

ars

a r s

pramene moderného
slovenského
výtvarného umenia

09
Kčs 25,—

ISBN 80-224-0168-4



9 788022 401685

**VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED**

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
PhDr. Ján Bakoš, CSc.

RECENZENTI
Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, CSc.
PhDr. Ľuboš Hlaváček, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ
Juraj Žáry



**pramene moderného
slovenského
výtvarného umenia**

Veda
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1990

Obsah • Содержание • Inhalt • Table of Contents • Table des matières

Dana Bořutová: Dušan Jurkovič — mýtus a kontext	7	neuzeitlichen slowakischen Bildhauerkunst (Die Paradoxien der Moderne)	55
Viera Luxová: K maliarskej výzdobe skalického Domu kultúry	21	Štefan Šlachta: Alojz Balán — Juraj Grossmann	73
Hana Vaškovičová-Petrová: Niekoľko poznámok k umeniu 1900—1918 na Slovensku	29	Silvia Ilečková: Expressionismus und moderne slowakische Kunst. Zum Werk Arnold Weisz-Kubínčan	83
Iva Mojžišová: Škola umeleckých remesiel v Bratislave a Bauhaus	43	Fedor Kresák: Eine selektive Bibliographie der Werke von Marian Váross	91
Katarína Bajcurová: Ku genéze tradície v slovenskom novodobom sochárstve (Paradoxy moderny)	55		
Štefan Šlachta: Alojz Balán — Juraj Grossmann	73	Dana Bořutová: Dušan Jurkovič — Myth and context	7
Silvia Ilečková: Expresionizmus a moderné slovenské umenie. K dielu Arnolda Weisza-Kubínčana	83	Viera Luxová: On the painting decoration of the House of Culture at Skalica	21
Fedor Kresák: Výberová bibliografia Mariana Várossa	91	Hana Vaškovičová-Petrová: A few remarks on the 1900—1918 art in Slovakia	29
		Iva Mojžišová: The School of Arts and Crafts in Bratislava and Bauhaus	43
Дана Боржутова: Душан Юркович — миф и контекст	7	Katarína Bajcurová: On the genesis of tradition in Slovak modern sculpture (Paradoxes of modernism)	55
Вiera Луксова: О художественном оформлении скалицкого Дома культуры	21	Štefan Šlachta: Alojz Balán — Juraj Grossmann	73
Хана Вашковичова-Петрова: Несколько примечаний к искусству периода 1900—1918 годов в Словакии	29	Silvia Ilečková: Expressionism and modern Slovak art. On the work of Arnold Weisz-Kubínčan	83
Ива Мойжишова: Школа художественных ремесел в Bratislave и Баухаус	43	Fedor Kresák: Marian Váross's selected bibliography	91
Катарина Байцурова: О генезисе традиций в современной словацкой скульптуре (Парадоксы современности)	55		
Штефан Шлахта: Алойз Балан — Юрай Гроссманн	73	Dana Bořutová: Dušan Jurkovič — Mythe et contexte	7
Сильвия Илечкова: Экспрессионизм и современное словацкое искусство. О творчестве Арнольда Вейса-Кубинчана	83	Viera Luxová: Sur la décoration en peinture de la Maison de Culture à Skalica	21
Федор Кресак: Избранная библиография Мариана Варошша	91	Hana Vaškovičová-Petrová: Quelques remarques sur l'art 1900—1918 en Slovaquie	29
		Iva Mojžišová: L'école des métiers artistiques à Bratislava et Bauhaus	43
Dana Bořutová: Dušan Jurkovič — Mythos und Kontext	7	Katarína Bajcurová: Sur la génèse de la tradition dans la sculpture slovaque moderne (Les paradoxes de la moderne)	55
Viera Luxová: Die malkünstlerische Ausschmückung des Hauses der Kultur in Skalica	21	Štefan Šlachta: Alojz Balán — Juraj Grossmann	73
Hana Vaškovičová-Petrová: Einige Bemerkungen zur Kunst in der Zeit zwischen 1900 und 1918 in der Slowakei	29	Silvia Ilečková: L'expressionisme et l'art slovaque moderne. Sur l'oeuvre d'Arnold Weisz-Kubínčan	83
Iva Mojžišová: Kunstgewerbeschule in Bratislava und Bauhaus	43	Fedor Kresák: Bibliographie sélective de Marian Váross	91
Katarína Bajcurová: Zur Genese der Tradition in der			

Dušan Jurkovič — mýtus a kontext

DANA BOŘUTOVÁ

Pri príležitosti nedávneho 120. výročia narodenia *Dušana Jurkoviča*, keď sa na jeho počesť konalo viacero podujatí a mnohé sa povedalo i napísalo, mali sme príležitosť uvedomiť si dve základné skutočnosti: aj keď na jednej strane Jurkovičovo dielo má svoju nadčasovú hodnotu, ostáva aktuálnym a podnecujúcim, na druhej strane ešte stále predsa len nedokážeme uspokojivo vysvetliť podstatu jeho architektonického konceptu, jeho osobného architektonického programu. Nepostihnutá ostáva logika a kontinuita Jurkovičovho umeleckého vývinu, ktorý pri všetkej mnohotvárnosti absorbovaných podnetov i prezentovaných prejavov, predstavuje jednotu a celistvosť.

Nazdávam sa, že pri hodnotení Jurkovičovej tvorby sa často preceňovala jeho činnosť propagátora a ochrancu ľudovej architektúry na úkor toho podstatného, čo podmieňovalo a určovalo aktuálnu i trvalú hodnotu jeho diela. Pojem „ľudový“ sa neraz chápal ako synonymum pojmu „národný“ a chápal sa prevažne vo svojom tradičnom, archaizujúcom význame. Okrem iného to pravdepodobne spôsobila i skutočnosť, že jediná širšie zameraná monografická práca o Jurkovičovom diele vyšla ešte za jeho života, na sklonku dvadsiatych rokov¹, v období plnej tvorivej aktivity umelca. Jej autor *František Žákavec* jednak nemal voči Jurkovičovmu dielu patričný odstup, a jednak očividne podliehal niečomu, čo možno nazvať súdobou tendenciou. Po vzniku samostatného štátu, v prvých rokoch slobodného rozvoja národnej kultúry

(nech už vtedajší výklad tohto pojmu by bol akokoľvek odlišný od dnešného) nebolo populárne hlásiť sa k tomu, čo sa spájalo s bývalými politicko-mocenskými centrami Viedňou či Budapešťou. Prevažovala tendencia vyzdvihovať „národné“, domáce podnety a zdroje. Táto tendenciou, v kontexte s predchádzajúcim národnooslobodzovacím procesom nepochybne krátko po vzniku samostatného štátu pochopiteľná, nijako nie je odôvodniteľná a ospravedliteľná dnes, o sedemdesiat rokov neskôr. Schéma Žakovcovho prístupu k téme Jurkovič, jeho jednostranné akcentovanie a zameranosť na analýzu tzv. národných (teda domácich, či už ľudovo-rustikálnych alebo národno-buržoáznych) momentov² sa v našej spisbe dlhý čas vytrvalo uplatňovala (pričom druhé zo spomínaných momentov sa postupom času stále viac obchádzali len enumeráciou faktov) a poznamenala i spôsob hodnotenia jednotlivých tvorivých období umelca.³ Vyzdvihovali sa predovšetkým diela z posledných rokov 19. a začiatku 20. storočia, na neskoršiu tvorbu sa hľadelo s určitými rozpakmi. S výnimkami, prekračujúcimi či popierajúcimi tradičnú schému prístupu k Jurkovičovmu dielu sa stretávame pomerne ojedinele.⁴

Pri koncipovaní pokusu o výklad Jurkovičovho diela sa opieram o presvedčenie, že on sám chápal ideu národného umenia inak, že nestotožňoval národné s ľudovým, že jeho vzťah k ľudovému umeniu bol diferencovanejší a aktívnejší. Svedčia o tom jeho články,⁵ ale najlepším dokladom je jeho architektonické dielo.

Skúmaním podstaty Jurkovičovho vzťahu k ľudovej architektúre (ako sa prejavoval v jeho dielach) a zasadnením jeho tvorby do širšieho kontextu sa chcem pokúsiť narušiť mýtus o totožnosti národného a ľudového, akcentujúci tradičnú, archaizujúcu, teda pasívnu, statickú stránku predstavy národného v jeho diele, mýtus, ktorý sa opiera o romantický zanietený obdiv jeho súčasníkov a ktorý často mechanicky preberali ich nasledovníci. Chcem položiť dôraz na prvky, vďaka ktorým dielo Dušana Jurkoviča vyjadruje ideu národného v novej, aktívnej, dynamickej podobe — interpretovať jeho tvorbu (a v tej súvislosti i záujem o ľudové umenie) ako prejav snahy umelca porozumieť prostrediu, v ktorom žije, rozpoznať a chrániť jeho hodnoty (prírodné i ľudskou rukou vytvorené),⁶ ako prejav úsilia porozumieť ľuďom, pre ktorých tvorí.

Vzhľadom na vymedzený rozsah štúdie sa nebudem zaoberať genézou Jurkovičovho vzťahu k ľudovému umeniu, ani faktografickými údajmi o jeho tvorbe tak dobre známymi z monografie F. Žákavca. Pokúsim sa v stručnom náčrte definovať a klasifikovať základné prvky, ktoré Jurkovič z ľudovej architektúry preberá, a sledovať ako s nimi narába. (Zameriam sa pritom predovšetkým na tie z jeho diel, ktoré najlepšie ilustrujú použité princípy.)

Atmosféra obdobia prezentovaná ideou „národného svojrázu“⁷ poskytla základný impulz. Dôsledné národopisne orientované štúdium v čase príprav na národopisné výstavy⁸ poskytlo základný materiál na prienik do zákonitostí ľudovej architektúry. Jurkovič

— zaznamenáva repertoár a farebnú škálu výzdobných motívov, sleduje lokálne odtiene a posuny v spôsobe aplikácie vyrezávaného či maľovaného ornamentu;⁹

— študuje súvislosť materiálových kvalít a konštrukčných princípov, ako aj z tohto spojenia prirodzene vznikajúce architektonické formy, články a detaily s platnosťou presahujúcou lokálny rámec a vyjadrujúcou širšie regionálne vzťahy (moravsko-slovenské, resp. karpatské)¹⁰ a s účinnosťou dôležitých štýlotvorných prostriedkov;

— preniká k podstate architektonického tvaru

(archetyp slovanského domu) štúdiom základných skladbových elementov, konštrukčných a kompozičných princípov v ich výtvarných prejavoch a dôsledkoch (situácia, dispozícia, hmotová skladba, nosné výrazové prvky ako základ jednoty celku).

Kladie si otázku vzťahu týchto tradičných foriem k súčasným úlohám architektúry a vo svojich projektoch sa rôznym spôsobom pokúša nájsť na ňu odpoveď. Prienik k podstate architektonického tvaru mu sprostredkúva všeobecný poznatok, že nosným základom každého architektonického diela je riešenie jeho základných funkčných vzťahov — vnútri i navonok. Preto pri spájaní moderného a tradičného hľadá oporu vo funkčne riešenom pôdoryse a v logikom začlenení do prostredia, ktoré sú základným charakteristickým príznakom všetkých jeho stavieb — vtedajším požiadavkám zodpovedá dobovo aktuálne priestorové riešenie. Inak je to s výtvarným aparátom, ktorý v tomto spojení starého a nového reprezentuje tradičnú zložku a má vysokú hodnotu výrazovú a významovú. Jurkovičov vzťah k nemu sa postupne mení.

Rané diela sú skladbou konkrétnych výtvarných motívov čerpaných z ľudových stavieb moravského Valašska a Slovenska,¹¹ v ktorých dôsledne dodržiava logickosť ich typických kompozičných väzieb. (Ako príklad možno uviesť skupinu „národopisných“ stavieb — exponáty výstav vo Vsetíne roku 1892 a v Prahe roku 1895, ďalej rozhľadňu na vrchu Brňov z roku 1896, útulňu na Radhošti, zvanú Maměnka, z roku 1897, či jedáleň na Radhošti z roku 1898.) Vzácnu výrazovú jednotu celku by bolo možné pripísať skutočnosti, že jednotlivé takto umelo poskladané prvky čerpal z lokalít patriacich do širšieho regiónu s jednotným stavebným charakterom, ktorého základom je typ karpatského zrubového domu vo svojom „slovanskom pratvare“, prekrytým nánosom historických vplyvov.¹² Treba si však uvedomiť konkrétne súvislosti — účel a umiestnenie stavieb, ktoré sú základom pre voľbu formových prostriedkov a s ktorými zvolené formy vhodne korešpondujú a aj preto pôsobia prirodzene a celistvo.

Na tomto mieste chcem zdôrazniť Jurkovi-



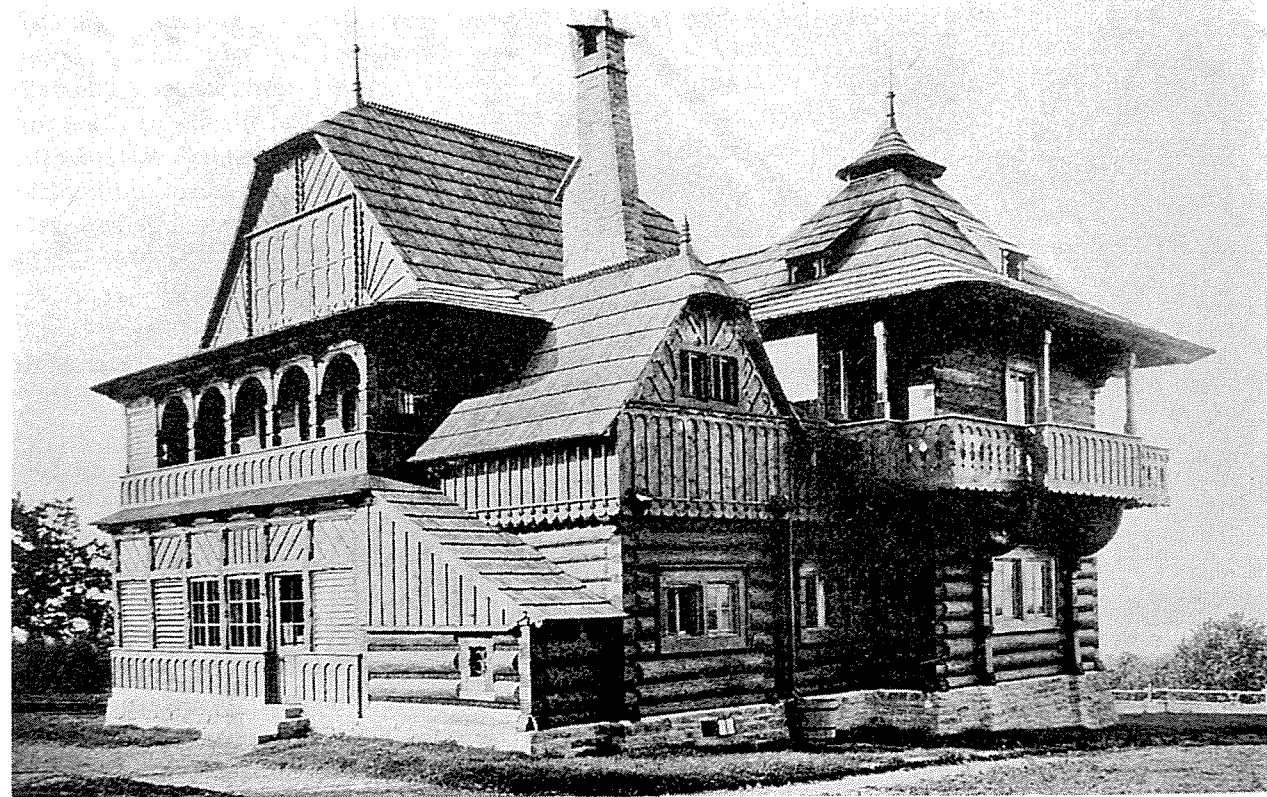
Ľudový dom na Orave (Zázrivá). Repro T. Leixnerová

čovu vnímavosť k duchu miesta a vnímavosť k duchu čias, ktoré mu — spolu s hlbokým citom pre zmysel architektúry (architektúry vôbec i konkrétnych diel) — nedovoľujú zľaviť a vedú ho pri hľadaní funkčne, konštrukčne i výrazovo adekvátnych prostriedkov vyjadrenia.

Výrečne to ilustruje skupina diel z obdobia jeho brnenského pôsobenia, v ktorej sa ukazuje zreteľný posun, kryštalizuje pravá — aktívna — podstata jeho vzťahu k tradícii. Väzba na konkrétne vzory sa uvoľňuje v miere priamo úmernej spätosti daného tvaru či prvku so štruktúrnou podstatou architektúry. Stráca sa záväznosť národopisnej exaktnosti, uplatňuje sa skôr všeobecnejší tvar, typ.

V projektoch vilových stavieb sa okolo ústred-

ného priestoru haly sústreďujú podľa účelu diferencované priestory. Z logiky ich vzťahov vyrastá rozohraný, dynamický pôdorys stavby nachádzajúci výraz i v členitosti celkovej stavebnej hmoty — na rozdiel od uzavretého pôdorysu blokovej stavby ľudového domu. Jurkovič však predsa vidí v obytnej hale paralelu tzv. bielej izby ľudových príbytkov¹³ — chápe ju ako analógiu v zmysle jej významu v dispozičnom rámci obydľia (t. j. významu dominantného viacúčelového obytného priestoru). Svedčí to o hlbšom pochopení podstaty súvislosti ľudovej a modernej architektúry. Funkčnej dispozícii zodpovedá i riešenie vzťahu hmoty a priestoru a jeho prejav v exteriéri stavby. Autor zužitkúva všetky dostupné prostriedky na oživenie celku a dosiahnutie výrazného plastického



D. Jurkovič: Vila — letovisko na Rezku, 1900—1901. Repro T. Leixnerová

účinku — arkiere, loggie, vikiere, vstupné rizality, pavlače, prístrešky, vežičky a podobne. (Príkladom je vila-letovisko na Rezku pri Náchode z rokov 1900 až 1901).

