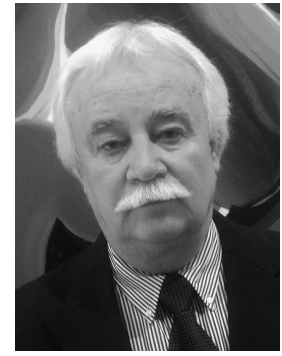


Ľubomír Podušel

Brunovského maľby na dreve

„Pri čítaní zavše narazíme na slovo, ktoré zažiari svojou imaginatívnosťou. V konvenčných súvislostiach možno veľa neznamená alebo má celkom bežný význam, ale v onom jedinečnom okamihu, v jedinečných súvislostiach dostáva sa do nového vzťahu k svetu, nadobúda nový, magický obsah, odhaľuje nám nový, neznámy svet, ktorý je ďalším rozmerom reality."

(BRUNOVSKÝ, A.: MALÉ ÚVAHY. VÝTVARNÝ ŽIVOT, 9, 1964, Č. 7, S. 278)

„A potom přišlo to zjevení. Náhle, nevím proč, mě přepadla inspirace a našel jsem svůj hlas. Poprvé se mi jasně zjevilo Macondo, a hned jsem měl vnuknutí, jak tuhle knihu napsat..." (Márquez, G. G.: Žít, abych mohl vyprávět. Praha, Odeon 2002, s. 58).

Týmito slovami opisuje Gabriel García Márquez (1927 – 2014), predstaviteľ magického realizmu vo svete, vznik románu *Sto rokov samoty*, ktorý je založený na prelínaní množstva prvkov, reálnych a nadreálnych, absurdných a skutočných, plynutí chronológie i ustrnutí v čase, odraze reality v literárnom jazyku autora, ako i jej symbolickom opise. Magický realizmus je, stručne povedané, hľadanie vlastnej reality prostredníctvom prírody, mýtov a histórie, v snahe potvrdiť svoju jedinečnosť, pôvod, kde je zázračno čímsi každodenným, príznačným pre svet a kde mágia tvorí súčasť života. Tak ho charakterizuje Franz Roh (1890 – 1965) v knihe *Postexpresionizmus. Magický realizmus. Problémy najnovšieho európskeho maliarstva* (1925). Podľa neho diela magického realizmu prenikajú do hlbších vrstiev skutočnosti a vyjavujú „zázrak" bytia v jeho nenarušenom trvaní a večný nepokoj premieňajúceho sa sveta v presne štylizovaných konštantách (Roh, F.: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925). Silou imaginácie fakty pretvára vo fikciu, v ktorej fantastické a nadprirodze-

né vyrastá organicky z reálneho. Niečo podobné sa odohráva v dielach Albína Brunovského (1935 – 1997). Akoby sa zbližoval so slovami Giorgia de Chirica (1888 – 1978) a jeho metafyzickým umením: „Aby bolo umelecké dielo nesmrteľné, musí ísť za hranice ľudského: zdravý rozum a logika v ňom budú chýbať. Tým sa priblíži snu...“ (Soby, J. T.: Giorgio de Chirico. The Museum of Modern Art New York, 1955). A takisto českého maliara Jana Zrzavého (1890 – 1977): „Dílo, jež je skutečným uměleckým výtvorem, není mrtvou věcí. Je sídlem, jakýmsi akumulátorem psychické síly, jež z něho vyzařuje – je téměř živoucí bytostí“ (Zrzavý, J.: O sobě. Červen I, 1918, č. 4). Brunovského tvorbe bola – nie náhodou – venovaná značná pozornosť zo strany umenovedy: Ján Bakoš (1943), Ludmila Droppová (1948), Karol Vaculík (1921 – 1992), Jiří Kotalík (1920 – 1996), Luboš Hlaváček (1929), Miroslav Míčko (1912 – 1970), Ľudmila Peterajová (1927 – 2015), Fedor Kriška (1935 – 2011), Eva Šefčáková (1935 – 2011), Ľudovít Petránsky (1943), Eva Trojanová (1939), Dagmar Srnenská (1950), Ivan Jančár (1959), Martin Vančo (1970), Viera Radziwill-Anoškinová (1968), Ivan Panenka (1934 – 2013) a iní. Ján Bakoš načrtol osnovu Brunovského výtvarného konceptu v čase, keď mal za sebou vysokoškolské štúdiá, odpútal sa od tzv. Hložníkovej školy a vytvoril citovanú sériu grafických listov, ktoré patria v tom čase, ale aj potom k najznámejším. Predstavil ich v samostatnej kolekcii v rámci československej účasti na XXXIV. Medzinárodnom bienále v Benátkach roku 1968. Možno povedať, že to, čím zaujali, boli symboly individuálnej mytológie Brunovského prístupu k realite. „Brunovský v svojich dielach vytvára ‚novú‘, fantastickú realitu, ktorá je však rovnako opticky zreteľná, rovnako konkrétne prepracovaná ako naša javová skutočnosť. Vytvára ilúziu konkrétnej prítomnosti akejsi fantastickej reality, čo dosahuje okrem iného hlavne detailným a takmer naturalisticky precíznym zobrazovaním detailov nášho javového sveta. Tieto predmety javového sveta sú však zapojené do nejavových, opticky a racionálne logických vzťahov a celkov. Tým vzniká napätie medzi javovo-logickými konkrétnymi detailmi a nejavovými celkami a súvislosťami, čo vyvoláva v dôsledku porovnania s opticky známou skutočnosťou dojem tajomnej existencie druhého, nejavového, ale rovnako konkrétneho sveta,“ píše Bakoš. „V Brunovského tvorbe nachádzame polohu vytvárania úplne ‚novej‘ reality aj ‚sfantazijnenie‘ starej a známej reality, v štruktúre každého diela... Toto protirečenie je hlavným obsahovým problémom v Brunovského tvorbe...“ (Bakoš, J.: Významové vrstvy grafickej tvorby Albína Brunovského. ARS, II, 1968, č. 1).

