe, v odmietnutí starých, tzv. buržoáznych podôb politiky. Nechali sa zlákať víziou revolučného sociálneho experimentu. Ako inak sa mal ten mladík Tomi Strauss pozerať na svet okolo seba, do ktorého po vojne vstupoval? Ale potom prišla séria zmrazujúcich zážitkov. Mladá povojnová generácia ešte vedela rozchodiť krvavé potlačenie maďarskej „kontrarevolúcie", ale zážitok „odmäku" a nasledujúca ruská okupácia, to boli dve ultimatívne skúsenosti. Pred povojnovými mladými

stála dilema, ako sa vyrovnať s udalosťou, ktorá obracala hore nohami celý ich dovtedajší život. Povojnoví mladí budovatelia (tzv. Modré košele) postupom rokov vyštudovali a vstúpili do komunistickej strany, najmä v rokoch odmäku, neskôr za Dubčeka. Z pôvodných nadšencov sa nezriedka stali solídni príslušníci novej elity, pred ktorými boli nádejné kariéry. Po okupácii sa im svet zrútil. Akoby celý čas mali pravdu tí druhí, tí na Západe. Straussova generácia dostala na výber medzi dvomi veľkými zlami, mali si vybrať medzi amputáciou chrbtice a lobotómiou. Okupáciu mali nazývať bratskou pomocou. Ako sa potom pozrieť do zrkadla a priznať si nahlas, že sme samých seba klamali? Nie sú pravdivé ilúzie o pokrokovosti a bratskosti Sovietskeho zväzu, ani o večnosti princípov „učenia klasikov marxlenizmu", o materialistickom determinizme, triednom poňatí sveta...?

Strauss a jeho vrstovníci, často vzdelaní aj scestovaní ľudia s dobrými pozíciami v spoločnosti, dostali úder na solar. Veľká časť pod ním padla, iní už nikdy nechytili dych. A potom tu bola malá časť, čo sa pod touto skúsenosťou nezrútila, ale s ňou žila ďalej svoje autentické životné príbehy, v ktorých si uchovali vlastnú tvár. Tú sú skúsenosti tejto zlomenej generácie, to je niečo ešte stále bolestivé a tabuizované, ale pritom fascinujúce. Ja som vďačný osudu, že som mohol týchto ľudí spoznať a počúvať ich príbehy. Zažíval som okamihy, keď zápasili s démonmi svojej niekdajšej ideológie, medzi nimi aj Tomáš Strauss. Preto ostáva môj vzťah aj účet s Tomášom už naveky nevyrovnaný. Ja som prijímal a on dával. Nedával však najavo žiadne povýšenectvo, nepoučoval, on naozaj dokázal svojho poslucháča vtiahnuť a pozdvihnúť na partnera. To bolo jeho kúzlo, tromf, ktorým prebil všetky zlé karty.

Priatelia, toto nedožité 90. výročie narodenia Tomáša Straussa ma zastihlo, ako vidíte, v situácii, keď na skutočne múdre improvizácie ešte akosi nemám „našetrené", a na dobrý analytický text, ktorý by obohatil vaše poznanie, som zase nemal dosť času. S istou dávkou zľahčenia si preto hovorím, že pred nami je 100. výročie...