V duchu tradície karpatskej drevenej architektúry venuje osobitnú pozornosť stvárneniu strešných partií, ktorých dynamika plne korešponduje s výtvarným cítením prelomu storočí a umožňuje mu dosiahnuť špecifickú malebnosť a uchovať mierku i pri rozsiahlejších stavbách. Tvaroslovné prvky ľudovej architektúry (kabrince, polvalby, lomenice, podlomenicové striešky, ukončujúce makovičky, vežičky, štítové výplne atď.) používa ako prostriedky štylizácie celku a umocňovania výrazových kvalít, dekoratívne zhodnocuje ich pôvodne funkčný tvar a narába s nimi voľnejšie, podľa potrieb nového organizmu stavby. Ornamentálne prvky transformuje a používa dekoratívnym spôsobom vo voľných aplikáciách na báze analógie k ľudov-

vým vzorom. Účinok plastických prostriedkov bohato akcentuje farebnosťou, ktorú využíva rovnakým spôsobom. (Ako príklad možno uviesť luhačovickú Chaloupku, prestavbu z roku 1902, resp. návrhy na zastavenia križovej cesty na Sv. Hostýně z rokov 1903—1904.)

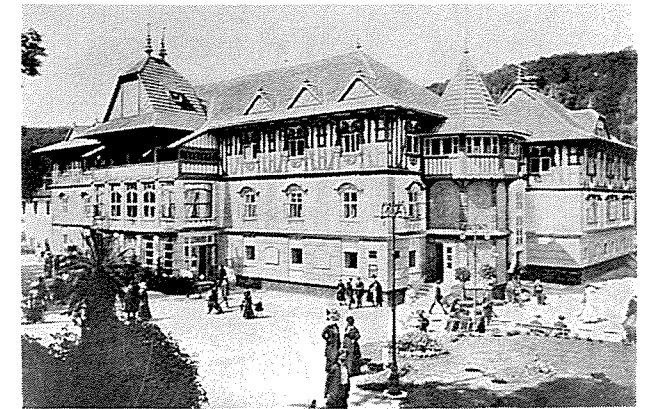
Od svojskej variácie na tému karpatskej drevenej architektúry akou bola vila na Rezku sa Jurkovič dostáva až k transpozícii jej tvarov do iného materiálu, ktorá je sprevádzaná tendenciou k abstrahovaniu pôvodných prvkov (napríklad Pospíšilov dom v Luhačovicach z roku 1903 alebo Jurkovičova vlastná vila v Brne-Žabovřeskoch z roku 1906).

Ak — v súvislosti so zmyslom stavebných úloh — využíval predovšetkým tradičný materiál, teda drevo a kameň, prípadne hlinu, postupne sa škála používaných materiálov rozširuje. V mene splnenia nových úloh a v prípade potreby zdôvodnenej — napríklad únosnosťou

pôdy, izolačnými či akustickými dôvodmi neváha použiť netradičný materiál — napríklad korkový panel, ktorý uplatňuje adekvátne jeho vlastnostiam, prirodzeným konštrukčným spôsobom, bez ohľadu na skutočnosť, že tento spôsob v lokálnej súvislosti nemá tradíciu, ba že predstavuje vlastne prvok protichodnej stavebnej tradície. Ide o hrazdenú konštrukciu, principiálny protiklad k blokovej stavbe zrubu, ktorú Jurkovič využil na viacerých svojich stavbách.¹⁴ Povahu jeho vzťahu k ľudovému umeniu vystihuje aj fakt, že pri využití týchto „cudzích“ postupov sa necháva inšpirovať rozvinutím ich prirodzených výtvarných možností v polohe ľudovej architektúry. Napríklad motív diagonálnej prehnutej línie hrazdenia, použitý na priečelí Janovho domu v Luhačovicach roku 1902, resp. na priečelí Vodoliečebného ústavu v Luhačovicach z roku 1903, možno uviesť do súvislosti s anglickou civilnou gotikou na prelome 15. a 16. storočia. Jurkovičovi ju pravdepodobne sprostredkovalo dielo M. H. Baillie Scotta.¹⁵

Zakotvenosť architektonického konceptu vo funkčnej báze stavby dáva Jurkovičovi pevný základ na syntézu tradičných (t. j. ľudových) a slohových (t. j. secesných, resp. modernistických) prvkov. V každom konkrétnom prípade kontext a zmysel stavby, dôsledne domyslený, rozhoduje o tom, do akej miery a akým spôsobom uplatní prvky a poznatky z ľudovej tradície. Ak sme sa na začiatku zmienili, že Jurkovičov vzťah k výtvarným prostriedkom ľudovej architektúry sa postupne mení, môžeme teraz doplniť, že sa mení v závislosti od kontextu a zmyslu danej stavby a že táto závislosť určujúcim spôsobom podmieňuje jeho prístup k uplatneniu výtvarných prostriedkov architektúry vôbec. Typy stavieb — rozhľadňa, pustevne, letné sídlo, predmestská vila, mestský nájomný dom — dokumentujú posun na spojnici medzi ľudovým a slohovým prejavom.

Znalosť a orientáciu v súdobom architektonickom dianí možno okrem funkcionálneho konceptu ilustrovať aj spôsobom, akým si Jurkovič osvojuje a uplatňuje niektoré motívy. Ako príklad uvediem rímsu — prístrešok oblúkovitého tvaru, ktorú použil na priečelí nad oknami Ja-

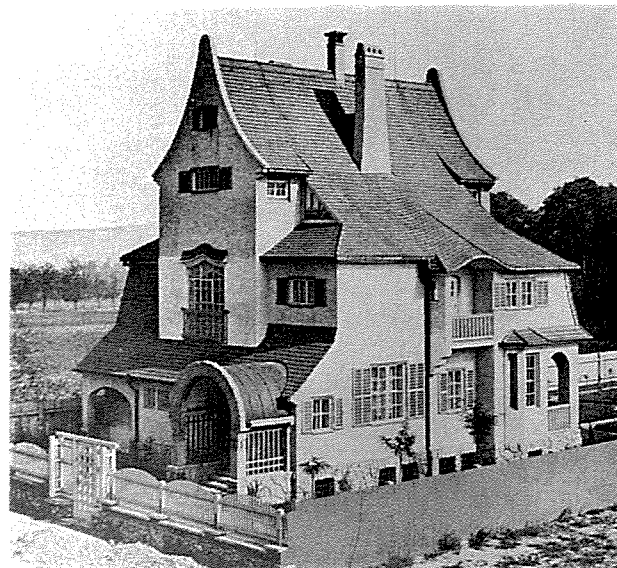


D. Jurkovič: Jánov dom v Luhačovicach, prestavba z roku 1902. Repro T. Leixnerová

novho domu v Luhačovicach roku 1902, na priečelí skalického Spolkového domu z rokov 1904—1905 i nad vstupom do zámočku v Moli-torove z roku 1909. Nemusi byť len ecom moravského žudra, pretože ju nachádzame aj v diele viedenského architekta Jozefa Hoffmanna (vila na predmestí Viedne z prelomu storočí) a ešte pred ním u Otta Wagnera (pavilón podzemnej dráhy na Karlsplatzí vo Viedni z polovice deväťdesiatych rokov 19. storočia). Iným príkladom je charakteristická línia kulisovitého priečelia — motív, ktorý nachádzame roku 1904 v projekte J. M. Olbricha pre dom jeho brata v Opave, roku 1907 na Jurkovičovej vile



D. Jurkovič: Vlastná vila v Brne-Žabovřeskoch, 1906. Repro T. Leixnerová



D. Jurkovič: Vila dr. Náhlovského v Prahe-Bubenci, 1907. Repro T. Leixnerová

dr. Náhlovského v Prahe-Bubenci a v nasledujúcom roku vo variácii na priečelí jeho nájomného domu v Brne.

Rekonštrukcie a prestavby historických objektov, ako aj návrhy vojenských cintorínov v haličskej oblasti Karpát, príznačným spôsobom postihujúce a vyjadrujúce špecifický charakter krajiny, sú logickým článkom v tvorbe Dušana Jurkoviča. Jeho štúdium ľudového umenia stavajú do širšieho kontextu — do kontextu diela, ktoré sme charakterizovali ako snahu o pochopenie prostredia a človeka v ňom. Z výtvarno-výrazovej stránky sú predovšetkým cintoríny príkladom vývinu, ktorého smer sme už naznačili v súvislosti s transpozíciou prvkov drevenej architektúry do iných materiálov — vývinu od konkrétneho plastického architektonického článku k abstrahovanému tvaru, ktorý si uchováva výtvarnú účinnosť, zhutňuje a zo všeobecňuje symbolické hodnoty.¹⁶

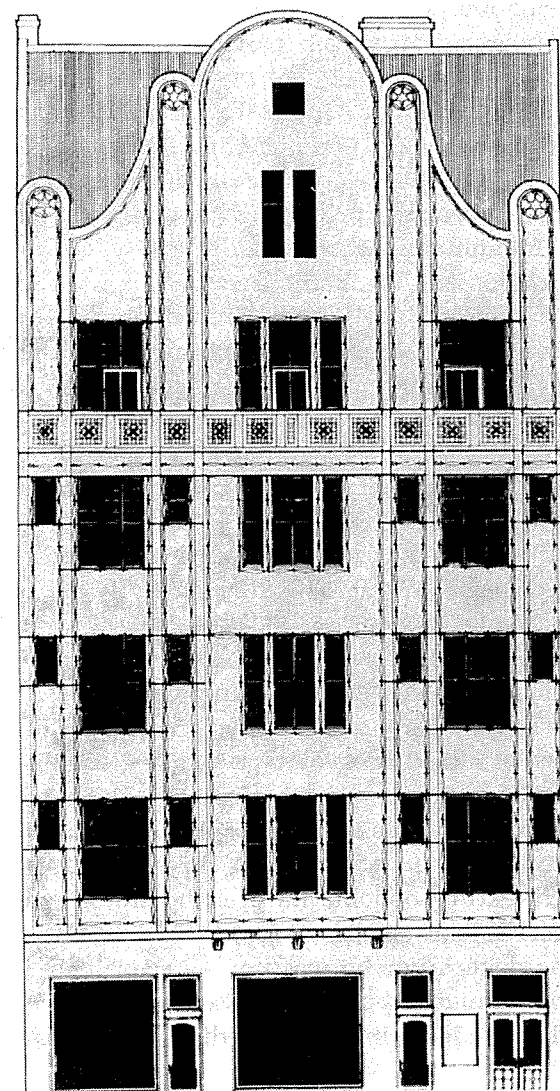
„Posledných štyridsať rokov“, píše Karel Honzík v čase druhej svetovej vojny „sa vyčerpával záujem o ľudové umenie temer výhradne pozornosťou k druhotným formám, k ornamentu a slohovému detailu, a to pod vplyvom dekoratívneho cítenia z konca storočia a zo secesnej

doby. Inak je tomu dnes. Približujeme sa k ľudovej architektúre z inej strany. V našom pohľade je obsiahnutá skúsenosť a cítenie, aké nám dala moderná architektúra. Sú to teda základné priestorové, konštrukčné a plastické vlastnosti, ktoré pútajú našu pozornosť. Je to tvar, rastúci z technických a prevádzkových podmienok, (...) je to začlenenie vidieckeho domu do krajiny, je to cit ľudového remesla, pre prírodnú hmotu, ktoré sú predmetom nášho záujmu. Tým nemá byť povedané, že ľudový ornament nezasluguje pozornosť (...) Ale chápeme ho ako samostatné umenie pridružené k umeniu stavebnému, ako doplnok stavby, nástroja, a nie ako jediný cieľ a zmysel ľudového slohu.“¹⁷ Myslím, že v tejto súvislosti jasne vystupuje do popredia zmysel Jurkovičovho diela vo vzťahu k ľudovému umeniu, jeho aktívna, duchom moderná podstata.

Ak Václav Mencl v charakteristike národnej architektonickej povahy vyzdvihol „schopnosť primárneho prístupu k veciam formy“ (t. j. prístupu späť k materiálom a účelovou podstatou — pozn. aut.) ako „bezpečného základu pre orientáciu a selekciu“ v spleti vplyvov, ktoré zasahujú náš geografický priestor,¹⁸ tak je to vlastnosť, ktorá nepochybne mala podiel pri formovaní tvorivého konceptu Jurkovičovej osobnosti. Na rozdiel od pasívneho uchovávaní foriem raz prijatých, ktoré charakterizuje ľudovú tradíciu,¹⁹ aktívny prístup umelca k tradičným i novým podnetom (teda nie sám začiatok, východisko, ale cesta, ktorú prešiel) ukazuje skutočný zmysel jeho diela i jeho zakladateľský význam pre slovenskú architektúru.

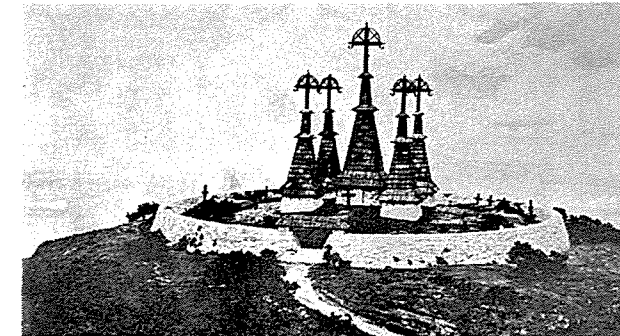
Svojskú zákonitosť tohto vývinu možno potvrdiť a podoprieť pohľadom z iného uhla — z uhla širšieho súdobého a geografického kontextu. Ako ústredný problém Jurkovičovej tvorby sme naznačili problém spojenia tradičného (rustikálneho) a nového. Je to problém, ktorý determinoval tvorbu mnohých architektov od polovice 19. storočia. V tejto súvislosti treba predovšetkým spomenúť inšpiratívny a podnecujúci vplyv anglického hnutia za obrodu architektúry.

V intenciách Ruskinových a Morrisových úvah rozvíjali architekti úsilie o utvorenie mo-



D. Jurkovič: Nájomný dom v Brne 1908. Repro T. Leixnerová

derného obydli. Pripomeňme v tejto súvislosti tvorbu Ph. Webba (najmä Red House pre W. Morrisa z roku 1859), zo sklonku storočia diela C. F. A. Voyseya (napríklad Dom nad jazerom z rokov 1898—1899) či Ch. R. Mackintosha (napríklad Hill House v Glasgowe z rokov 1902—1906). V kontexte s dielom Dušana Jurkoviča je však spomenuté hnutie zaujímavé predovšetkým v súvislosti s tvorbou M. H. Baillie-Scotta. Jeho projekty rôznych typov a kategórií obydli, publikované v známej knihe Houses and



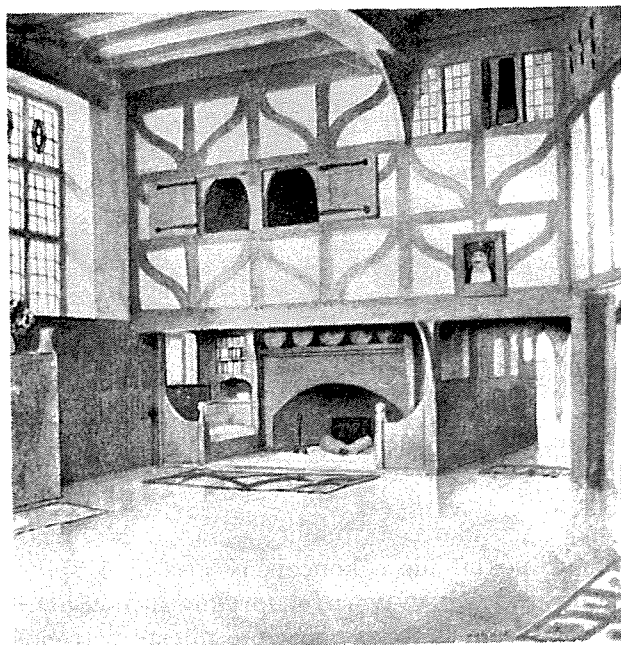
D. Jurkovič: Vojenský cintorín na Rotunde (Halič), 1917. Repro T. Leixnerová

gardens,²⁰ ukazujú mnohé analógie k Jurkovičovi, pokiaľ ide o koncepčný prístup i uplatnenie určitých výtvarných prvkov a motívov.²¹

Nazdávam sa, že je na tomto mieste potrebné pripomenúť i ďalšiu súdobú, hoci zemepisne vzdialenú paralelu. K prapôvodnému, prirodzenému aspektu života ako základu pre tvorenie novej architektúry, zbavenej konformizmu a zodpovedajúcej súvekým požiadavkám a potrebám sa vracal aj F. L. Wright. Pripomeňme jeho „preriové domy“ z posledných rokov 19. storočia (napríklad House Moore v Oak Park z roku 1895).²²

Prienik k podstate ľudovej architektúry znamenal postup cez variáciu k typu, cez diferencie k spoločnému základu, na ktorom sa potom definuje výtvarná zásobnica modernistov, inklinujúcich k formovaniu „národnej“ architektúry v regionálnom kontexte karpatského oblúka. Zahŕňa prvky a formy prítomné v ľudovej architektúre celej spomínanej oblasti a podmienajúce do značnej miery jej špecifiká i jednotný charakter. Sú to predovšetkým prvky a formy vyplývajúce z materiálových a konštrukčných vlastností zrubových stavieb, z funkčného základu stavebných typov — obytného domu i (pôvodne z neho odvodeného) vidieckeho kostola.²³

Charakteristickou črtou je aditívna priestorová skladba (na báze základného štvorca, ktorého veľkosť predurčuje dĺžka brvna) vychádzajúca z účelu jednotlivých častí, priestorov, ako aj vyjadrenie tejto skladbovosti v hmote



M. H. Baillie-Scott: Návrh interiéru haly pre záhradný dom v Poľsku. Repro T. Leixnerová

stavby. Oživením blokovej stavby domu je motív vchodu s prístreškom, či už v podobe portiku alebo v podobe krytej stĺpovej chodby na dlhšej strane domu, prípadne okolo neho.²⁴ S krytým vchodom a s ochodzou okolo stavby domu sa stretávame i pri stavbách kostolov. Jednoduchosť zrubovej stavby vyvažuje i výrazný prvok strechy, ktorá, najmä pri zložitejších, členitejších hmotách kostolov, zvýrazňuje skladbovú logiku a výtvarne ju zhodnocuje.