Albín Brunovský pochádzal zo Zohora. V rokoch 1951 – 1955 študoval grafiku na Strednej umeleckopriemyselnej škole v Bratislave, v rokoch 1956 –

1961 na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave u prof. Dezidera Millyho (1906 – 1971) a Vincenta Hložníka (1919 – 1997). Po skončení štúdia absolvoval na tejto škole umeleckú ašpirantúru (1963 – 1965), roku 1967 bol poverený vedením tamojšieho Oddelenia knižnej tvorby. Roku 1973 sa stal docentom a roku 1981 vysokoškolským profesorom. Roku 1980 bol vymenovaný za zaslúžilého, roku 1985 za národného umelca. Generačne patril k vlne básnikov označovaných pojmom Trnavská skupina, s ktorými ho viazalo veľké priateľstvo. Od roku 1963 mu učaril lept a možnosti jeho kombinácie s inými technikami, potom litografia, v ktorej dosiahol vynikajúce výsledky, ilustrácia a napokon – maliarska tvorba. Tá vykazuje osobité znaky, najmä pokiaľ ide o technické a technologické možnosti práce s farbou, uplatňovanie jednotlivých farebných vrstiev a lazúr, spôsob, akým pracuje s farbami na pevnej drevenej podložke. Počnúc obrazmi namaľovanými roku 1969 kombináciou akvarelovej, temperovej a olejovej farby s pastelom a tušom po záverečné diela z deväťdesiatych rokov minulého storočia. Tematické rozpätie jeho obrazov je široké. Od námetov čerpajúcich z rodného kraja cez fantazijné motívy, mytologické témy, námety z histórie alebo inšpirované historickými legendami. Právom je považovaný za jedného z najvýznamnejších predstaviteľov imaginatívneho umenia na Slovensku. Z diváckeho hľadiska sa stali atraktívnymi najmä umelcove maľby na dreve. Na začiatku a konci ich výpovede sa rozpína jeden pól: teatrum mundi – divadlo sveta. So všetkým, čo k tomu patrí: realitou i fantáziou, láskou a zradou, dobrom i zlom, priateľstvom a nenávisťou, skutočnými príbehmi a nadprirodzenými súvislosťami nášho ľudského bytia. Brunovského tvorba je predovšetkým výpoveďou o človeku – o ľudskom i neľudskom svete, kde každý z nás odhaľuje za rôznofarebnými a prekvapujúcimi maskami svoju vlastnú tvár.

V mesiacoch marec – august 2020 usporiadala Galéria mesta Bratislavy výstavu obrazov pod názvom *Albín Brunovský. Maľby na dreve.* Predstavila výber umelcových maliarskych diel z rozpätia jeho celoživotnej tvorby v celkovom počte štyridsať obrazov, ktoré boli zapožičané z rozličných zbierok, predovšetkým Oravskej galérie v Dolnom Kubíne. „Oravská" kolekcia tvorí dominantu vystaveného súboru Brunovského malieb na dreve. Nie náhodou. Pochádza zo série malieb, ktoré umelec vytvoril v rokoch 1969 – 1974 a vďaka ojedinelému záujmu tejto galérie v tom čase skončili v jej zbierkach a stali sa súčasťou jej unikátnej stálej expozície. Pokiaľ ide o súčasnú prezentáciu Brunovského malieb, nešlo o jedinú výstavu svojho druhu. Brunovský usporiadal samostatnú prehliadku svojich obrazov na dreve s názvom *Farebné sny* (Colour Dreams) takisto v Galérii mesta Bratislavy už roku 1971, ktorá bola re-

prízovaná pod názvom *Paintings – Prints* (Baukunst Galerie, Kolín, Nemecko). Roku 1996 Slovenská národná galéria v Bratislave realizovala súbornú (doteraz najväčšiu) výstavu jeho tvorby s názvom *Theatrum Mundi*. Výstava bola roku 1997 vo výbere reinštalovaná v Cultural Centre of Greek National Bank v Solúne (Grécko), Galerii Shipka v Sofii (Bulharsko) a neskôr (2005) jej grafická časť v Pamätníku Petra Bezruča v Opave (Česká republika). Roku 2004 Galéria mesta Bratislavy usporiadala rekapituláciu Brunovského celoživotnej maliarskej tvorby s názvom *Maľba na dreve*. Bol to rok, v ktorom z iniciatívy umelcovej manželky Kláry Brunovskej a syna Daniela vyšlo v knižnej podobe kompletné spracovanie Brunovského celoživotného grafického diela (Brunovská, K.: /ed/: *Albín Brunovský. Kompletné grafické dielo 1960 – 1997.* Bratislava 2004). No a znova Galéria mesta Bratislavy usporiadala roku 2010 v Pálffyho paláci v Bratislave výstavu *Albín Brunovský. V zrkadle času: ilustrácia, grafika, maľba, známková tvorba sedemdesiatych rokov*, ktorej integrálnu súčasť tvorila umelcova maliarska tvorba – obrazy maľované na dreve. Rok nato (2011) vyšlo knižné spracovanie Brunovského maliarskeho diela z iniciatívy Kláry Brunovskej a Daniela Brunovského (Radziwill-Anoškinová, V. – Vančo, M.: *Albín Brunovský. Maliarske dielo / Painting Work.* Bratislava, Virvar, s. r. o., 2011, zost. Daniel Brunovský). Uskutočnili sa výstavy umelcovej tvorby v Span Art Gallery, Ginza, Šimbaši (Japonsko) a v Madride, Alcalá de Henares (Španielsko). Tohtoročná výstava *Albín Bunovský. Maľby na dreve* teda nie je priekopnícka. Nadväzuje na predchádzajúce výstavné prezentácie. Predstavila kolekciu umelcových obrazov, pričom si nekládla ambície byť retrospektívou či rekapituláciou jeho celoživotnej tvorby. Vzhľadom na osobitosť, diapazón, rozsah, zaužívané spôsoby umeleckohistorickej interpretácie to ani nebolo jej cieľom. Skôr išlo o nový krok pri objasňovaní meandrov, zákutí, osobitostí a rozsahu Brunovského maliarskej tvorby na výstave, doteraz poslednej prezentácii umelcovej tvorby po predchádzajúcej prehliadke *Albín Brunovský. Záhrada snov* v Galérii Nedbalka v Bratislave roku 2017.