Pôvodné archaické tvary sú modifikované a obohatené slohovými prekryvmi. V prípade obytného domu je to predovšetkým gotizácia, ktorá sa prejavuje najmä v zmene orientácie (radenie úzkou frontou do ulice) a v utváraní štítového priečelia domu (motív lomenice, podlomenicovej striešky a polovalby, resp. kabrinca v hornej časti). V prípade kostola sa vplyv gotiky prejavuje predovšetkým v pozdĺžnej orientácii radenia priestorov od vchodu k oltáru, v pozdĺžnej gradácii hmôt od presbytéria smerom k veži nad vchodom, v akcentácii vertikality (ukončenie veže, resp. strechy kostola).²⁵ Ďalšia baroková vlna slohových vplyvov nezasiahla

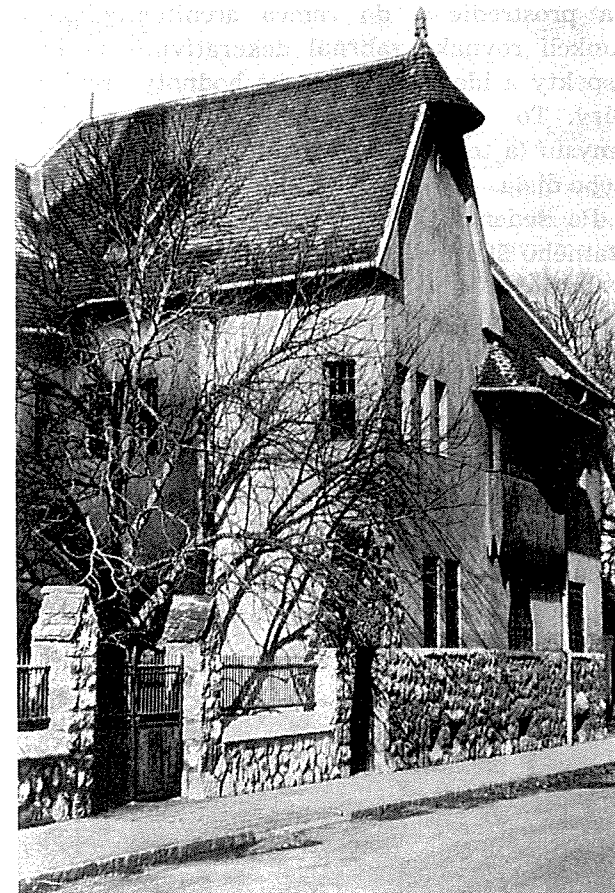
skladbovú podstatu stavieb a prejavila sa najmä v stvárnení strešných partií.²⁶ Treba pripomenúť, že všetky prvky, formy a detaily prevzaté zo slohových vzorov podliehali v drevenej architektúre zmenám podmieneným danosťami materiálu a elementárnym vzťahom ľudového majstra k formám, pre ktorý je príznačný sklon k hľadaniu a využívaniu afinity nových foriem s tradičnými článkami ľudovej architektúry.²⁷

V nasledujúcej časti štúdie chcem aspoň v základných črtách naznačiť súvislosti karpatskej drevenej architektúry a pokusov o utvorenie „národnej“ architektúry na začiatku tohto storočia v krajinách karpatského regiónu a zaradiť tak Jurkovičovo dielo nielen do súdobého, ale aj do geografického kontextu.

V Poľsku sa stal tvorcom národného (tzv. zakopanského) štýlu *Stanislaw Witkiewicz*. Vo svojej vile *Pod jedľami* (z roku 1897), ako aj ďalších stavbách v Zakopanom, prezrádza podobný prístup k zdroju ľudovej architektúry aký nachádzame v rovnakom období u Jurkoviča. *Witkiewicz* svojím štýlom, vyrastajúcim z tvarového bohatstva ľudovej architektúry Podhalia, napriek pomerne úzkemu regionálnemu uplatneniu predsa značne ovplyvnil vývin architektúry obdobia na prelome storočí v Poľsku. Na jeho tvorbu sa často nadväzovalo v rovine dekoratívneho prístupu — napríklad arch. *Wojciechowski* preberá výzdobné motívy a uplatňuje ich v inom prostredí, v inom materiáli



S. Witkiewicz: Vila Pod jedľami v Zakopanom, 1897. Repro T. Leixnerová



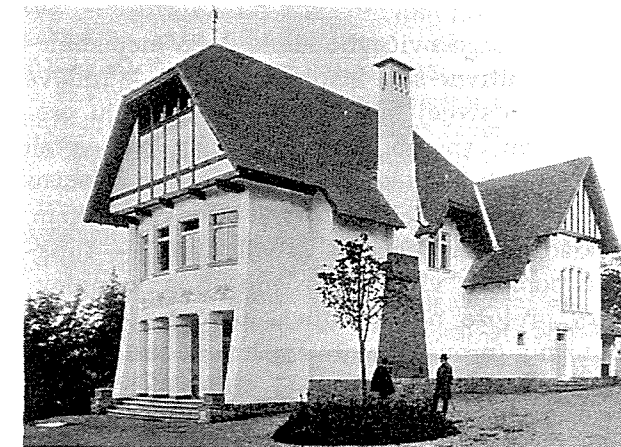
K. Kosch: Evanj. fara v Óbude, Budapešť, 1908—1909. Repro T. Leixnerová

aj type stavby (napríklad obytný dom vo Varšave z roku 1907). Iný spôsob nadväzovania na tzv. národný štýl možno sledovať v diele arch. *Czajkowskeho* (budova na výstave architektúry a interiérovej tvorby v Krakove z roku 1912) alebo *J. Koszczyz-Witkiewicza* (výstavný pavilón v Czestochowej z roku 1910), ktoré dokumentujú abstrahujúci prístup, rezignujúci na dekoratívnu bohatosť ľudovej architektúry, ale poučený skladbou elementárnych častí. Výrazové hodnoty ťažil z pádnosti formy a významové hodnoty z prirodzenosti jej štrukturálnych väzieb, z logiky jej kontextu v organizme stavby.

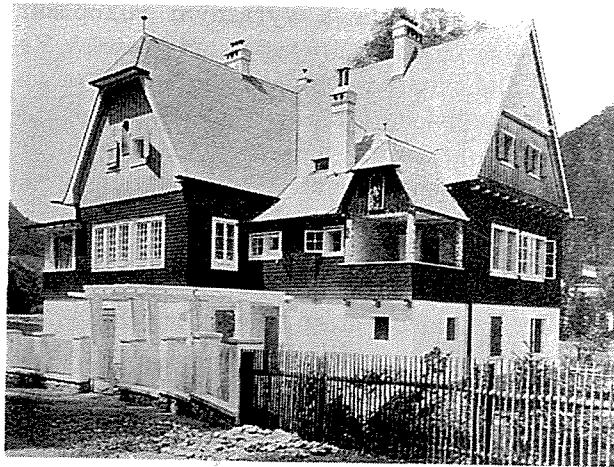
S podobným prístupom sa v tom istom čase (okolo roku 1910) stretávame i v Maďarsku. Tu treba na prvom mieste menovať dielo *Karola*

Koscha,²⁸ architekta s výrazným rukopisom, ktorý popri cirkevných (napríklad kostol v Zegebény alebo fara v Óbude v Budapešti) a verejných stavbách (škola v Budapešti) neváhal uplatniť svoj talent aj na projektoch robotníckej kolónie v Kispesti (drevená brána vedúca z námestia do jednej z hlavných ulíc štvrte) či na pavilónoch budapeštianskej zoologickej záhrady. Rodák zo sedmohradskej Cluje si so sebou priniesol plastickú bohatosť tvaroslovných článkov tamojšej ľudovej architektúry a svojimi vyváženými, malebnými kompozíciami s bohatou vnútornou dynamikou inšpiroval mnohých spriaznenecov a nasledovníkov. Spomedzi nich menujme najmä *D. Zrumeckeho* (škola v Budapešti na rohu Szemlőhegy utca a Áldás utca), ktorý s Koschom viackrát spolupracoval, ďalej *A. Árkaya* (kostol na Csaba utca č. 5 v Budapešti XII.) a *B. Lajtu* (nemocnica na Amerikai utca v Budapešti XII.). Diela týchto architektov sprostredkujú tvaroslovné prvky karpatskej drevenej architektúry v polohe účinnej abstrakcie, ktorá charakterizuje i Jurkovičove diela z prvých dvoch desaťročí nášho storočia.

V Čechách zužitkoval inšpiráciu ľudovými stavbami spôsobom príbuzným Jurkovičovi *Ján Kotěra* (žiak O. Wagnera), predovšetkým v stavbách vil zo začiatku 20. storočia (Trmalova vila v Prahe-Strašniciach a Máchova vila v Bechyni, obe z roku 1902).



J. Kotěra: Máchova vila v Bechyni, 1902. Repro T. Leixnerová



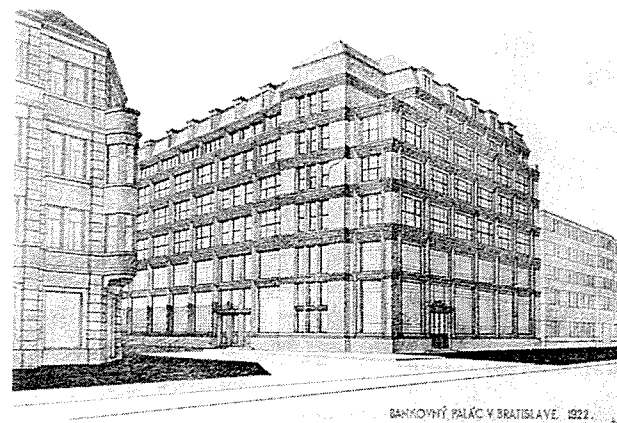
W. Deisinger: Vila v Dolnom Rakúsku, pred 1906. Repro T. Leixnerová

Trend preberania inšpiračných podnetov z ľudovej architektúry neobišiel ani veľkomestské prostredie Viedne a v nej žiakov Otta Wagnera — pripomeňme O. Felgela (projekt útulne na Grossglockneri),²⁹ W. Deisingera (vidiecka vila v Dolnom Rakúsku, pred rokom 1906)³⁰ a J. Hoffmanna (vila na predmestí Viedne zo začiatku 20. storočia).³¹ Pre ich prístup k tomuto zdroju podnetov je príznačná úzka zviazanosť so zmyslom architektúry v prostredí a výtvarne abstrahujúca poloha, ktorá sa stáva charakteristickou aj pre tvorbu D. Jurkoviča, ako to možno vidieť napríklad na jeho projekte pre sirotinec v Modre z roku 1913 i v ďalších projektoch z dvadsiatych rokov.

Kvalitu Jurkovičovho diela teda nepodmieňuje definitívne sám inšpiračný zdroj — ľudové umenie vo svojej fakticite. Podmieňuje ju predovšetkým spôsob prístupu, aktívny vzťah k tomuto i k iným zdrojom, z ktorých sa poučoval a čerpal, vzťah založený na dynamickom, funkcionálnom koncepte architektúry — funkcionálnom vo všetkej dôslednosti a komplexnosti, pretože nesústredoval pozornosť iba na vnútornú (prevádzkovú) štruktúru stavby, ale nepoľavil ani v aspekte jej vonkajších väzieb

na prostredie a do rámca architektonických funkcií rovnako zahŕňal dekoratívno-emotívne aspekty a ideovo-symbolické hodnoty architektúry. To všetko sa potom zjednotilo na báze zmyslu (a to treba zdôrazniť) každého konkrétneho diela.

Po sedemdesiatich rokoch existencie samostatného štátu sa už naozaj netreba uchýľovať k tvrdohlavému popieraniu či potláčaniu významu širších vzťahov, ktoré nepochybne hrali dôležitú a pozitívnu úlohu, a ktoré sa svojho času zaznávali kvôli súvislosti s rakúsko-uhorskými mocensko-politickými centrami. Stojí pred nami úloha objektívne skúmať nielen podobu a špecifikum Jurkovičovho vzťahu k lu-



D. Jurkovič: Návrh bankového paláca pre Bratislavu, 1922. Repro T. Leixnerová

dovému umeniu, ale aj k progresívnemu a dynamickému prostrediu Viedne. Nemožno sa uspokojiť konštatovaním, že tam študoval, keď „Viedeň ešte nebola pod vplyvom Wagnerovej obnovy“³² alebo skromnou zmienkou, pripúšťajúcou, že na neho (...) „mohla pôsobiť Wagnerova moderna z blízkej Viedne, kam častěji zajížděl s arch. Mráčkem, žákem Wagnerovým...“³³

Poznámky

¹ ŽÁKAVEC, F.: Dílo Dušana Jurkoviče (Kus dějin československé architektury). Praha 1929.

² Práca je priam vyčerpávajúco podrobná pokiaľ ide o údaje dokumentujúce vznik stavieb zviazaných s národopisným štúdiom. Pokiaľ ide o prejavy moderny, podrobne rozoberá kontakty s domácim, pražským centrom, ale iba veľmi zbežne uvádza jednak okolnosti Jurkovičovho viedenského štúdia a jednak jeho ďalšie vzťahy k Viedni.

³ B. Fuchs roku 1968 konštatuje: „Jeho dílo bývá u nás často posuzováno podle oné romantické části, která navazuje na rustikální a národní prameny. Ale myslím, že je taky zapotřebí srovnat jeho díla se soudobou tvorbou evropskou. Tento pohled bývá obyčejně opomíjen.“ — Cit.: FUCHS, B.: Dušan Jurkovič. Projekt 10/1968, s. 206. — Zatiaľ čo v českej literatúre sa tento pohľad už začal uplatňovať, v slovenskej spisbe stále postrádame hlbšie analýzy týchto súvislostí Jurkovičovho diela.

⁴ O prekročenie tradičnej schémy prístupu zasadením Jurkovičovho diela do kontextu národných snáh v staviteľskej tradícii Slovenska sa pokúsil THURZO, I.: Z histórie pokusov o národnú architektúru. Výtvarný život 4/1987, s. 15—18. Tradičnú schému koncepčne popiera ŠTRAUS, T.: Na jurkovičovskú tému. Projekt 1/1972, s. 43—45.

⁵ Napríklad JURKOVIČ, D.: Lidové stavby na Moravě. In: Český lid XVI, 1906—7, s. 321.

⁶ Na tomto mieste treba pripomenúť jeho činnosť vo funkcii vládneho komisára pre zachovanie umeleckých pamiatok na Slovensku od roku 1919. Zúročil tu skúsenosti z rekonštrukcií a prestavieb historickej architektúry v predchádzajúcich rokoch, pričom do rámca architektonických pamiatok zahŕňal aj súbory ľudovej architektúry (obnova Čičmian po požiari 1921). V tejto funkcii sa podľa údajov D. Janotu zasadzoval i za ustanovenie prírodného parku v Tatrách. — JANOTA, D.: príspevok na seminári k 120. výročiu narodenia D. Jurkoviča pri príležitosti vernisáže výstavy jeho diel v Kruhu priateľov českej kultúry, 1. 9. 1988 v Bratislave.

⁷ Pozri WIRTH, Z.: Antonín Wiehl a česká renaissance. (Separát zo Štencovho Umění) Praha 1921, s. 18.

⁸ Výstava vo Vsetíne roku 1892, výstava v Prahe roku 1895.

⁹ JURKOVIČ, D.: Malování štítů na Valašsku. — In: Český lid IX, 1899—1900, s. 28—32.

¹⁰ Študoval ľudovú architektúru na Orave, v Čičmanoch, na Moravskom Valašsku, ale bol si vedomý širšieho kontextu karpatskej architektúry — svedčí o tom jeho článok o drevenom kostole i konkrétne prvky v jeho architektonických dielach. Pozri JURKOVIČ, D.: Dřevěný kostel na Huslénkách. In: Časopis Musejního spolku olomouckého IX, 1892, č. 33.

¹¹ JURKOVIČ, D.: Pustevně na Radhošti. Brno 1900; ŽÁKAVEC, F.: c. d., s. 44.

¹² MENCL, V.: Lidová architektúra v Československu. Praha 1980. S. 580 a nasl.

¹³ ŽÁKAVEC, F.: c. d., s. 67.

¹⁴ Hrazdenú konštrukciu s korkovým panelom využil napríklad pri stavbe inhalatória v Luhačovičiach roku 1903, ako aj pri stavbe vlastnej vily v Brne-Žabovřeskoch roku 1906. Vo funkcii izolačnej a akustickej využil korok v interiéri (zastropenie) dvorany Spolkového domu v Skalici roku 1905.

¹⁵ Pozri HANSEN, H. J. (ed.): Architecture in wood (A History of Wood Building and its Techniques in Europe and North America). New York 1971. S. 96, 102, 108, 139, 144; BAILLIE-SCOTT, M. H.: Häuser und Gärten. Berlin 1912. S. 59, 70, 74, 88, 89, 105, 107, 112.

¹⁶ Ako príklady možno uviesť vojenské cintoríny v Hrabe (1916), Wóle Cieklińskiej (1917), na Ratunde (1917) a mohylu M. R. Štefánika na Bradle (1919—1928).

¹⁷ HONZÍK, K.: Tvorba životního slohu. Praha 1976, s. 324—325.

¹⁸ MENCL, V.: c. d., s. 585.

¹⁹ MENCL, V.: c. d., s. 585.

²⁰ BAILLIE-SCOTT, M. H.: Houses und Gardens. London 1909. Nemecký preklad (Häuser und Gärten) vyšiel v Berlíne v roku 1912.

²¹ Z mnohých paralel možno na porovnanie vybrať napríklad návrh interiéru haly domu v Le Nid a Jurkovičov interier vily na Rezku, návrh interiéru haly letoviska v Springcote a Jurkovičovo riešenie stropu dvorany Spolkového domu v Skalici, návrh na dom priateľa umení a nerealizovaný Jurkovičov projekt Polenkovej kaviarne v Luhačovičiach z roku 1903. — Pozri BAILLIE-SCOTT, M. H.: c. d. (nem. preklad), s. pred titulným listom, resp. s. 70 a 104; ŽÁKAVEC, F.: c. d., s. 101, 111—112, 151.

²² V tejto súvislosti stojí za zmienku aj európsky pobyt F. L. Wrighta roku 1910, ktorý znamenal nielen popularizáciu jeho diela v Európe, ale aj jeho oboznámenie sa s tvorbou viedenského okruhu, kde ho zaujali najmä diela O. Wagnera a J. M. Olbricha. — Pozri: BENEVOLO, L.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. I. München 1964. S. 292—293.

²³ Na súvislosť kostola s obytným domom poukazuje na príklade kostolov vo Vojňanoch pri Spišskej Belej a v Topoli pri Snine VYDRA, J.: Ľudová architektúra na Slovensku. Bratislava 1958. S. 225—227. Základný prehľad o karpatskej ľudovej architektúre možno získať v publikáciách GOBERMAN, D. N.: Wooden architectural monuments of Transcarpathia. Leningrad 1970; FROLEC, V.: Lidová architektúra na Moravě a ve Slezsku. 1974; MAKUŠENKO, P. I.: Narodnaja derevjannaja architektura Zakarpatja (18

— начало 20 веков). Moskva 1976; MENCL, V.: c. d.; ONDRUŠOVÁ, A. (red.): Ludové staviteľstvo v karpatskej oblasti. Bratislava 1974; STRZYGOWSKI, J.: Die altslawische Kunst. Augsburg 1929; VAVROUŠEK, B.: Církevní památky na Podkarpatské Rusi. Praha 1929.

²⁴ Krytý vchod v podobe portiku („gánku“) nachádzame napríklad na Podhalí (poľsko-slovenské pomedzie v oblasti Tatier), vo forme arkádovej pavlače pred dlhšou stranou domu so vstupom v strednej osi sa vyskytuje najmä v južnej časti Karpát (rumunská oblasť Maramureš, ale aj v Podkarpatskej Rusi, napríklad v Tjačevskom rajone), rôzne podoby krytých prístenkov a pavlačí poznáme zo všetkých oblastí Slovenska i východnej Moravy. — Pozri literatúru podľa pozn. 23.

²⁵ V. Mencl dokladá proces gotizácie v karpatskej oblasti smerom od západu k východu analýzou tvaroslovných a pôdorysných charakteristík vidieckej drevenej architektúry. Pozri MENCL, V.: c. d., s. 328 a nasl. — Vplyvy gotiky na architektúru drevených kostolov možno ilustrovať mnohými príkladmi, z ktorých uvediem aspoň Tročany pri Prešove, kostol v Starom Negrovci v Nežgorskom rajone na Podkarpatskej Rusi, kostol S. Paraskeva v Aleksandrovskej Chustskom rajone na Podkarpatskej Rusi. V súvislosti

Душан Юркович — миф и контекст

Резюме

Настоящая работа представляет собой попытку новой интерпретации творчества Душана Юрковича, художника, который по праву считается основателем словацкой архитектуры. Во вступительной части автор polemизует с общепринятой схемой подхода к изучению и оценке его творчества, основывающейся на акцентировании народных элементов в его произведениях, и указывает на то, что такой подход не объясняет в достаточной мере суть и смысл творческого концепта Юрковича и логику его художественного развития. Путем анализа отношения Юрковича к народной архитектуре и переноса целого его творчества в контекст стремлений того времени, направленных на создание национальной архитектуры, автор набрасывает принципы новой концепции толкования творчества Душана Юрковича. Она стремится к нарушению мифа о тождественности народного и национального в понимании национального искусства у Юрковича и к постижению существенной, определяющей закономерности его художественного развития. В смысле этой цели работа состоит из двух основных разделов, которые, однако, тесно взаимосвязаны, и в сущности пред-

ставляют собой конфронтацию двух взглядов на архитектурное творчество Душана Юрковича — взгляда «изнутри» (анализ его архитектурного концепта) и взгляда «извне» (сопоставление со стремлениями того времени в других странах).

В первой части работы автор анализирует подход Д. Юрковича к стимулам, взятым из народной архитектуры. Она определяет и классифицирует отдельные слои архитектурных элементов, отдельные ступени проникновения от поверхности к сущности архитектурной формы. На примерах она демонстрирует переход Юрковича от более узкой этнографической связанности с местными народными образцами в направлении к более общим чертам народной архитектуры более широкого географического контекста (т. е. деревянной архитектуры карпатской области). В качестве центральной проблемы творческой программы Юрковича она определяет связь (элементов) традиционного и нового на базе функционального концепта архитектуры. Она показывает его ориентацию и суверенитет в манипулировании с элементами стиля своего времени и на его духовное родство с творчеством венского модер-

s posledným stojí za pripomienku motív päťhrotového ukončenia veže (ústredný ihlan alebo kužeľ je na nárožiax flankovaný zmenšenými prvkami rovnakého tvaru), ktorý pravdepodobne pochádza zo sedmohradskej gotickej architektúry a rozšíril sa najmä v oblasti rumunských Karpát a v Podkarpatskej Rusi. Významne sa uplatnil pri pokusoch o modernú národnú architektúru v Maďarsku.

²⁶ Ako príklady z nášho územia možno uviesť kostoly v Malej Poľane pri Medzilaborciach a v Zboji pri Uliči.

²⁷ Ako príklad tu možno uviesť ukončenie striech na kostole v Tročanoch pri Prešove, ktoré zreteľne prezrádzajú svoj pôvod v bežnej forme drevených komínov. — Pozri VYDRA, J.: c. d., s. 35, 257 a 269.

²⁸ V maďarskom prepise sa používa „Kós Károly“, ale on sám podpisoval svoje projekty „Kosch“.

²⁹ POZZETTO, M.: La Scuola di Wagner 1894—1912. (Idee — premi — concorsi), Trieste 1981. S. 236.

³⁰ HOLME, Ch. (ed.): The Art-Revival in Austria. London, Paris, New York 1906.

³¹ HOLME, Ch. (ed.): c. d.

³² KUHN, I.: Sto rokov od narodenia Dušana Jurkoviča. Projekt 10/1968, s. 203.

³³ ŽÁKAVEC, F.: c. d., s. 72.

на. Место народной архитектуры в архитектурном концепте Юрковича автор разграничивает в тесной связи с его отношением к среде, к его естественным и историческим ценностям. Она подчеркивает, с одной стороны, последовательную условность использования народных элементов в зависимости от смысла каждой отдельной стройки в конкретной среде, а с другой стороны, проникновение Юрковича через богатство формы народной архитектуры к элементарным принципам архитектуры вообще и характеризует ее как черту, свойственную современной архитектуре. Автор интерпретирует творчество Душана Юрковича как проявление стремления художника понять среду и человека, для которого он творит.

Вторая часть работы ставит творчество Д. Юрковича в более широкий контекст современных и географических взаимосвязей. Она напоминает стимулирующую

Dušan Jurkovič — Mythos und Kontext

Zusammenfassung

Die Studie ist ein Versuch einer neuen Interpretation des Lebenswerkes von Dušan Jurkovič, eines Künstlers, der zu Recht als Begründer der slowakischen Architektur bezeichnet wird. Einleitend setzt sich die Autorin kritisch mit der herkömmlichen Art und Weise der Betrachtung und Wertung des Werkes dieses Künstlers auseinander, bei der vor allem die Einbeziehung von Volkskunstelementen hervorgehoben wird, und weist darauf hin, daß ein solches Herangehen das Wesen und den Sinn des kreativen Konzepts und der Logik der künstlerischen Entwicklung Dušan Jurkovičs nicht hinreichend erklärt. Im Zuge einer Analyse der Beziehung Jurkovičs zur Volksarchitektur und aufgrund der Einordnung seines gesamten Schaffens in den Kontext der zeitgenössischen, auf die Herausbildung einer nationalen Architektur ausgerichteten Bestrebungen legt die Autorin die Prinzipien einer neuen Konzeption der Interpretation von Jurkovičs Werk dar. Damit soll der Mythos von der Identität des Volkstümlichen und des Nationalen in der von Jurkovič vertretenen Auffassung von der nationalen Kunst zerstört und das eigentliche Wesen, die bestimmende Gesetzmäßigkeit seiner künstlerischen Entwicklung erfaßt werden. Im Sinne dieser Zielsetzung ist die Studie in zwei grundlegende Teile gegliedert, die jedoch eng miteinander verknüpft sind und eigentlich eine Konfrontation zweier Betrachtungsweisen des architektonischen Werkes Dušan Jurkovičs darstellen — einer, die „von innen her“ wertet (die Analyse seines architektonischen Konzepts), und einer „von außen her“ (Komparation mit zeitgenössischen Bestrebungen in anderen Ländern).

ее влияние английского движения за возобновление архитектуры (особенно творчество М. Х. Бейлли-Скотта, которое отличается многими параллелями с творчеством Юрковича). В рамках обширного географического контекста автор следит за применением и модификацией стимулов карпатской деревянной архитектуры, или же народной архитектуры вообще, в архитектурных концептах создателей так называемой национальной архитектуры в Польше, Венгрии, а также в Чехии и Австрии.

Качеством своего творчества и философским содержанием своего творческого концепта Юркович числится среди крупных представителей архитектуры периода рубежа 19-го и 20-го веков в более широком среднеевропейском контексте, и к числу крупнейших личностей культурной истории Словакии.

Im ersten Teil der Studie analysiert die Autorin das Herangehen D. Jurkovičs an die aus der Volksarchitektur geschöpften Anregungen. Sie definiert und klassifiziert die einzelnen Schichten architektonischer Elemente, die einzelnen Stufen des Eindringens von der Oberfläche zum Wesen der architektonischen Gestaltung. An Beispielen dokumentiert sie Jurkovičs Fortschreiten von der engeren volkskundlichen Gebundenheit an lokale volkstümliche Vorbilder zu zunehmend allgemeineren Zügen der Volksarchitektur eines breiteren geographischen Kontextes (d. h. der Holzarchitektur des Karpatengebietes). Als das zentrale Problem von Jurkovičs schöpferischem Programm definiert sie die Verknüpfung (von Elementen) des Traditionellen und des Neuen auf der Grundlage des funktionellen Konzepts der Architektur. Sie weist auf die Vertrautheit Jurkovičs (und seine Orientierung) mit den zeitgenössischen Stilelementen und seine Souveränität bei der Manipulation mit diesen Elementen sowie auf seine geistige Verbundenheit mit dem Schaffen der Wiener Moderne hin. Die Stellung der Volksarchitektur im architektonischen Konzept Jurkovičs wird von der Autorin in enger Verknüpfung mit seiner Beziehung zum Milieu, zu dessen natürlichen und historischen Werten, umrissen. Sie hebt einerseits die konsequente Bedingtheit der Anwendung volkstümlicher Elemente durch den Sinn jedes einzelnen Bauwerks im konkreten Milieu und andererseits Jurkovičs Erfassen der elementaren Prinzipien der Architektur schlechthin anhand des Formenreichtums der Volksarchitektur hin und charakterisiert dieses Herangehen als einen für die moderne

Architektur kennzeichnenden Zug. Das Werk D. Jurkovičs wird von der Autorin als Ausdruck des Bestrebens des Künstlers interpretiert, sowohl das Milieu als auch den Menschen, für den der Künstler wirkt, zu verstehen.

Im zweiten Teil der Studie wird das Werk D. Jurkovičs in den breiteren Kontext der zeitlichen und geographischen Zusammenhänge eingeordnet. Es wird dabei auf den anregenden Einfluß der englischen Bewegung für eine Erneuerung der Architektur hingewiesen (insbesondere auf das Schaffen von M. H. Baillie-Scott, die zahlreiche Parallelen zu Jurkovičs Werken aufweist). Im Rahmen eines breiteren geographischen Kontextes verfolgt die Autorin die An-

wendung und Modifizierung von Anregungen der im Bereich der Karpaten beheimateten Holzarchitektur, bzw. der Volksarchitektur schlechthin, in den architektonischen Konzepten der Schöpfer der sogenannten nationalen Architektur in Polen, Ungarn, aber auch in Böhmen und in Österreich.

Dank der Qualität seines Werkes sowie dem philosophischen Inhalt seines schöpferischen Konzepts reiht sich Jurkovič unter die bedeutenden Vertreter der Architektur der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert innerhalb eines breiteren mitteleuropäischen Kontextes und unter die hervorragendsten Persönlichkeiten der Kulturgeschichte der Slowakei.

K maliarskej výzdobe skalického Domu kultúry

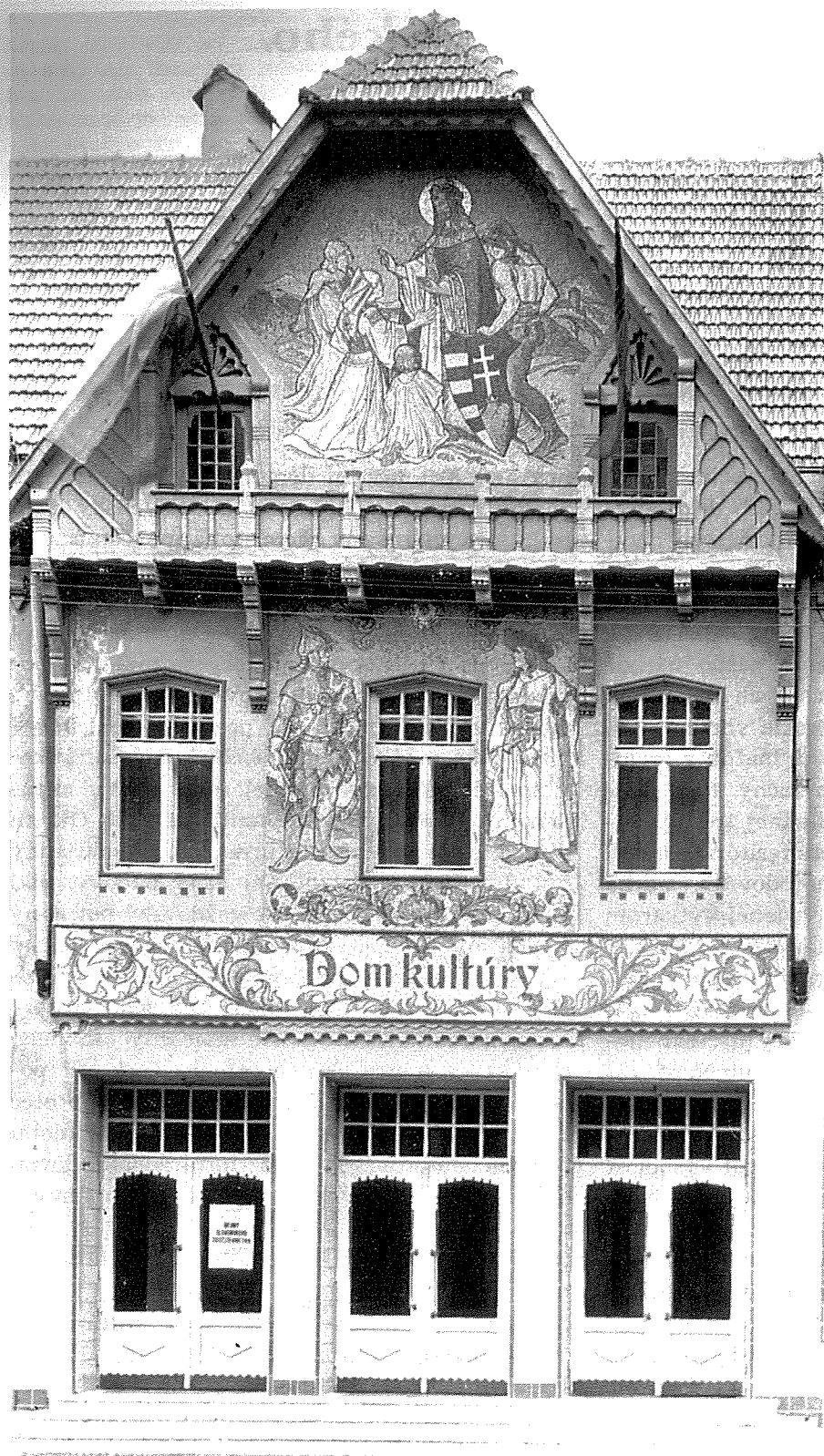
VIERA LUXOVÁ

V prvých desaťročiach nášho storočia vzniklo aj na Slovensku niekoľko secesných dekoratívnych malieb na fasádach či v interiéroch civilných architektur. Celkovým charakterom sa väčšina z nich hlásila k viedenskému alebo budapeštianskemu výtvarnému okruhu. Pre nepriaznivé politicko-spoločenské postavenie nášho národa v Rakúsko-uhorskej monarchii chýbali totiž u nás ešte na začiatku 20. storočia vhodné podmienky na národne orientovanú maľbu v architektúre. Cieľavedomý maďarizačný tlak, systematicky stupňovaný od poslednej tretiny minulého storočia na celom našom teritóriu, brzdili aj väčšinu kultúrnych akcií národovcov. Jedinú známu výnimku z realizácií uvedenej výtvarnej orientácie predstavujú maliarske kompozície Domu kultúry v Skalici. Zrodili sa v spolupráci s českými výtvarníkmi a konkrétne zrkadlia ich dobovo profilované názory o česko-slovenskej vzájomnosti. Už sama skutočnosť záujmu o výtvarné riešenie architektúry, fakt vzniku tejto úlohy, resp. úloh v tomto období poukazuje na prekvapujúcu kultúrnu vyspelosť a politickú prezieravosť miestnych národne uvedomelých mecenov.¹ Ich koncentráciu práve v Skalici akiste podmienila priaznivá atmosféra mesta, ktoré bolo známe vyspelou sociálnou a národnou aktivitou i rozsiahlymi stykmi s českými krajinami. Spomedzi slovenských miest vyzdvihovali napríklad českí publicisti práve Skalicu ako stredisko národne najuvedomejších roľníkov.²