„Umíte-li snít, umíte tvořit" (Jaguer, E.: *Kormidlující vítr. Phases.* Katalóg výstavy. Praha 1969). Tieto slová, t. j. snívanie a sen, predstavujú jeden z prostriedkov, vďaka ktorým sa v umení uskutočňuje realizácia fantazijných predstáv. Pramení z vnútorného modelu ľudskej psychiky. Podľa českého teoretika umenia Karla Teigeho (1900 – 1951) ide o hlavný problém imaginatívneho maliarstva: „Imaginativní malířství má vnitřní model a převádí na plátno jeho duchovní formy technickými prostředky svého řemesla. Přenesení duchovních forem vnitřního modelu na plátno může se dít několika technickými způsoby. Důležitost obrazu je úměrná důležitosti vnitřního modelu a v druhé

řadě jakosti technického zpracování“ (Teige, K.: Vnitřní model. Kvart, 1945 – 1946). Obrazy Albína Brunovského v sebe priamo spájajú fantazijnú predstavu s technicky kvalitným spracovaním. Na rozdiel od surrealizmu, ktorého maliarstvo sa prejavuje nielen v inom spôsobe realizácie, ale aj v inom obsahu a iných zdrojoch fantazijných predstáv, v imaginatívnom maliarstve môžu byť fantazijné predstavy inšpirované nielen snom, ale aj mýtom, nielen individuálnym podvedomím, ale aj kolektívnym nevedomím, nielen halucináciami, ale aj priamym videním či náhlym osvietením. Jeho symbolika nemusí smerovať prevažne k sexuálnym podtextom, erotickej obsesii a podobne. Môžu sa v nej odrážať všetky základné pocity ľudskej existencie, vzdialené surrealistickým libidinóznym zdrojom. Podstatné je, že ide o autentické fantazijné predstavy, o nové osobné symboly umelcových pocitov, nie o preberanie alebo obmieňanie symbolov cudzích. Inak povedané: „Fantazijné predstavy motivované základnými existenciálnymi pocitmi a elementárnymi pudovými silami umelcovho vnútra nadobúdajú rôzne individuálne, veľmi bohaté diferencované podoby. Na jednom póle imaginatívnej maľby nachádzame fantazijné predstavy, ktoré na seba berú podoby fantómov, monštier, halucinačných objektov alebo enigmatických novotvarov. Na druhom póle stoja predstavy – motivované rovnakými silami a pocitmi –, z ktorých sa združujú rôzne nesúrodé, ale reálne existujúce skutočnosti do nových fantastických celkov. V zhode s názorom Karla Teigeho možno tieto dva druhy predstáv a ich výsledné obrazové podoby nazvať realizáciou fantázie – fantastickou realitou. V krajnom bode tejto druhej polohy by potom stáli diela, ktoré by sme mohli považovať za realistické, keby nemali znepokojujúcu tajomnú atmosféru, ktorá nás núti hľadať ich skutočný význam za vonkajšou podobou zobrazených vecí, ktoré sú len kulisami obrazovej drámy“ (Šmejkal, F.: České imaginatívní umění. Praha, Rudolfinum 1996). Je to zásadný aspekt Brunovského tvorby, s ktorým sa uňho stretávame v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia a preniká i ďalšími vývinovými meandrami jeho tvorby.

V rokoch 1969 – 1974 namaľoval Albín Brunovský rad obrazov kombináciou techník na pevnom podklade (drevené dosky z perzského orecha, ktoré získal ako vyradené z továrne v Hodoníne, kde boli pôvodne použité na výrobu dýh). Tieto obrazy boli napohľad iné než jeho predchádzajúce diela. Boli iné aj z hľadiska identifikácie obsahu. Omnoho zložitejšie na vnímanie a pochopenie. „Návod“ na ich dekódovanie poskytla tradícia európskej krajinárskej a figurálnej maľby, o ktorú sa niektoré z nich opierajú. Teda vedomie súvislostí. Histórie a súčasnosti. Založené na prekvapujúcom účinku maliarskeho konceptu, ktorý dovtedy nemal v našej výtvarnej produkcii miesto. Dokonca ne-

bolo ani v našej mysli, ktorá ostane pri prvotnom vnímaní týchto obrazov čiastočne v šoku, lebo musí zápasiť s hľadaním odpovede na otázku, ako maliar vôbec dospel k tomu, že im vtlačil práve takúto podobu, a nie inú... Z určitého hľadiska táto otázka nenachádza odpoveď, vari sa ju nikdy ani nedozvieme. Možno sa však domnievať, z akej hĺbky „duševna" – vnútorného a vonkajšieho sveta, ich prieniku – sa zrodila takáto Brunovského maliarska imaginácia.