Dom kultúry v Skalici, oficiálne pôvodne

nazvaný Katolíckym domom, ale medzi ľuďmi známy skôr ako Roľnícky či Slovenský dom (uskutočňovali sa v ňom totiž povestné roľnícke zjazdy) vďačí za svoj vznik iniciatíve dvoch popredných skalických osobností — *dr. Pavlovi Blahovi* a *Ludovítovi Okánikovi*. Práce na stavbe tohto objektu, ktorý sa mal stať popredným strediskom osvetového a kultúrneho diania v kraji, začali na pozemku deštruovaného súkromného domu obchodníka Šefránka³ v spoločensky exponovanej časti mesta, zakúpenom spomínanými mecenmi roku 1903. Okrem múzea, priestorov na kultúrne účely a súkromný byt *dr. P. Blahu* v hornej časti budovy, mal poskytnúť aj miestnosti pre gazdovský potravný spolok, pre Spolok sv. Vincenta a pre Katolícky kruh. Voľba architekta budovy, *Dušana Jurkoviča* nebola akiste náhodná. Pri jeho výbere nepochybne zavázili aj isté momenty osobného charakteru (napr. skutočnosť, že Jurkovič pochádzal z neďalekej Turej Lúky a že jeho otec žil na penzii v Skalici), ale rozhodujúcu úlohu zohrala autorova tvorivá inšpirácia ľudovou hmotnou kultúrou.⁴ Jurkovičovu prácu navyše vysoko hodnotil sám *P. Blah*, ktorý sa pochvalne vyjadril o jeho knihe *Práce ľudu nášeho*.⁵

Od začatia výstavby venovala kultúrnemu domu sústredenú pozornosť súdobá tlač. Najmä skalický *Pokrok* a *Katolícke noviny* zvykli referovať o akciách, spätých s touto stavbou. Roku 1904 sa napríklad písalo o zábave zorganizovanej v prospech objektu, o osvetlení budovy,



o pripravenom pohostení pre zhruba sedemdesiat na ňom pracujúcich robotníkov; neskôr sa pripomenula výmalba dvorany, prístup do klubovej čítárne a pod. Rozsiahle články vyšli pri príležitosti otvorenia kultúrneho domu (*František Škutil* uverejnil vtedy oslavnú básen *Ku dňu 1. októbra 1905*).⁶ Význam skalického kultúrneho domu zo spoločenského hľadiska života slovenského etnika výstižne zhodnotili slová, že sa stal „... pevnosťou, ktorá zaostalosti, temnosti, známej našej mäkkosti vypovedala boj. Neviete čo ťažkej, úmornej práce museli sa ... podujať požehnanej práce mužovia, kým z holých rúk stvorili to, čo dnes udržuje v skalickom okrese život, dušu a je podmienkou zdravého pohybu osvetového a národného“.⁷

Vzhľadom na zainteresovanosť a neraz i priamy podiel skalických mešťanov na výstavbe kultúrneho domu neprekvapí, že oslavy sprístupnenia objektu verejnosti roku 1905 boli celodenné a konali sa za účasti približne 4000 ľudí z blízkeho i vzdialenejšieho okolia. Okrem mnohých prejavov sa konal slávnostný sprievod krojovanej mládeže mestom, a to „mládeže slovenskej, skalickej, sudomerickej, vrádištskej a mládeže z vidieka“. Počas poobedňajšieho pohostenia „sme nie podľa belosti rúk, lež podľa kresťanskej lásky sedeli tuná: roľník, maliar, kňaz, architekt, učiteľ, murár, advokát, obuvník ... tlačiar, redaktor atď. Vskutku slávil 1. októbra v Skalici nerozlučný sviatok osveta, pokrok, mravné povznesenie ľudu s národným povznesením slovenským“.⁸

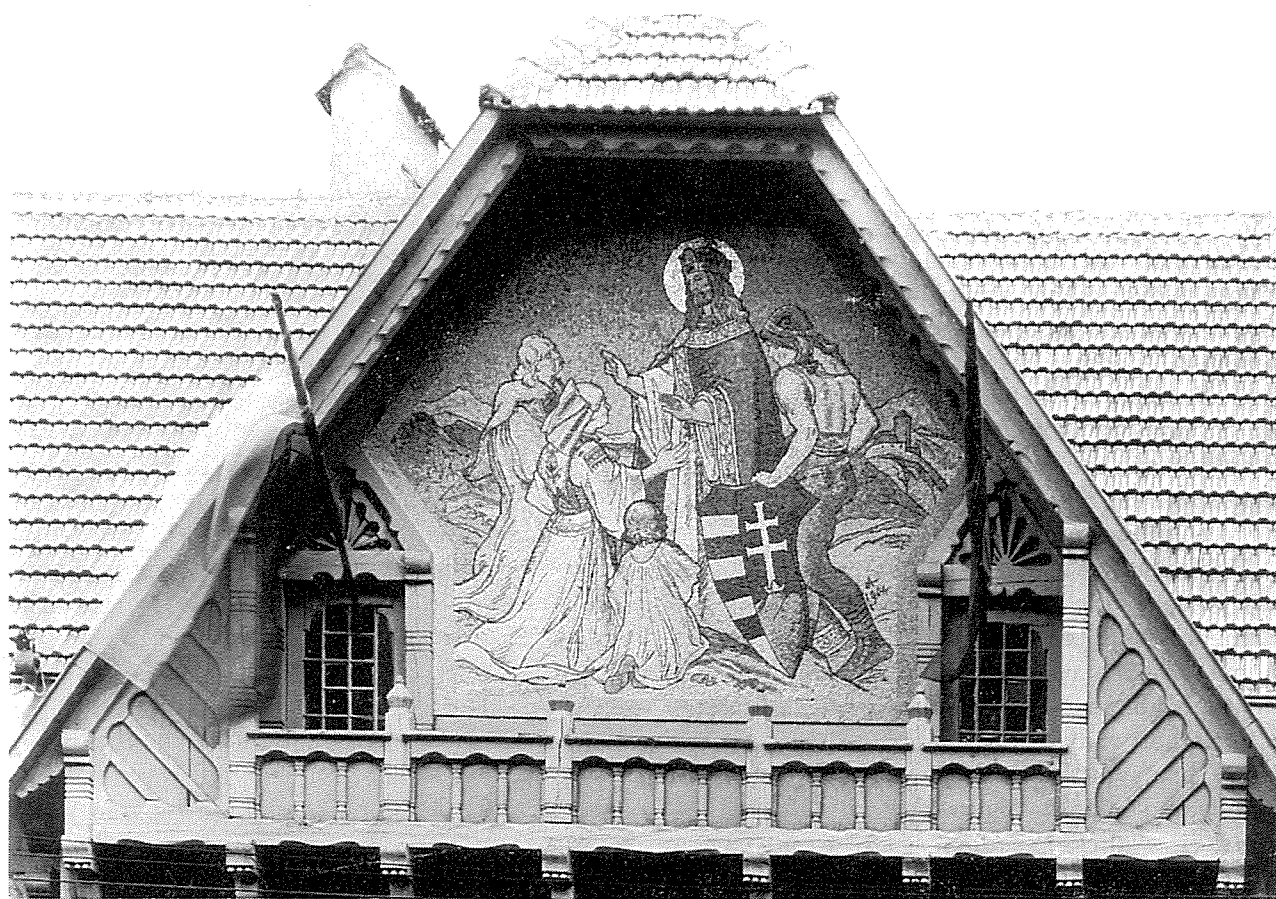
Výtvarné riešenie kultúrneho domu sa zrodilo v období intenzívnych stykov slovenských a moravských umelcov. Z funkčnoarchitektonického hľadiska sa výtvarný akcent logicky koncentroval na čelnú fasádu a do reprezentačnej divadelnej dvorany. Autori kompozícií boli českí maliari *Mikoláš Aleš* a *Antoš Frolka*. Ich výber akiste ovplyvnil architekt *D. Jurkovič* a *dr. Blaho*.

Pri divadelnej sále sa pôvodne rátalo s účas-

ťou uznávanej maliarskej osobnosti juhomoravskej oblasti — *Jozom Uprkom*, ktorého tvorbu obdivovali viacerí Skaličania, predovšetkým sám *Pavol Blaho*.⁹ Z neznámych príčin sa však napokon úlohy ujal *Uprkov* žiak a nasledovník *Antoš Frolka*. Typicky jurkovičovsky koncipovaný priestor divadelnej dvorany (trámová konštrukcia, výrazne dovnútra vtiahnuté okná, ich členenie, modelácia drevených prvkov ako dominantných článkov interiéru) autor priliehavo obohatil o štyri nástenné maľby (kombinovaná technika), ktoré sa aditívne a rytmicky rozmiestnili na bočnej a zadnej stene. Tematicky i kompozične v nich *Frolka* vychádzal z *Uprkových* kresieb ľudovej orientácie (na bočnej stene kompozície na motívy priadky, troch frajerov, dvoch chlapov za pecou, na zadnej stene motív tanca z Lanžhotských hodov). A tak prvou *Frolkovou* samostatnou rozmernejšou prácou bola olejomaľba *Príchod jari* na opone.¹⁰ Nie je pritom bez zaujímavosti, že zatiaľ čo českí kultúrni pracovníci si od hodonínskej výstavy roku 1902 uvedomovali zjavné výrazové rozdiely medzi maliarskym prejavom juhomoravských a slovenských autorov,¹¹ skalická inteligencia prijímala tvorbu *Moravanov* ako tvorbu rýdzo slovenskú. Pri hodnotení *Frolkovej* maľby na opone sa v tlači napr. zdôrazňuje, že „... na opone je verne zvečnená slovenská mládež, akoby sám ten mladučký duševný život nášho slovenského ľudu ... *Modré nohavičky, podperené klobúky, vyšívané rukávy ... jemné ručníky a tie milé tváre, bujará mladost, rozkvetlé vetve, jaro života. Ano, zdravý slovenský ľud*“.¹² Dôvody pre uvedené stanovisko spočívali zrejme nielen v prihlásení sa moravských výtvarníkov k „slovenskosti“, ale predovšetkým v zjavných krojových, jazykových i zvykových príbuznostiach oboch etnických skupín.¹³

Jurkovič sa osobne zoznámil s *Alešom* na pražskej Národopisej výstave roku 1895 a ich vzájomná spolupráca sa začala o pár rokov neskôr, ešte na konci minulého storočia. V *Jurkovičov*ch *Pustovniach* na *Radhošti* realizovali podľa *Alešových* návrhov roku 1899 figurálnu výmalbu jedálne *Libušín* (medzi postavami ľudových hrdinov znázornil maliar aj *Jánošíka*). Skúsenosti z tejto vydarenej spolupráce s *Ale-*

◀
M. Aleš: Mozaiky vstupnej časti priechlia skalického Domu kultúry, 1904—1905. Foto T. Leixnerová



M. Aleš: Mozaika so sv. Štefanom žehnajúcim slovenskému ľudu na štíte vstupnej časti. Foto T. Leixnerová

šom, ktorý názorovo i štýlom práce zrejme konvenoval architektonickým predstavám, viedli asi Jurkoviča k tomu, aby navrhol aj v prípade skalickej stavby za autora fasádových mozaík Aleša. Podľa zachovaných písomností ho architekt požiadal o ideové návrhy už v lete roku 1904. Aleš, ktorý si Skalicu pamätal ešte z obdobia svojich potuliek roku 1897¹⁴ a ktorý mal navyše v úmysle svojou tvorbou podporiť národnouvedomovací proces slovenského ľudu, Jurkovičovu ponuku ochotne prijal.

Sklenné mozaiky na priečelí budovy, ktoré podľa Alešových návrhov realizoval B. Škarda z Brna, prezrádzajú oproti komornejšie ladeným interiérovým maľbám monumentálnejšie

cítienie. Vznikli v období narastajúceho slovakofilskeho hnutia v Čechách, ktorého nositeľmi boli spisovatelia, publicisti, umelci, spomedzi výtvarníkov predovšetkým J. Věšín a M. Aleš. Komponovanie mozaík je principiálne poplatné tradícii a prakticky zodpovedá architektonickému výrazu objektu. Vzhľadom na charakter stavby, teda na zvýraznenú trojosú vchodovú časť budovy vrcholiacu štítom, sa maliarske dotvorenie koncentrovalo na zvislú os, pričom sa významovo odstupňovalo (horný výjav s viacerými postavami, pod ním dve monofigurálne kompozície, nad prízemím po celej dĺžke objektu ornamentálne pásy s písmom). Architektonický charakter priečelia podmienil aj kon-

cipovanie mozaík do viacerých relatívne samostatných kompozícií, ideovo i formovo však predsa vzájomne spätých. Systém rozmiestnenia figurálnych akcentov navrhol nepochybne Jurkovič, ale predpoklad, že bol autorom ich tematickej náplne nie je podložený.¹⁵ Základná motivická osnova bola nesporne výsledkom dohovoru architekta s maliarom, ich obsahová orientácia však ostáva výlučne Alešovou záležitosťou a predstavuje nám ho ako reprezentanta myšlienky národne jednotného Československa, teda myšlienky, ktorú výstižne sformuloval už roku 1895 jeho priateľ Alois Jirásek „...jsme jedna krev, jeden národ, jedno tělo“.¹⁶

Prízemnú časť budovy, kde sa nachádzali predajné a spolkové miestnosti, zdôraznil horizontálne rozvinutý ornamentálny motív, akantových rozvilín s nápismi¹⁷ a s portrétnym medailónom sv. Vincenta. Tento obľúbený prvok autorovej ornamentálnej výzdoby je príbuzný vegetatívnym motívom kompozícií pre vestibul Staromestskej radnice v Prahe (1904) a pre Liškovu vilu v Chotěboři (1904, kolorovaná kresba s postavou Jiřího z Poděbrad). Alešov malý záujem o výtvarnú formuláciu portrétu sv. Vincenta, ktorého do kontextu mozaikovej výzdoby zaradil zrejme na želanie investora, vyplýva z jedného listu Jurkovičovi. Pýta sa v ňom, ako má svätca znázorniť a architekt mu odpovedá, že „...sv. Vincenta neznám více, než že byl askéta a nosil bílý límec“,¹⁸ podľa čoho pristupoval potom Aleš k práci.

V centre Alešovej pozornosti boli totiž kompozície, plánované jednak na plochy po stranách ústredného okna na prvom poschodí a jednak do štítu. Horný výjav sv. Štefan žehnajúci slovenskému ľudu, nemá uhrofilský charakter, ale je v istom zmysle skrytým výrazom súdobo chápanej česko-slovenskej vzájomnosti. Aleš v nej totiž obmenil svoju kresbu, zverejnenú v Světozore roku 1885 pod názvom Dar Svätováclavský.¹⁹ Obe spomínané práce sú kompozične priam identické. Na Jurkovičovu žiadosť však maliar v mozaike konkretizuje pozadie symbolizujúce slovenskú krajinu. Kľačiacu — pôvodne slovácku — rodinu pozmenil v drobných krojových detailoch. Pri postave kráľa ak-

ceptoval len uhorské oblečenie, plášť a korunu na hlave a rytiera v úlohe štítonosiča z Daru svätováclavského zamenil za staroslovanského mladíka. Uvedené ústupky, ktoré Aleš uskutočnil ako zakrývaci manéver mu umožnili šifrovane znázorniť sv. Václava ako ochrancu českého a slovenského národa na Maďarmi ovládanom slovenskom teritóriu (obe diela sú si blízke aj typom tváre hlavných figúr).²⁰

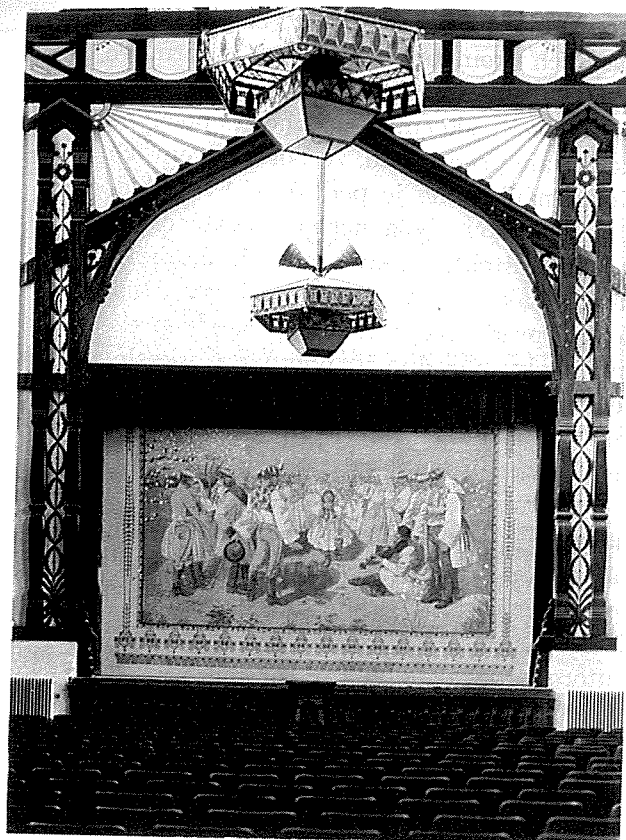
Postava napravo od okna na prvom poschodí sa zvykne interpretovať ako Slovák s valaškou, či presnejšie ako Detvanec.²¹ Inšpirácia k tomuto motívu sa v literatúre hľadá v Alešových spomienkach na vojenskú službu v rokoch 1875—1876 u uhorského pešieho pluku v Prahe, „...kde jeho vojnovými druhmi boli Maďari, Cigáni a Slováci z Detvy“.²² Nazdávame sa však, že k bližšiemu oboznámeniu sa maliara s Detvancami došlo práve na pražskej Národopisnej výstave, na ktorej Aleš často navštevoval slovenskú búdu. Jurkovičovou zásluhou tu totiž práve mládež z Detvy oboznamovala návštevníkov s ľudovými zvykmi svojho kraja.