V predchádzajúcom období rokov 1963 – 1969 sa Brunovského výtvarný jazyk opieral o dva východiskové zdroje: reálny a nadreálny. Výtvarný jazyk, ku ktorému sa prepracoval v reakcii na charakter doby a kontakty s básnikmi Trnavskej skupiny, v tom čase u nás „preferovanú" spoluprácu poézie a výtvarného umenia (v nadväznosti na odkaz nadrealizmu v slovenskej kultúrnej tradícii), pozostával z línií, šrafúr a tvarov prenesených do znakov, kaligraficko-ornamentálnych prvkov, ktoré sa pohybovali v nehmotnom, duchovnom priestore. Skrátka, priestor na ich existenciu nebol hmotný, ale duchovný. Jestvoval tu kontrast svetla a tmy (ako prostriedok emanácie – vyžarovania). Jedného z druhého a oboch navzájom. Akoby chcel poukázať na skryté tajomstvá bytia, ocitajúceho sa v protiklade s onou pozitivisticky orientovanou pravdou života na Východe rovnako ako na Západe, ktorá mala byť prezentovaná ako jediná možná správna. Tým nechcem tvrdiť, že Brunovského tvorba z tých rokov bola tým, čomu sa dnes hovorí spoločensky kritická alebo v opozícii. Bola miestom vyústenia pochybností, agnosticizmu človeka doby, stopou, ktorú zanechala, miestom reflexií ľudského vnútra, čo sa rozchádzali a schádzali na cestách v netušených krajinách a neznámych pevninách ľudského bytia. Po roku 1969 dochádza v jeho tvorbe k formulácii nového jazyka. K prestupu jedného výrazového jazyka do druhého, ktorý sa javí oveľa zložitejší ako predchádzajúci. Brunovský načrel do veľkej časti pokladnice svetových dejín umenia starých majstrov a tzv. modernistov, súčasníkov, počnúc majstrami ako Jan Van Eyck (1385 – 1441), Hieronymus Bosch (okolo 1450 – 1516), Arcimboldo (1526 – 1593), Gustav Klimt (1862 – 1918).

Odvolajúc sa na výsledky odborného skúmania možno dokonca konštatovať, že počiatky jeho tvorby sa dostávali do kontaktu so surrealizmom, neskôr na pozadí spontánneho vystúpenia Trnavskej skupiny básnikov (uskutočnené v 4. čísle časopisu Mladá tvorba roku 1958 sloganom „Ustúpte z koľají, ide rýchlik!") zasa do styku s ich senzualizmom a konkrétizmom – tzv. neooptikou. Napríklad Ján Stacho tento princíp definoval tak, že obraz obsiahnutý v metafore by nemal byť vsugerovaný opisom, ale deštrukciou na parciálne časti, čím by sa len evokovala jeho predstava prostredníctvom dokonalého vnemu. Čitateľovi básne tak nebol ponúkaný produkt rozumového spracovania

myšlienkovej abstrakcie, ale vsugerovanie jeho emocionálneho významu (Vančo, M.: *Albín Brunovský & knižná ilustrácia.* Internetový portál). Podobný postup narábajúci so slovom ako obrazom možno vystopovať aj u Brunovského. Z ďalších inšpiratívnych zdrojov to boli spomínaný Giorgio de Chirico a magickí realisti, takisto umelci, maliari, grafici, ktorých strediskom sa stala neďaleká Viedeň, na čele s Ernstom Fuchsom (1930 – 2015), ktorý sa po rokoch svojou tvorbou predstavil aj v Bratislave, a Richardom Oelzem (1900 – 1980), s ktorým sa Albín Brunovský osobne stretol na XXXIV. Medzinárodnom bienále v Benátkach roku 1968.

Neboli to však len starí majstri a umelci výtvarnej moderny, ktorí Albína Brunovského zaujali. V hre sa ocitlo aj čosi iné. Po roku 1975 Brunovský nekoncipoval len novú techniku maliarskych diel, ale koncipoval aj ich novú ontológiu (princípy súcna, bytia, jestvovania), ontológiu tvorby. Maľoval obrazy, v ktorých artikuloval sústavu európskej krajinárskej a figurálnej koncepcie, kde je priestorová perspektíva prepojená s otázkami času. Na rozdiel od diel talianskeho, nizozemského maliarstva 15. – 17. storočia, manieristov, umelcov baroka ako Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806), Claude Lorrain (1600 – 1682), Jacques-Louis David (1748 – 1825), Jean Auguste Domingue Ingres (1780 – 1867), v ktorých dielach časopriestorová organizácia predstavuje líniu, presnejšie cestu, ktorá prebieha obrazom a mizne v diaľke ako cesta jednosmerného času, uňho sa tento princíp mení: časopriestorová organizácia priestoru je iná, viacrozmerná, jednotlivé línie sa prelínajú na obzore iluzívneho priestorového rámca. Týka sa to tiež samotnej technickej, technologickej výstavby jeho obrazov, ktoré by ho priblížili k dokonalosti tvorby starých majstrov, a zároveň spájali so súčasnosťou. Rozhodol sa pre atypický podklad. Podložku, na ktorú maľoval. Stali sa ňou (spomínané) drevené dosky z perzského orecha s kriedovou povrchovou úpravou, na ktoré nanášal farby kombináciou techník: akvarelom, pastelom, temperou a olejovými lazúrami. Nepravidelný formát dosiek, praskliny, dutiny, hrče a iné defekty, ktoré kompozične využíval, pridali obrazom zvláštnu starobylú atmosféru. Jeho snaženia v tomto prípade usmerňovali konzultácie s reštaurátorkou obrazov akademickou maliarkou Dorotou Filovou (1936). Vznikli tak maliarske kompozície vytvorené vzájomným prelínaním ľudského, prírodného, živočíšneho reálneho sveta (*Tretí variant k super veľkému záhradnému divadlu*, 1971). Nachádzame v nich viacrozmernosť významov príbehov, kde každá udalosť predstavuje dôležitú súčasť obrazu, kde všetko je rovnako dôležité a v okamihu prvého dotyku s dielom často neuchopiteľné ako džin, ktorého vypustíte z fľaše (*Krajina za babylonskou vežou*, 1971, *Vôňa nedele*, 1969 – 71, *Smutné zakončenie*

Sokolíkovho letu, 1971, *Sesternice z Fontainebleau*, 1971, *Letmý pohľad z okna*, 1973, *Prechádzka Záhorím*, 1973): „Azda práve to bol dôvod, prečo je jeho tvorba taká bohatá na prírodu, ktorú často spájal s ľudskými figúrami. Príkladom takéhoto spojenia je obraz *Záhradníčka* (1974), v ktorom realistickú ženskú figúru zasadil do iluzívnej záhrady. Bol to typický znak jeho tvorby. Rád kombinoval figurálne prvky s nefigurálnymi, reálne s nereálnymi" (Radziwill-Anoškinová, V.: *Maľba na dreve.* In: *Albín Brunovský. Maliarske dielo.* Bratislava, Virvar 2011). Svoje schopnosti v práci s farbami si osvojil od Benátčanov, Diega Velázqueza (1599 – 1660), Francisca Zurbarána (1598 – 1664) a ďalších. Prax maliarskych aktov bola tesne spojená s hodnotami taktu, prepychu a bohatstva. Prax španielskeho realizmu 17. storočia bola zase prepojená so zásadou mravného hodnotenia prostoty a strohosti a so vznešenosťou šľachetného milosrdenstva. A prax skupinových portrétov v Holandsku 17. storočia oslavovala určité kolektívne povedomie, esprit de corps. Všetky tieto momenty sa zišli v tvorcovi, aby vytvoril šokujúce obrazy. Sú plné farieb motívov a motívov farby, koniec a začiatok splývajúci v jedno, večne existujúci (v čase i prítomnosti) priestor, kde sa všetko, čo nás spoluutvára a čo spoluutvárame my, symbolicky odohráva. Pripomínajú univerzum života v najprirodzenejšej podobe, zachytené v rôznych pózach, pohybových skratkách, ktoré nechcú byť len umeleckými reflexiami foriem a tvarov, ale prevtelené do polohy samostatných významov: obrazov s vlastnou výpovednou hodnotou, čo skutočnosť nekopírujú, ale reprezentujú, ktoré zároveň opisujú pocit a tvar zrodený z prírody. Brunovského maliarske dielo tak vyrastá zo snahy nájsť spôsob, ako maľba môže preniknúť k nervovej sústave nášho ducha a k tomu, čo je s ňou spojené, čo v nás vyvoláva pocity zo skutočnosti odvodené a v skutočnosti ukryté: predstavy, vidiny, sny o skutočne-neskutočných zázračných príbehoch. Aj keď sa maliar pridŕža faktov, t. j. skutočnosti, chce svojimi obrazmi uvoľniť oblasti vnímania, odlišné od prostej ilustrácie reality (*Čakanie na jar, 1973, Clematis*, 1974, *Ruže-ružičky*, 1974, *Daždivo*, 1973 – 1974, *Pohľadnica zo zeme Moab*, 1974, *Vráťme sa k plodom prírody*, 1978, *Dáma v klobúku*, 1981, *Masky*, 1988). Od začiatku až do konca sa vyznačujú vnútornou konzistenciou, naplno artikulovaným uchopením sveta s mimoriadnou presnosťou, vytrvalosťou, obratnosťou ako starí majstri.

Ním vynájdené postupy sú výsledkom majstrovstva, ktoré je plodom náročnej práce, uvažovania o možnostiach média, ako je maľba. Isteže, v Brunovského obrazoch – tak ako v grafike – niektoré témy zostali rovnaké: rozprávkové bytosti, ženy, erotické akty, vtáci, smiešni šašovskí predstavitelia ľudského rodu, trollovia, trpaslíci, hrozivo sa tváriaci sudcovia pozemských pútí, magické,