Postava oproti sa zasa označuje buď za Jána Jiskru z Brandýsa, alebo za uhorského magnáta či rytiera. Vychádzajúc z charakteru Alešovej tvorby, z jeho nástenných kompozícií, sa však zdá len málo pravdepodobné, že by tu maliar zobrazil uhorského šľachtica — utlačovateľa Slovákov. Diskutabilné je i konštatovanie, že tu mal autor na mysli výtvarno-obsahový kontrast medzi negatívnou a kladnou postavou.²³ V natoľko citlivom bode z hľadiska Alešovho ideového programu, akým bolo v tom čase Slovensko, možno skôr opäť predpokladať inotaj husitského bojovníka, ktorý popri Detvancovi reprezentantovi bojového ducha nášho ľudu mal pripomínať revolučné momenty histórie oboch národov. Takéto vysvetlenie podporuje nielen zdanlivá komunikácia figúr natočených k sebe, ale najmä porovnanie detailov oblečenia s traktáciou postáv Alešových husitských bojovníkov (motív helmice, typ palčátu, farba nohavíc, ukončenie kabátca a pod.). Mozaiky sú komponované do pravouhlého rámcu, vymedzeného na vonkajších stranách nie okeným rámom, ale krakorcami horného štítu (lo-

menice), ktoré naznačujú isté nepravidelnosti v rozostupoch okenných výrezov. Prevažne kresbovo chápané postavy zaplňajú celú šírku danej plochy. Najmä pri Detvancovi to zoslabuje účinok krajinného pozadia, a tým aj dojem priestorovosti.

Materiál výzdoby — sklenenú mozaiku — i realizátora Alešových návrhov určil Jurkovič. V liste z roku 1904 totiž maliara upozorňuje na svoj zámer uplatniť pri figurálnom výjave vtedy módne zlaté pozadie.²⁴ Technika kompozícií obdobne ako použitie zlata konvenovalo štýlu stavby. „...lahko zafarbenému secesiou a slobodne rozvíjajúcemu motívy architektóniky ľudovej.“²⁵ V kontexte Alešovej nástennej tvorby, v ktorej prevažovali čierno-biele sgrafitá na priečeliach budov, sa stretávame s mozaikami oveľa sporadickejšie. Na civilných architektúrach navrhol okrem Skalice touto technikou len mozaiky na fasáde Zemskej (dnes Investičnej) banky v Prahe z roku 1895.²⁶

Na základe písomných prameňov sa dá usúdiť, že obyvateľom Skalice ostal spočiatku Alešov zámer utajený. K jeho mozaikám nenašli preto taký vreľý vzťah ako ku komorným maľbám od A. Frolku, ktoré im boli motívicky i výrazovo blízke a ktoré obdivovali. K nepochopeniu pripela aj nevyhnutnosť uvedenia dvojazyčných nápisov o. i. pri výjave vo vrchole stavby, ako aj pri portréte sv. Vincenta. Až ich odstránením po druhej svetovej vojne vystúpilo výraznejšie do popredia autorovo úsilie o glorifikáciu Slo-



A. Frolka: Maľovaná opona divadelnej siene, 1905. Foto T. Leixnerová

venska, o maliarske vyjadrenie česko-slovenskej vzájomnosti, a to v dielach, ktoré sa zaraďujú k vrcholom poslednej vývinovej periódy nástennej tvorby Mikoláša Aleša.

Poznámky

¹ O aktivizáciu kultúrneho diania v Skalici od konca minulého storočia sa zaslúžil miestny lekár dr. P. Blaho. Bola medziiným aj odpoveďou na mocenské maďarizačné akcie v meste (maďarské označenie ulíc, maďarizácia školstva a pod.). Detailne pozri v publikácii Skalica v minulosti a dnes. Bratislava 1968, s. 106 a n.

² Napríklad KÁLAL, K.: Slovenská vlastiveda. Praha 1928, s. 117. Správy v tlači nás informujú o príhovore „vzdelaného roľníka Michala Tomíka“ pri slávnostnom otvorení skalického objektu. (Katolícke noviny zo 6. 10. 1905, s. 4—5.).

³ Detailne pozri DÚBRAVSKÝ, F.: Slobodné mesto so zriadeným magistrátom Uhorská Skalica. Skalica 1921, s. 148 a n. Oproti tomu ŽÁKAVEC, F.: Dílo Dušana Jurkoviče. Praha 1926, s. 90 uvádza, že išlo iba o nadstavbu poschodia na starý prízemný dom.

⁴ V súdobej tlači sa napr. pri Jurkovičovej stavbe Uprkovho ateliéru v Hroznovej Lehote zdôrazňovala jeho znalosť „slovenských motívov“ (Umelecká výstava v Hroznovej Lehote. Katolícke noviny z 16. 6. 1906, s. 6.).

⁵ Hlas 1900/1901, č. 5, s. 129—132.

⁶ Katolícke noviny z 27. 9. 1905.

⁷ Pokrok z 30. 9. 1905, s. 1.

⁸ Katolícke noviny z 13. 10. 1905, s. 3.

⁹ Blaho v príspevku Umelecká výstava slovenská (Hlas 1902, s. 258) o Uprkovi píše: „...nik pred ním nepochopil Slováka tak hlboko a opravdove ako on, a nik z jeho súčasníkov nemaľuje Slováka tak sýtymi, nevyzpytateľne mocnými farbami ako on“. K. Kálal sa dokonca v tejto súvislosti vyslovil, že Blaho postavil Hlas do služieb Uprkovi.

¹⁰ Práce A. Frolku v interiéri divadelnej dvorany reštaurovala r. 1965—1966 I. Meszárosová.

¹¹ Z českej strany napr. H. Vitkovič takto porovnáva obrazy Uprku a Hanulu vystavené roku 1902 v Hodoníne (Malíři z uherského Slovenska. Hodonínske listy 1902, č. 2, s. 1): „Na prvni pohled rozezná i méně zkušený návštěvník výstavní obrazy uherských Slováků od moravských. Řeknete — vliv mnichovské školy. Ale já vidím v pracích jejich vliv — osudného prostředí. Těžký, dusný vzduch. Neznositelný život... Největší obraz Hanulův je Za frajerom... po levé straně velkých Lanžhotských hodů Uprkových. Jaký kontrast ve způsobu malby, v barvách, v kroji... U tohoto hlučné veselí, hlahol, zpěv... tanec až zrovna víří vzduch mezi stromy a nad střechami v posledních paprscích zapadajícího slunce. A Hanulovo dílo tak bolestně smutné. Jediná postava vynikající z asfaltového pozadí... hledí na vás hlubokými očima. Obraz je personifikací uherského Slovenska, strádajícího pod tíhou osudu“.

¹² Katolícke noviny z 13. 10. 1905, s. 3.

¹³ Prvá spoločná výstava slovenských a moravských výtvarníkov bola v Hodoníne roku 1902 usporiadaná pod oficiálnym názvom „Umelecká výstava slovenská v Hodoníne“. Spoločné prvky krojov obcí v okolí Skalice s odevom moravského Slovácka rozpoznala už staršia literatúra. Najnovšie pozri NOSÁLOVÁ, V.: Slovenský ľudový odev. Martin 1983. Ďalšie príbuzné momenty spomína o. i. KÁLAL, K.: Slovenská vlastiveda. Praha 1928, s. 117: „...Slováci tu i tam, stejně mluvící, stejně zpívající, stejně se šatící“.

¹⁴ Skalicu Aleš vtedy navštívil so svojím synom Tomášom. V zápisníku si poznačil: „Uherská Skalice.“

Kostel a obrazy sv. Štěpána a Ladislava. Kalvárie. Předpotopní šavle policajtů. Maďaroni“. (SVOBODA, E.: Mikoláš Aleš na Moravě a na Slovensku. Brno 1929, s. 63).

¹⁵ SVOBODA, E.: Alešova spolupráce s architektky. In: MÍČKO, M. — SVOBODA, E.: Dílo Mikoláše Aleše, zv. 3 — Nástěnné malby. Praha 1955, s. 161. Na akvarelovom náčrte fasády budovy, ktorý uverejnil časopis Der Architekt (roč. XI., s. 110) nakreslil Jurkovič po stranách stredového okna postavy dvoch zbojníkov, čo naznačuje, že nemal vtedy ešte konkrétnu predstavu o podobe monofigurálnych kompozícií.

¹⁶ Zlatá Praha roč. XII., r. 1895, s. 226.

¹⁷ Všetky nápisy sa v mozaike realizovali typom písma, ktorý navrhol Aleš (SVOBODA, E.: c. d., s. 162). Pôvodný dvojazyčný maďarsko-slovenský názov objektu — Katolícky dom sa zrejme po druhej svetovej vojne nahradil novým pomenovaním: Dom kultúry.

¹⁸ List z 5. augusta 1904 zaslaný Jurkovičom z Brna (Múzeum A. Jiráskova a M. Aleša v Prahe, i. č. 26251).

¹⁹ Na túto skutočnosť sa upozorňuje napr. v publikácii MÍČKO, M. — SVOBODA, E.: c. d., s. 162.

²⁰ Mozaika je signovaná pri nohe mladíka s erbom A 1904. Akvarelové kresby k výjave v štíte a k medziokenným postavám sa nachádzajú v majetku SNG v Bratislave pod i. č. K 39, K 40, K 41, K 474. Kolorovaný návrh portrétu sv. Vincenta dnes v Galérii hl. mesta Bratislavy a druhý variant v SNG v Bratislave pod i. č. K 825.

²¹ ŽÁKAVEC, F.: 1. c. s. 91, hovorí o „Slovákovi s valašskou“, ostatní autori ho označujú za Detvanca. (MÍČKO, M. — SVOBODA, E.: c. d., s. 162, a VACULÍK, K.: Vzťahy českého a slovenského výtvarného umenia. Výtvarný život 1958, č. 9, s. 323).

²² SVOBODA, E.: c. d., s. 162.

²³ SVOBODA, E.: c. d., s. 162.

²⁴ List z 5. augusta 1904 (pozri bližšie poznámku č. 18).

²⁵ MÍČKO, M. — SVOBODA, E.: 1. c. s. 38.

²⁶ Okrem toho vypracoval Aleš ešte roku 1913 návrhy s postavami troch svätcov ako predlohy na mozaiky pre dekanský kostol v Pardubicích.

О художественном оформлении скалицкого Дома культуры

Резюме

Художественные композиции Дома культуры в городе Скалица (его проектировал Д. Юркович) в рамках архитектуры 20-го века в Словакии являются первыми реализациями чешских художников. С функцио-

нально-архитектурной точки зрения акцент живописи логически концентрировался на лицевой фасад (стеклянные мозаики согласно предложениям М. Алеша, гг. 1904—1905) и в представительный театральный зал

(настенные росписи и картины, написанные маслом на занавесе — произведения А. Фролки, 1905 г.). В отличие от народно ориентированных и камерно воспринимаемых интерьерных работ, мозаики Алеша на фасаде являются более монументальными. Алеш создавал их на основе целого ряда самостоятельных, однако идейно и по форме связанных композиций, акцентирующих трехосевую вступительную часть здания.

Их техника и, главным образом, использование в те годы модного золотого фона согласуется со стилевым характером объекта. Указанные произведения возникли в период нарастающего словакофильского движения в Чехии и отражают взгляды их авторов на чешско-словацкую взаимность, обусловленные тем временем.

Die malkünstlerische Ausschmückung des Hauses der Kultur in Skalica

Zusammenfassung

Die Gemäldekompositionen im Haus der Kultur in Skalica (erbaut nach einem Projekt von D. Jurkovič) stellen innerhalb der Architektur des 20. Jahrhunderts in der Slowakei die ersten hier ausgeführten Werke tschechischer bildender Künstler dar. Vom architektonisch-funktionellen Gesichtspunkt konzentrierte sich der malkünstlerische Akzent logischerweise auf die vordere Fassade (Glasmosaiken nach Entwürfen von M. Aleš, 1904—1905) sowie in den repräsentativen Theatersaal (Wandgemälde und Ölgemälde auf dem Vorhang von A. Frolka, 1905). Im Unterschied zu volkstümlich orientierten und eher kammermäßig aufgefaßten Interieurarbeiten sind Alešs Mosaiken an der

Fassade monumentaler. Sie wurden von Aleš aus mehreren verhältnismäßig selbständigen, ideell und der Form nach miteinander verknüpften Kompositionen konzipiert, und zwar derart, daß sie die Dreiachsigkeit des Eingangsteils des Gebäudes hervorheben. Die Technik der Mosaiken und insbesondere die Verwendung des damals modischen goldfarbenen Hintergrundes entspricht dem Stilcharakter des Gebäudes. Diese Werke entstanden zur Zeit der Entfaltung der slowakophilen Bewegung in Böhmen und widerspiegeln die zeitgenössischen Anschauungen ihrer Autoren hinsichtlich der tschechisch-slowakischen Gemeinsamkeit.

Niekoľko poznámok k umeniu 1900—1918 na Slovensku

HANA VAŠKOVIČOVÁ-PETROVÁ

K jednej z aktuálnych úloh slovenskej umenovedy posledného desaťročia patrí spracovanie a nové prehodnotenie problematiky umenia okolo roku 1900. Ide predovšetkým o analýzu heterogénosti estetických a filozofických koncepcií zasahujúcich v tomto období výtvarné dianie na Slovensku¹ a o detailné mapovanie prínosu jednotlivých osobností. Poznáme ich často iba jednostranne, z ustálených modelov nie vždy rešpektujúcich stredoeurópsky kontext,² reálnu historickú situovanosť Slovenska, jeho spoločensko-historickú zakotvenosť a vzťahy k jednotlivým centráram.

Čiastkové materiálové výskumy týkajúce sa sledovaného obdobia, ktoré sa konali už v päťdesiatych rokoch a boli publikované na začiatku šesťdesiatych rokov, sa týkali iba niektorých problémov z plurality programov umenia na prelome storočia.³ Prvým pokusom o syntetizujúce komplexné spracovanie boli skripta *M. Várossa* zo začiatku sedemdesiatych rokov, ktoré zmapovali najmä mená.⁴ Úsilie o prezentáciu materiálu v jeho štýlovej mnohovednosti sa prejavilo na výstavách. Hľadanie slohu (Galéria hl. mesta Bratislavy, 1980) a *Umenie 1900—1918* (Slovenská národná galéria, 1984). Predovšetkým druhá výstava poukázala na mnohosmernosť koncepcií a snažení a vykreslila v hlavných obrysoch základné prúdy v maliarstve a sochárstve.⁵ Pozornosť sa tu venovala aj niektorým nespracovaným, či málo reflektovaným javom, predovšetkým vplyvu secesie na postupné prevrstvovanie vývinu od naturalizmu

k rôznym antimimetickým koncepciám obrazu. Vynechanie grafickej tvorby a úžitkového umenia však podstatne zúžilo celkovú panorámu, pretože práve týmto druhom výtvarných aktivít pripadala v kontextoch súdobých snažení veľká dôležitosť a význam. Táto štúdia by preto aspoň sčasti chcela prispieť k zhodnoteniu troch osobností výtvarného života na Slovensku, ktorých hlavnou doménou bola grafika, a ich grafická a kresliarska činnosť sa doposiaľ obsiahlejšie neanalyzovala a nezhodnotila.

Zatiaľ čo dielo *Konštantína Kóváriho-Kačmarika* sa vďaka viacerým výstavám a práci *L. Saučina* dostalo do povedomia verejnosti, mená *Júliusa* a *Kolomana Tichého* takmer celkom vypadli zo zreteľa slovenskej umenovedy.⁶ Spomína ich pritom každá komplexnejšia práca venovaná umeniu okolo roku 1900 publikovaná maďarskými umenovedcami.⁷ Roku 1979 sa v MNG v Budapešti konala veľká spomienková výstava oboch bratov, Júliusovi Tichému sa venovala pozornosť i v samostatných monografických štúdiách.⁸

Július Tichý (28. 8. 1879 Rimavská Sobota — 22. 6. 1920 Krompachy) bol typickou postavou prelomu storočia. Jeho tvorba odrážajúca protirečenia obdobia stupňovala individualizmus a subjektivismus, ale zároveň v stopách racionalistického a pozitivistického 19. storočia zdôrazňovala význam prírodovedných pozorovaní. Na utváranie jeho výtvarného štýlu okrem podnetov svetového maliarstva a grafiky významne vplýval aj fakt, že sa popri výtvarnej tvorbe

aktívne venoval literatúre⁹ a výtvarnej kritike. Amatérsky sa zaoberal i hvezdárstvom a v duchu súdobého záujmu o ľudovú kultúru sa zúčastňoval na zbieraní ľudových hmotných pamiatok pre Národopisné múzeum v Budapešti. Na začiatku svojej výtvarnej dráhy sa často pohyboval v prostredí budapeštianskej bohémy, kde udržiaval úzke priateľské kontakty s *Lajosom Gulácsim*, ktorý postoje budapeštianskej skupiny vyhraňoval do extrémneho individualizmu. S okruhom progresívnych maďarských umelcov neprestal udržiavať kontakt ani po svojom presťahovaní sa do Rožňavy. Bol členom spolku výtvarných umelcov, architektov a priemyselných návrhárov KÉVÉ¹⁰ a Cechu sv. Juraja — t. j. spolkov, ktoré sa zasadzovali o šírenie ideí „Gesamtkunstwerku“ vo výtvarnom živote bývalého Uhorska.