fantazijné krajiny. Na rozdiel od sedemdesiatych rokov 20. storočia v novej fáze rozvoja maliarskej tvorby a v nasledujúcom decéniu maľoval obrazy charakteristické vibráciou farieb. Ich posolstvo ukazuje na „introspektívny svet", na to, kde je alebo malo by byť miesto na meditáciu, rozjímanie o ľudských pravdách a zákonoch či zákonitostiach života. Výpoveď týchto obrazov stojí na predpokladoch, že pravda sa nachádza v javoch, ktoré si zaslúžia, aby sme ich uchopili. Spodobovaním. A spodobovanie vyjadrí konkrétnu skúsenosť na konkrétnej scéne, obklopenú konkrétnou matériou (prírodou, rastlinstvom, faunou, flórou). Vo fantazijnom prostredí, fantazijnom priestore a fantazijnými prostriedkami. Výrazom takého uchopenia už nie je duchovná interpretácia tajomnej, metafyzickej hybnosti mysle, ale spolu s ňou ilúzia jestvujúceho sveta, plného hmatateľnosti. Všetko je tu jasne čitateľné, podporené remeselnou zručnosťou. Zmysel jeho obrazov spočíva potom v tom, že prináša to, čo je ukázané, spolu s tým, čo ukázané nie je (*Plavba k raju srdca*, 1990, *Svetlo duše*, 1991, *Raj*, 1991, *Púť k dobrej nádeji*, 1991, *Vojna*, 1992 – prezentované na výstave, *Zrod*, 1995, *Hurikán*, 1995, *Bez názvu*, 1995). Badať tu isté koketovanie s psychickým podvedomím – snom. Pripomínajú to slová Salvadora Dalího (1904 – 1989): „Což se život často nepodobá snu?" (Nadeau, M.: Dějiny surrealismu. Praha, Votobia, s. 129 – 133). Brunovský sa snažil sprostredkovať toto poznanie. Jednu z dôležitých úloh zohráva v jeho obrazoch farba. Napríklad modrá farba, ktorá sa zjavuje ako jeden z nosných významotvorných prvkov týchto diel. Z dejín umenia vieme, že jej výpoveď je viacvrstvová: modrá ako farba fantázie, s ktorou sa spájali nevysvetliteľné prírodné javy, bludičky tancujúce v svetielkujúcom metáne nad močarinami, víly, rusalky a vodné žienky, čarodejnice, ktoré mali spravidla modré oči, vlasy, pleť, často aj závoj alebo plášť (modrá farba v spojení s červenou je vôbec najdôležitejšou farbou v čarodejníctve) (Baleka, J.: *Modř: barva mezi barvami.* Praha, Academnia 1999). Symbolizmus, secesia, expresionizmus, fauvizmus a ďalšie prúdy umeleckého vývinu 20. storočia sa museli vyrovnávať s vývojovou polaritou klasického a romantického poňatia modrej. Básnik a prírodovedec Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) modrú považoval za farbu so sklonom k temnote, podľa neho je energiou aj „dráždivým ničím", je chladná, vzďaľujúca sa, vyvoláva nostalgickú náladu a určuje vnútorný tón myšlienkového a citového rozpoloženia, je farbou pohrúženia do seba, pokoja a zotrvania. Tieto aspekty možno priradiť, priznať modrej farbe Albína Brunovského v obrazoch maľovaných na dreve (neskôr na papieri). S modrou sa spája súcit, láska a ústretovosť – to sú vlastnosti spravidla ženskej povahy. Už antickí héroovia boli chránení ženskými božstvami, súcit vyjadruje mytologická predstava ochranných krídiel, strážny

anjel cítený ako ženská bytosť. V Brunovského dielach sa často mení na telesnú bytosť – ženu, ktorá je anjelom i vampom s erotickým nádychom. Bytosť eroticky, sexuálne príťažlivá a, paradoxne, takmer éterická, bytosť nadskutočne „božská", božsky krásna, ale aj pozemsky ľudská. Tak ako je významová reč modrej farby v 20. storočí určená súcitom a melancholiou (u Picassa napríklad farbou citového rozpoloženia jeho „hladných" rokov a zároveň farbou duše), v Brunovského obrazoch splýva s krajinami videnými, ktoré sa menia na „krajiny nevidené", kde modrá (a zelená) sú zahmleným tajomstvom krajín fantázie (*Zuzana a starci*, 1969 – 1971, *Vôňa nedele*, 1969 – 1971, *Zápisky*, 1969, *A je koniec leta*, 1971, *Baroková krajina*, 1972 – 1973, *Červená kytica*, 1974). Červenú chápe Albín Brunovský ako farbu mágie (okrem jej lokálnej funkcie) a vníma ju ako farbu ženskej povahy. Jeho ženy-červenovlásky majú niečo spoločné s čarodejnicami, ale aj anjelmi, lebo zo žiarivosti rumelky vyplýva jej svetelnosť a so svetelnosťou sa podľa predkresťanskej mytológie spája zasa plameň – zdroj očistného svetla a svetla doslova duchovného (Baleka, J.: Modř: barva mezi barvami. Praha, Academnia 1999): *Bohyňa Záhoria*, 1975, *Spomienka*, 1978, *Frustrácia tolerancie*, 1978, *Masky*, 1988, *Fortunin hrad*, 1988, *Balada*, 1988 – 1989. Všetky tri základné farby, doplnené o svoje deriváty (zelenú, fialovú), tvoria stavebnú zostavu Brunovského obrazov. Mieša ich ako v čarodejníckom kotle, pričom narába s nimi spontánne a súčasne harmonicky, uvážlivo, a hneď disharmonicky, vo vyvážených a (v protiklade k tomu) nevyvážených pomeroch, ktoré udávajú obrazu konkrétny tón, nielen farebný, ale aj významový. Albín Brunovský ich votkáva do tvarov, ktoré sa usadzujú na obraze ako zlatý prach, meniac krajinu nášho života na krajinu zázračného – predzemského a nadzemského – sveta. Zmyslová naliehavosť a psychická účinnosť jeho obrazov je doplnená precíznosťou kresliarskych línií, tvarov, objemov. Spojená je s ich výstavbou ako ľudské telo s kostrou. V nej sú roznášané po organizme všetky dôležité látky, potrebné na jeho existenciu. Vďaka nim sa k nám dostáva magická sila výpovede, ktorej význam nás premáha vlastnou dvojznačnosťou – zrozumiteľnosťou a nezrozumiteľnosťou. Ako pri čarovaní démonov meniacich sa na ľudské zjavenia – mocných kúzelníkov (štetca, línií a farieb). Závisí iba od nás, či sa s nimi dokážeme identifikovať, alebo nie. Preto nám jeho obrazy pripomínajú skutočné predlohy – ľudské telá, prírodné objekty, architektúru, na druhej strane bizarné objekty čerpajú z odkazu minulosti, symbolizmu, maliarstva vyznačujúceho sa napospol jednotným základom – mierou imaginácie (*Pekný deň*, 1982, *Veľký hluk*, 1988, *Divadlo sveta*, 1989). Eklatantnou ukážkou tohto typu maľby je umelcov obraz *Zuzana a starci* (1969 – 1971, zbierka Galérie Nedbalka v Bratislave). Brunovský v ňom oživu-