Július Tichý študoval v Budapešti na Učilišti pre prípravu profesorov kreslenia u profesorov *L. Gyulayho* a *B. Székelya*. Na jeho ďalší vývin mala podľa jeho vlastných slov¹¹ veľký vplyv výstava anglického kresliara a grafika *W. Craneho* v Budapešti, usporiadaná po jeho prednáškach roku 1900. Mala veľký ohlas medzi budapeštianskymi umelcami a jej prostredníctvom sa Tichý oboznámil s preraphaelistickou anglickou grafikou a s jej linearizmom. K utváraní vlastného výtvarného programu Júliusa Tichého prispelo potom poznanie tvorby *G. Klimta* a tendencií viedenskej a nemeckej secesie vôbec, tak ako ich prezentovali časopisy *Ver sacrum* a *Jugend*. Na základe týchto podnetov sa vyhranil jeho zmysel pre ornamentálny základ formy, pre dekoratívne účinky lineárneho systému. Pre toto obdobie je charakteristická akvarelová tušová kresba *Spevákka* z roku 1904. Zachováva síce ešte realistickú dikciu školy, v detailoch — v elegantnom vedení línií a v ornamentálnom spracovaní podrobností — však už odzrkadľuje dotyky s viedenskou secesiou. Námet naznačuje neskoršie zaujatie problémami vzťahov muža a ženy, ktoré tematizuje do pateticky vypätej dominujúcej postavy salónnej speváčky.

Roku 1907 sa Július Tichý bližšie oboznámil s francúzskym umením, sprostredkovaným do Budapešti veľkou výstavou. V tom čase sa

v dôsledku ťažkej choroby presťahoval do Rožňavy, ani v malomestskom prostredí však nestratil kontakty s budapeštianskym centrom. Aktívne styky s Budapešťou dokladá o. i. aj časté publikovanie jeho kresieb v časopise *Művészet* a uverejňovanie Tichého recenzií o budapeštianskych výstavách v maďarských umeleckých časopisoch, kde okrem iného glosoval i Kőváriho výstavu v Művészháze v Budapešti.

Po krátkej etape zaujatia *Toulouse-Lautrecom* (akvarel *Ony* z roku 1907, tematizujúci antagonistické vzťahy medzi pohlaviami), ho trvalejšie upútal *Gauguin*. S jeho tvorbou sa v tom čase intenzívne zaoberala budapeštianska výtvarná kritika a Tichý sa začína v Gauguinovských stopách venovať okrem maľby predovšetkým linorezu a drevorezu. Elegantné krivky predchádzajúcich prác strieda robustný rez, sústredený na základný obrys tvaru. Spojovacím prvkom ostávajú drobné plôšky, vrezy a vrypy, spolu s vegetatívnymi prvkami rytmizujúce a dynamizujúce plochu. Vzniká tak séria prác motivicky sústredených na symbolickú tému mladosti a zároveň elegickej pomínutelnosti (*Umierajúca jar*, linorez, 1909). Tieto motívy sa obmieňajú i v paralelnej úžitkovej grafike (obálka katalógu 2. výstavy skupiny KÉVÉ, 1909). Zároveň sa v jeho ikonografickom registri objavujú motívy rozvíjajúce secesný problém hľadania spojitosti medzi človekom a svetom prírody. Riešenie nachádza v súdobo motivicky príznačnom začlenení ženy — predstaviteľky nevedomých síl — do prírody (*Žena s kvetom*, drevorez, okolo 1909; *Ženy v záhrade*, drevorez, okolo 1909).

Rok 1909 znamená pre umelca prelom z viacerých dôvodov. Jeho linorezy získavajú ocenenie na medzinárodnej výstave grafiky v Budapešti, kresby uverejňujú viaceré umelecké časopisy. V tomto roku vydáva v Budapešti aj album perokresieb *Rozprávky z fľaše tušu*, zasvätený téme nového vzťahu medzi pohlaviami. V úvodnom liste sa objaví charakteristický motív ženy vedúcej ruku umelca pri tvorbe, ktorý je vlastne autorovou redakciou symbolistickej témy nevedomia. Ženu tu predstavuje ako bytosť sprostredkujúcu kontakt medzi mužom a duchovným svetom, ako záhad-

nú a mlčanlivú spoločníčku umelcovho diela.¹² Kresby albumu sa úzko viažu k viedenským a budapeštianskym vzorom. Popri prácach *Lajosa Kozmu* a *Atilu Sassyho*¹³ v tematike i pojednaní tvaru boli bezprostredným príkladom umelcovi zrejme perokresby priekopníka a vedúcej osobnosti maďarskej secesie *Sándora Nagya*, predovšetkým jeho cyklus kresieb *Ďalej z roku 1902*. Tichý rozvíja Nagyovu aplikáciu práce s ornamentom a tvarom — tvar mení na ornament a naopak. Líniu využíva rovnako v zobrazujúcom ako aj v organizujúcom zmysle, kladie ju do ornamentálneho celku, ktorý nemá organické ambície jeho súčasníka *Rippl-Rónaia*. Všetky elementy reprodukuje ako čisto plošné formy, ktorých kontúra určuje celkový dojem. Vzdáva sa plastického modelovania, telesnosť naznačuje duktom obrysu. V tom istom zmysle sa zrieka perspektívnej hĺbky, ktorej absenciu čiastočne nahrádza prekrývaním sa predmetov alebo ich zmenšovaním. Vynecháva horizont, čím zvyšuje celkový plošný dojem kresieb. Jeho kontrastom sú však eroticky akcentované, plné ženské figúry. Oproti Nagyovi, ktorého dielo nesie mnohé črty historizmu craneovského razenia, je Tichého chápanie modernejšie, jeho metafory sú menej naratívne. Explicitne sa to prejavuje napr. v kresbách nazvaných *Lúboštné výjavy* (kresba tušom a perom, 1909), ktoré tematizujú motívy oslobodenia ženy od predsudkov a túžbu po návrate k ideálnemu stavu prvotného raja a blaženosti.

Napriek rozporným hodnoteniam albumu *Rozprávky z fľaše tušu*¹⁴ sa Tichý naďalej venuje perokresbe. V rokoch 1910—1912 vytvára mnoho kresieb s námetom poznania, odohrávajúcich sa vo fantastických laboratóriách s enigmatickou postavou ženy, stelesňujúcou súdobú predstavu o intuícii a inštinkte ako integrálnej súčasť poznania. Tieto kresby, ktoré sú Tichého autentickým prínosom, utvárajú nový fantastický svet, v ktorom sa zrači túžba po celistvosti poznania a po zachytení dynamiky moderného života. Sugestívna ornamentálna línia sa chápe v duchu secesie — v napätí medzi ornamentálnou štruktúrou výtvarnej štylizácie a konkrétnymi vnemami života. Do pôvodnej vizuálnej inšpirácie zasahujú agre-

sívne fantastické technicistné tvary, ktoré svojou opakovanosťou a variabilitou prechádzajú do ornamentu. Kreatívne a mechanistické, materiálne a spirituálne prvky sa tu stretávajú a prestupujú. Vypätý artistný erotizmus *Rozprávok z fľaše tušu* nahrádza v týchto kresbách rozvinutie motívu naznačeného v úvodnom liste albumu — postavy ženy ako sprievodkyne najhlbších tajomstiev života, súčasť všetkého psychického. V kresbe *Melanchólia* (kresba perom a tušom, 1910), je žena stotožnená s umením. Kresba aluduje na Dürerovu Melanchóliu, z ktorej preberá celkové riešenie hlavnej figúry, ale dopĺňa ju aktuálnymi súčasnými detailmi. V *Novom Newtonovi* (kresba perom a tušom, 1910) a kresbe *Pozor! 1912* (kresba perom a tušom, 1910) personifikuje v postavách žien intuíciu a nevedomé sily inšpirujúce muža. V *Modernej mučiarni I.* (kresba tušom, okolo 1912) nadobúda tento symbol na ambivalentnosti, postava ženy je doplnená negatívnym symbolom, ktorý upozorňuje na nebezpečenstvá nepravého poznania.

V maľbách zostáva verný gauguinovskému poučeniu (*Klára Zachová*, olejová tempera, 1909) a neskôr — možno i pod vplyvom výstavy *Rippl-Rónaia*, ktorý Budapešti sprostredkoval najnovšie smery francúzskeho umenia — podlieha vplyvu pont-avenského syntetizmu v jeho novokatolíckej verzii. V tomto duchu maľuje nábožensky motivované obrazy *Pod krížom* (tempera, 1910), *Pred krížom* (olej, 1910) a *Trh v Rožňave v zime* (olejová tempera, 1911), komponované ako stretanie priamok a kriviek v centrálnej „figúre na diagonále“, ktorú možno interpretovať ako vyjadrenie kritickéj situácie moderného človeka vo všeobecnosti.

K novému zlomu v Tichého tvorbe dochádza roku 1912, keď umelec s obnovenou intenzitou hľadá nové tematické a formové možnosti vyjadrenia. Prologom je kresba *Gotická príšera* (kresba perom a tušom, okolo 1912), koncipovaná ako katedrála v tvare zvierata ničiaceho moderné továrenské budovy. Dielo je polemikou s historizmom, a to čiastočne aj s historizmom autorovým, ktorý napríklad v kresbe *Melanchólia* ešte formy a ikonografiu minulosti chápe ako všeplatné idey a vzory. Dokladom ďalších

hľadani je *Skica hlavy so známku* (kresba perom a tušom, 1912), kde umelec explicitne konfrontuje efekty plastického a plošného tvaru. Kresba dokumentuje Tichého intenzívne zaujatie problémami kubizmu a cézannizmu a anticipuje niektoré nové riešenia. Hlava, chápaná dôsledne plasticky, je tu postavená do kontrastu s plošnou známku. Zároveň má sama niektoré plochy ďalej rozpracované do partií dekoratívnych štruktúr. Súčasne vznikajú kresby, v ktorých je osamostatnenie tvaru a línie dôsledné — z kresby sa stáva sústava čiar zachováajúca síce organické spojenie s predmetmi vonkajšieho sveta, ale zároveň abstrahovaná do línií naplnených organickým vitalizmom (*Zdroj energie*, kresba tušom, 1912).

Výsledkom týchto formálnych pokusov je nový návrat k figuratívnemu zobrazeniu, ktoré sa však — s výnimkou užitej grafiky — zrieka ornamentalizmu a artizmu prác z rokov 1910—1912. Na Tichého v tomto období opäť vplýva myšlienkový svet dekadencie, s ktorým sa bližšie zoznámil už pri ilustrovaní *Hangyaiho Satanovho evanjelia* roku 1911 a neskôr pri tvorbe ilustrácií k ďalším Hangyaiho textom.¹⁵ Optimistická viera v možnosti poznania je ešte latentne prítomná v riešení kresby *Zmysly a myšlienka* (kresba perom a tušom, 1912), kde sa medzi mužom zohnutým v popredí k zemi, ktorý je stelesnením zmyslov, a ženou — ideou, klenie dúha — symbol nádeje spojenia dvoch pólov poznania. Kresby *World and Idea* (kresba perom a tušom, okolo 1915, *Desattisicročný vedec Takla-Makan* (kresba perom a tušom, 1913) a *Hieroglyfická žena* (kresba perom a tušom, 1913) sú naproti tomu obrazom skepticizmu. Tematizujú súdobé úzkosti po krachu racionalizmu. Opakuje sa v nich motív uzavretej knihy poznania, symbolizujúci zlyhanie rozumu. Formovo ide v týchto kresbách o opustenie plošného zobrazenia, tvary postáv dostávajú plasticitu, obrazy priestorovosť. K predchádzajúcej tvorbe odkazuje predovšetkým línia oddeľujúca a vymedzujúca tvary na spôsob labyrintu. Séria kresieb perom a tušom nazvaná *Osud* (okolo 1912) je v znamení základnej myšlienky neuskutočniteľnosti šťastnej lásky — objímajúcich sa milencov ohrozuje hybridná príšera symboli-



J. Tichý: Autoportrét, akvarel, 1917 (Banické múzeum v Rožňave). Foto T. Leixnerová

zujúca neodvratnú budúcnosť. Obsahové zmeny akiste ovplyvňuje i Tichého mizogýnia vyvolaná sčasti ťažkou chorobou. Medirytina *Fantastická krajina* (1913) sa v drobnokresbe tvarov vracia k staršiemu výtvarnému názoru s podrobnosťami až naturalistickými, i keď toto výrazivo kladie do služieb sofistického vyjadrenia erotických úzkostí.

Epilógom Tichého diela sú kresby a akvarely zrkadliace blížiac sa vojnové nebezpečenstvo, obrazy ničenia. *Predtucha vojny* (kresba tušom, 1913), *Žena s ostrihanými vlasmi* (akvarel, 1915) a *Smrťiaci vynález* (kresba atramentovou ceruzkou, 1917) sa vracajú k realistickej dikcii pri zachovaní komplikovanej symbolistickej obsahovosti. Akvarel *Žena s ostrihanými vlasmi*, kde v jej postave vytvorí ambivalentný symbol slobody a víťazstva, ešte raz zopakuje a o nové významy obohatí Tichého interpretáciu ženy.

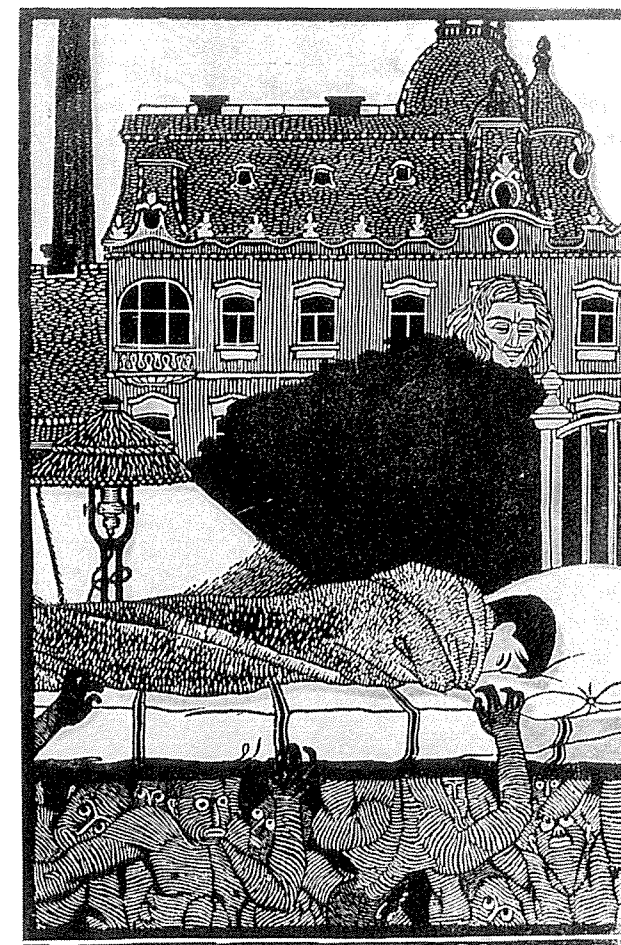
V zbierkach Banského múzea v Rožňave zachovaný *Autoportrét* (akvarel, 1917) dokladá

umelcov definitívny odklon od symbolizmu, ktorý signalizoval už *Portrét Kolomana s hviezdárskym ďalekohľadom* (akvarel, 1915). Na rozdiel od Kolomanovho portrétu, — nezvyčajnou kompozíciou signalizujúcom ešte secesné rezíduá, *Autoportrét* je už riešený prísne osovo a zaujme najmä fragilnosťou foriem a transparentnosťou farieb.

Bratovi Júliusa Tichého — *Kolomanovi Tichému* (31. 10. 1888 Rožňava — 22. 10. 1968 Budapešť) slovenská umenoveda venovala doteraz pozornosť najmä ako etnografovi, resp. ako autorovi grafického stvárnenia architektúry gemerských a spišských miest.¹⁶ Najtvorivejšie umelecké obdobie Kolomana Tichého však spadá do rokov 1908—1930, pričom druhé desaťročie 20. storočia predstavuje v jeho tvorbe najzaujímavejšiu fázu. Štúdiá v Mníchove a v Budapešti ho — napriek konzervatívnosti jeho profesorov (*S. Hollósy*, *V. Olgvai*) — jednoznačne orientovali k hľadaniu progresívnych spôsobov vyjadrenia.

V začiatkoch jeho tvorby stáli akvarely symbolicky personifikujúce psychické javy a procesy. Ich metafyzickosť je podporovaná subtilnou technikou. Charakterizuje ich využitie štruktúry podkladového materiálu, ktorý dotvára celkový dojem (*Sám*, akvarel, 1905; *Extáza*, kresba tušom a akvarel, 1908). Využíva v nich charakteristické postupy symbolickej evokácie vyvolávajúce v podobe obrazových predstáv určité základné psychické procesy a komplexy. V archetypálnych obrazoch otvárajú tieto akvarely aktuálne, súdobo naliehavé — i módne, psychické obsahy frustrácie sexualitou. V ich tvarovej oprostosti sa Koloman Tichý dostáva až na hranice abstrakcie. Zdá sa, že sa v nich zúročuje v ich jednoduchosti a v evokatívnej naliehavosti i poznanie japonských drevorezov. Ich štúdium doložené aj autentickými záznamami Kolomanovho brata Júliusa, sa napokon odzrkadľuje aj v akvareli *Vetvička čilimníku* (SNG v Bratislave, 1910) vyznačujúcom sa úzkym primknutím sa k tradičným japonským zobrazeniam kvetín.

Oproti tvorbe brata Júliusa sa Kolomanove rané práce vyznačujú väčšou poetickosťou a zároveň aktívnym prístupom k životu a jeho hod-



K. Tichý: Horúčkovitý sen, perokresba, 1910 (Banické múzeum v Rožňave). Foto T. Leixnerová

notám. Príznačné je, že súdobé motivické okruhy nerieši v intelektuálnej interpretácii s literárnym a naratívnym podtextom, ako jeho brat Július, ale vo vypätej sugestívnej psychologickosti. Napriek tomu ho bratov príklad neustále inšpiruje i druhým smerom, ktorý v neskorších prácach po roku 1910 prevládol.