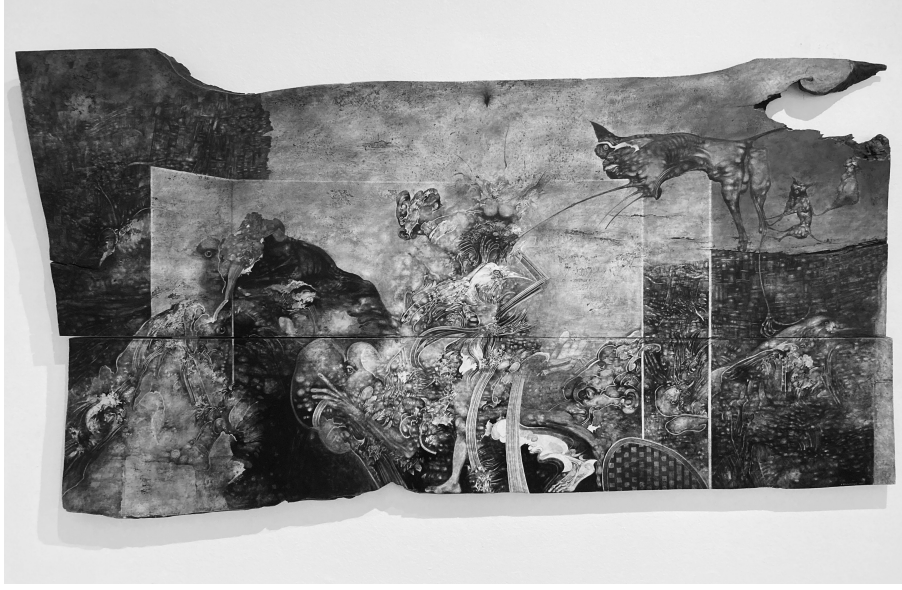
je známy starozákonný príbeh o Zuzane, Joakimovej žene, ktorá žila v Babylone a stala sa známa príbehom, podľa ktorého odolala (napriek osobnej ujme) tlaku dvoch starcov, ktorí ju ohrozili a siahali na jej česť. Je to obľúbený námet v dejinách umenia. Maľovali ho Jacopo Tintoretto (1518 – 1594), Peter Pavol Rubens (1577 – 1640), Gerrit van Honthorst (1592 – 1656), z našich Ľudovít Fulla (1902 – 1980). Brunovský tu položil dôraz na prienik fantázie a symbolu v maľbe plnej inotajov: motívy kvetov ľalií zastupujú Zuzanu (Zuzana znamená ľalia), príbeh sa odohráva v záhrade (Zuzana sa kúpala v záhrade, kde ju sledovali dvaja starci) plnej rozmanitej flóry, pomocou ktorej sa odkrýva „ikonografia" obrazu, smerujúca k odkazu na Šalamúnovu *Pieseň piesní*, kde sa jeho nevesta prirovnáva k zatvorenej záhrade, hortus conclusus. Spolu s maliarskosťou mení premyslenú kompozíciu a monumentálne meradlo obrazu na dielo vyvolávajúce pocit, že je plné motívov, farieb motívov a motívov farby, ktoré zastupujú koniec a začiatok splývajúci v jedno, vytvárajú priestor, kde sa všetko odohráva a kde maliar koriguje voľnosť farebno-tvarových kreácií – prináša nový systém obrazovej reči, bod, v ktorom je a ostáva sám sebou. Ako v maľbách vytvorených v rokoch 1993 – 1997 pre Národnú radu Slovenskej republiky (sedem monumentálnych obrazov na dreve, ktoré boli u neho objednané pred rokom 1989). Venoval ich príbehom ľudí vyvstávajúcich ako na proscéniu divadla. Jedni sú vážni a vznešení, iní poletujú v čase a priestore, dámy nosia podivuhodné účesy a rovnako podivné odevy či iné atribúty. Všetci majú niečo spoločné: divadlo života – commedia dell'arte – v hmotách, farbách a tvaroch, v atmosfére, akú môže vyvolať len poézia básnikov, vznešená krása renesančných majstrov, či už máme na mysli Pierra della Francescu (1410 – 1492), Filippina Lippiho (1457 – 1504) či Sandra Boticelliho (1445 – 1510). Sú ako sen, ktorý skamenel. Vraciame sa k nemu stále znova, no nie sme si istí, či sa nám podarí ho odkliať a zmocniť tak, ako by sme chceli. Sú plné poetických metafor. Svoju výtvarnú čistotu zastierajú prekvapujúcimi šiframi, záhadami a symbolmi. Zahaľujú nás závojom ticha. Je to ich con spirito (*Vojna*, 1993, *Slovenský rok*, 1993, *Slovenský raj*, 1993, *Vysťahovalci*, 1994, *Záhorácka modlitba*, 1995, *Teatrum Mundi*, 1996).

Brunovský týmto a ďalšími obrazmi predkladá vlastný príspevok do súkvetia slovenského a európskeho výtvarného umenia. Sú to personifikované útvary čnejúce do výšok, navzájom sa prepletajúce, vertikály a diagonály rastúce zo zeme, zo skutočnosti a snov, ukazujú k zemi a nebu. Ľudské telá, torzá, ruky, nohy, prsty, tváre a gestá podopierajúce a opierajúce sa zároveň o oblohu, klenbu ľudských túžob. Sú to dynamické symboly živej ľudskej vegetácie, kde každý každého pozná, kde sú si všetci ľudia navzájom blízki i vzdialení, kde spoza

rohu číha na nás – vina a trest. Nádej a spása. Vďaka nim – ich súhre, koexistencii – máme možnosť prenikať pod povrch skutočnosti, za hranice javov sveta, ktorý poznáme, aby sme sa zblížili so svetom, ktorý existuje, no ktorý až tak nepoznáme.

Brunovského vklad do súkvetia imaginatívneho umenia v Európe prerástol hranice Slovenska a stal sa jeho autentickou súčasťou spolu s maliarmi Michalom Jakabčicom (1930 – 2001), Vierou Žilinčanovou (1932 – 2008), grafikmi Vladimírom Gažovičom (1939), Dušanom Kállayom (1948) vedľa takých mien ako český maliar a grafik Jiří Anderle (1936), Oldřich. Kulhánek (1940 – 2013), zakladateľ tzv. viedenskej školy magického realizmu Rakúšan Ernst Fuchs (1930 – 2015). Hodnota a kvalita jeho tvorby si zachovala vysokú úroveň. Počas svojho pedagogického pôsobenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (profesor v Oddelení voľnej grafiky a knižnej ilustrácie) vychoval celý rad absolventov, ktorí vošli do dejín ako tzv. Brunovského žiaci. Odhliadnuc od špecifík grafickej, maliarskej, ilustrátorskej tvorby, dielo Albína Brunovského vykazuje presvedčivé znaky imaginácie a jej osobitej a sugestívnej podoby – fantazijného realizmu a jeho derivátu magického realizmu. Predstavuje dôležité spojivo medzi predchádzajúcimi tradíciami výtvarného umenia a jeho súčasným a budúcim vývinom. Doma na Slovensku a v medzinárodných súvislostiach. Iste, jestvujú širšie koncipované názory na podstatu imaginatívneho umenia a takto orientovanej tvorby v domácej a zahraničnej umenovednej spisbe. Poukazujú aj na viacvýznamovosť výkladu obsahu umeleckého diela, ktorého neoddeliteľnou súčasťou ostáva imaginácia ako určitý konkrétny spôsob vyjadrovania. To znamená, že pokiaľ ide o sémantiku umenia, je to jedna zo základných otázok umenia vôbec, a to, či možno hovoriť o umeleckom diele ako fenoméne, ktorý je jedným z dôležitých nosičov fantázie, symbolov a fantazijno-realisticko-symbolickej výpovede vôbec. Odpoveď znie: áno. Sémantici dokonca potvrdili, že umelecké dielo patrí medzi znaky s odvodenou vyjadrovacou funkciou, že umelecké dielo evokuje emocionálny obsah aj „intelektuálne prežitky“. Umelecké dielo v svojej výpovedi prináša prostredníctvom rôznych druhov vyjadrovania, reči komunikácie a v prípade výtvarných umení vizuálnej komunikácie nielen racionálne jadro obsahu, ale aj prvky neracionálne, tajomné, symbolické. Umelecká komunikácia nie je ponímaná len ako obyčajné odovzdávanie informácií a správ. Je objektom, ktorý vznikol ako dôsledok neopakovateľného tvorivého aktu, preto ten, kto ho vníma, vníma umelecké dielo predovšetkým ako umelecký artefakt so všetkými dôsledkami, to znamená s vedomím jeho inotajov, ukrytých v štruktúre a jeho symbolickej výpovedi.

Tam spočívajú princípy imaginatívnej tvorby Albína Brunovského. Jeho diela vznikali ako výpoveď o svete, bytí, vytváraní poetického priestoru v prozaickej sivote každodennosti. To je dôvod, prečo sa Albín Brunovský zbavoval primárnych, popisných väzieb na skutočnosť, no, paradoxne, bola to práve



Albín Brunovský: Tretí variant k superveľkému záhradnému divadlu, 1971, zbierka Galérie mesta Bratislavy

skutočnosť, ktorá ho k sebe pútala veľkou silou. Do centra umelcovej maliarskej pozornosti sa čoraz väčšmi dostávali princípy realistického zobrazovania (v protiklade k spomínaným nefiguratívnym prvkom v predchádzajúcom decéniu jeho tvorby), ktoré vyhovovali jeho fantazijno-realistickým (magickým) zámerom. Výstava v Galérii mesta Bratislavy tento fakt opäť raz (nanovo) potvrdila.

„Keď chytíte do ruky fošňu z krásneho dreva, ktoré má tvar, hmotu, farbu a vôňu, opracujete ho, máte pred sebou takmer plastiku, kus nádherného podkladu na maľovanie. Samotný tvar a štruktúra inšpiruje. Niekedy mi je až ľúto túto krásu narušiť.“

(KRIŠKA, F.: ALBÍN BRUNOVSKÝ. KATALÓG VÝSTAVY. BRATISLAVA, GALÉRIA MESTA BRATISLAVY, 1985)