Kresby a grafiku z obdobia po roku 1910 koncipuje v pevnom ornamentálnom poriadku, ktorý konkrétne tvary vecí, alebo obsahovo určité formy jednotlivých komunikačných znakov metamorficky spája do nových väzieb reality s imagináciou. Drevorez *Horúčkovitý sen* (1910) a *Biblický výjav* (kresba tušom nedat.) svedčia o veľkej tvarovej fantázii umelca.¹⁷ V *Horúčkovitom sne* umelec rozvíja obľúbený



K. Tichý: *Biblický výjav*, drevorez, 1910 (Banické múzeum v Rožňave). Foto T. Leixnerová

secesný motív sna ako ponorenia sa do nevedomia. Erbovú symbolickú tému „images insaines“ tu spája s motívom pokušenia poznania. Komplikovaná výstavba kresby štrukturuje výpoveď pomocou elementárnych symbolov. Romantická myšlienka o Mefistovi a o nebezpečenstvách nepravého poznania je tu kódovaná do ornamentálno-dekoratívneho systému línií zachovávajúcich však spojenie s realitou. Tvarová formula je odvodená zo secesie, kresba predstavuje dekoratívny celok bez pozadia a popredia.

Kresba *Biblický výjav* rozvíja niektoré prvky novoromantizmu a exotizmu, tak ako sa tieto javia v časovo paralelných prácach *Ede Thorockai-Wiganda*, či *Lajosa Kozmu*. Významovo ide rovnako o problém poznania¹⁸ šifrovaného

v komplikovanej symbolike kontaminujúcej biblické a rôzne iné archaické mytologické predstavy.

Grafický list *Ťžerník* vytvorený po roku 1920 dáva secesnú alegorickosť a metaforickosť plne do služieb sociálne motivovaných významov. Predznačuje neskorší príklon Tichého prác k zachyteniu sociálnych aspektov skutočnosti. V tvarovom pojednaní sa zároveň už vyhraňuje realistický výraz, ktorý v tridsiatych rokoch prejde do polôh dokumentárneho záznamu skutočnosti.¹⁹

Z troch spomínaných umelcov najznámejší a najspracovanejší domácou umenovedou je *Konštantín Kóvári-Kačmarik* (19. 9. 1882 Košice — 17. 7. 1916 Košice). Význam jeho diela podčiarkla už posmrtná výstava pripravená roku 1957 Máriou Spoločníkovou v Košiciach. Výstava po prvý raz — a žiaľ i naposledy — zhromaždila významné a dostupné práce zo súkromného majetku v Košiciach a z galerijných zbierok. Kó-



K. Tichý: *Ťžerník*, drevorez, okolo roku 1920 (súkr. majetok). Foto T. Leixnerová



K. Kóvári: *Maliarka pri stojane*, olej, okolo roku 1905 (Východoslovenská galéria v Košiciach). Foto T. Leixnerová

várimu venovala pozornosť i výstava *Umenie 1900—1918*. Predstavila ho predovšetkým ako plenéristu a secesného luministu, priniesla zároveň zaujímavý materiál z oblasti užitého umenia a v dokumentárnej časti autentické písomné záznamy umelca. Roku 1986 sa ku Kóváriho tvorbe vrátila samostatná výstava organizovaná Východoslovenskou galériou v Košiciach.²⁰ Jej prínosom bolo zverejnenie raných prác.

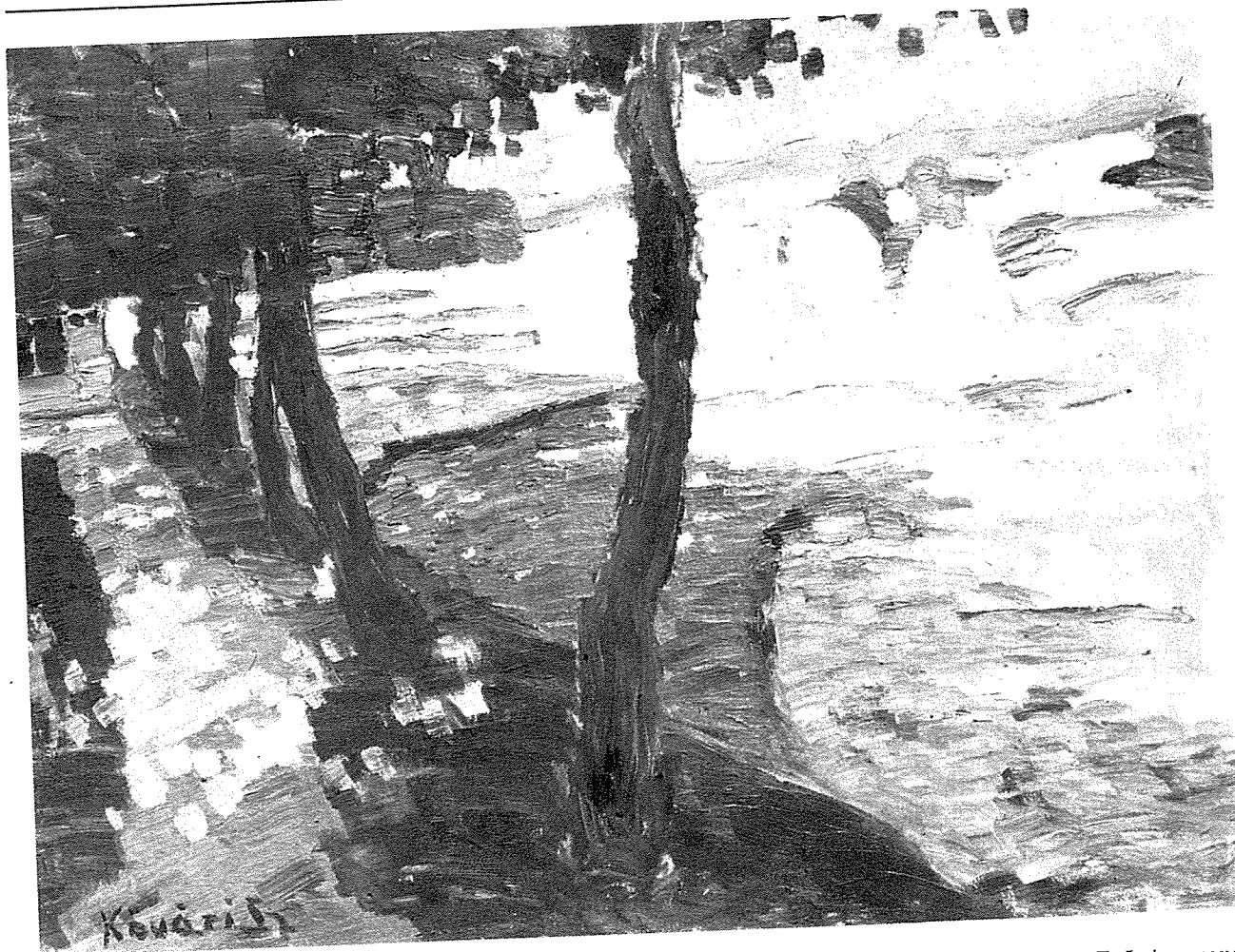
Tvorba Konštantína Kóváriho-Kačmarika patrí k najosobitejším a najautentickejším prejavom výtvarného umenia rokov 1890—1918 na Slovensku. Vyrastal a spočiatku študoval v inšpiratívnom prostredí Košíc, kde sa na prelome storočia sústredilo viacero kvalitných výtvarníkov. Počas štúdií na Učilišti pre profesorov kreslenia v Budapešti ho ovplyvnil *Károly Ferenczy*, predovšetkým jeho „koloristický naturalizmus na syntetickom základe“. Tak Ferenczy roku 1903 sám nazval svoje úsilie, aby odlišil svoje zámery od syntetizmu francúz-

ských nabistov, ktorých poznanie priniesol roku 1898 do Budapešti *Rippl-Rónai*.

Počas štúdií a tesne po nich Kóvári vo Ferenczyho stopách maľuje obrazy obmieňajúce tému ženskej postavy v interiéri (*Čítajúca v izbe*, olej, nedat.). Raný obraz *Dáma v interiéri* (olej, 1902) zo zbierok Východoslovenskej galérie v Košiciach, i keď je zrejme iba náčrtom, svedčí o veľkej tvarovej uvoľnenosti a odvážnom neilu-



K. Kóvári: *Osud*, olej, 1910 (súkr. majetok). Foto L. Rozman



K. Kővári: *Snečné odpoľudnie na predmestí*, pastel na lúpanej lepenke, 1909 (súkr. majetok Foto T. Leixnerová)

zívnom škvornovitom spracovaní farby. V plenérových obrazoch *Maliarka pri stojane* (olej, okolo 1905), *Žena v červenom s bielizňou* (olej, okolo 1905) pod vplyvom Ferenczyho uplatňuje prudké kontrasty svetla a tieňa. Obrazy odkazujú k luminizmu, ale zároveň stupňujú farebnú uvoľnenosť vo výrazných harmóniách červených a zelených, prípadne žltých tónov. Už tu sa kryštalizuje spôsob Kőváriho výtvarnej reči, ktorý o niekoľko rokov neskôr charakterizoval významný budapeštiansky kritik Artur Elek: „... s rýchlosťou fotografického prístroja naplní plochu plátna širokými ťahmi štetca. S virtuóznou istotou na nej umiestňuje farebné škvorny, každú na patričné miesto, presne kalkuluje a

zvažujúc vyvažujúci účinok doplnkových farieb, ktoré stmelujú obraz.“²¹

Roku 1906 Kővári ukončuje svoje štúdiá v Budapešti a odchádza maľovať do Szolnoku, kde pracuje v prostredí tamojšej umeleckej kolónie. Paralelne sa pokúša aj o teoretické reflexie o cieľoch moderného maliarstva.²² Dôsledkom szolnockého pobytu je potemnenie palety a prechodné uvoľnenie rukopisu sceľením do širokých energických ťahov štetca (*Lode v szolnockých dokoch*, olej, 1907; *Interiér kuchyne*, olej, 1907; *Kostol v Dési poobede*, olej, 1907).

Na základe diel zo szolnockého pobytu získava cenu baróna Kohnera spolu s Elemírom Halá-



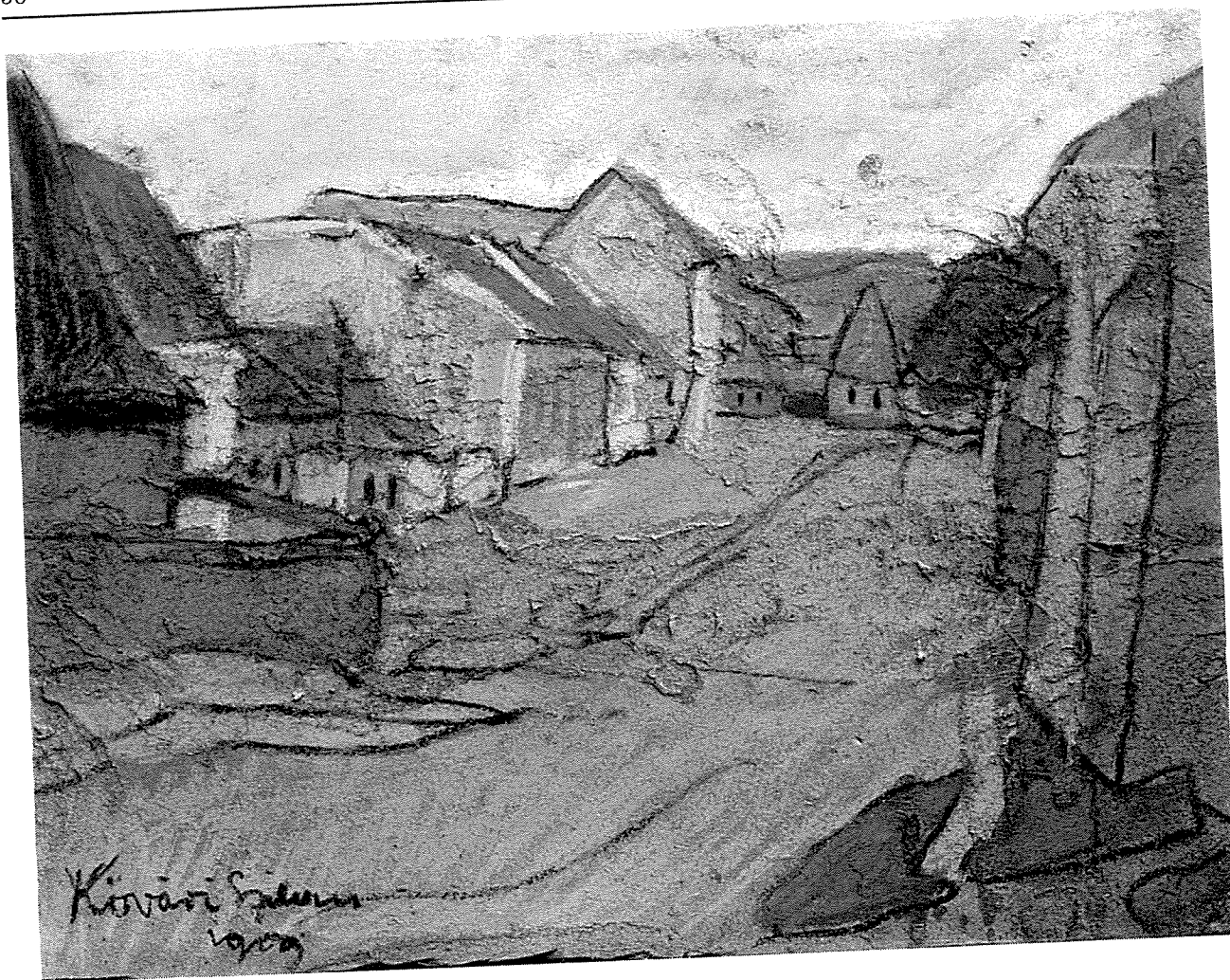
K. Kővári: *Velká Lodina pod mrakom*, olej, 1912 (súkr. majetok). Foto T. Leixnerová

szom-Hradilom a Eugenom Körmendi-Frimmom a zároveň štátne štipendium. Umožňujú mu podniknúť kratšiu študijnú cestu do Paríža a pravdepodobne i do Florencie. Pod vplyvom parížskeho pobytu sa jeho rukopis sceluje do veľkých syntetických plôch. Hlavnou témou sa stanú figúry v krajine. Uplatňuje v nich prevažne plošné zobrazenie tvarov a neguje pritom lokálnu farbu. Kolorit obrazov je poňatý neiluzívne, prevládajú v ňom žlté, fialové a jedovaté zelené (*Októbrová prechádzka*, olej, 1910; *Prechádzka*, olej, 1910; *Snečné popoludnie na predmestí*, olej, 1910).

Od roku 1909 začína Kővári uplatňovať i techniku pastelu, v ktorej dospieva — najmä spo-

čiatku — k značnej uvoľnenosti od tvarov vizuálnej reality. Koncentruje sa v nej na čisto výtvarné problémy hľadania geometrického základu foriem (*Staré Košice*, pastel, 1910; *Ulička na predmestí*, pastel, 1909), neskôr na harmóniu farieb, najčastejšie v súzvuku žltých tónov. Využíva štruktúru materiálu, spracúva ho osobitou technikou naparovania a následného lúpania povrchu lepenky. Pastely spätne ovplyvňujú aj niektoré tvarovo uvoľnené kompozície maľované v plenéri (*Velká Lodina pod mrakom*, olej, 1910).

Po niektorých nepriaznivých kritikách, ktoré sprevádzali Kőváriho výstavu v Budapešti roku 1912 a ktoré mu vyčítali neistotu v kresbe,²³ sa jeho maľba na čas stane disciplinovanejšou, ale



K. Kóvári: Ulička na predmestí, perokresba, 1910 (súkr. majetok). Foto T. Leixnerová

zároveň rigidnejšou, čo cítiť predovšetkým v pasteloch (*Pred Miklušovou väznicou v Košiciach*, pastel, 1911—1913; *Košická ulica s domami*, pastel, 1911—1913). Postupný rozklad osobnosti pod vplyvom ťažkej choroby sa odráža v kompozičnej neistote olejov z posledného obdobia, ktoré si však uchovávajú i naďalej koloristickú odvahu a kultúru.

Nedostatočne zmapovaná je Kóváriho kresliarska a grafická tvorba. Ako na to upozornili už L. Saučín a L. Petránsky²⁴ Kóvári patrí nepochybne k zakladateľom modernej grafiky na Slovensku. Grafiku študoval po návrate z Paríža na Akadémii výtvarných umení v Budapešti u V. Olgajeho v rokoch 1908—1909.²⁵ Od-

vtedy sa datuje jeho intenzívna kresliarska a grafická činnosť. Na medzinárodnú výstavu kresby, akvarelu, pastelu a grafiky, ktorá sa konala roku 1909 v Budapešti, zhotovuje cykly tušových kresieb *Dievča pred zrkadlom* (1909), *Dievča dívajúce sa do zrkadla* (1909) a *Španielske dievča* (1909) tematizujúce a aktualizujúce motív dvojníka často frekventovaný v súdobej literatúre a výtvarnom umení. Námety kresieb vychádzajú z programového zaujatia súvekej secesnej výtvarnej tvorby hľadaním spojnic reality a fikcie. V motíve zrkadla rozpracúvajú v duchu súdobých náhľadov otázky syntetizácie vedomých a nevedomých zložiek ľudskej psychiky. Motív dvojníka ako konfrontácie sa ozve

v kresbách *Starena a mladé dievča*, z ktorých zhotovuje viacero variantov v rokoch 1909—1910 a v drobnej tušovej kresbe *Autoportrét s dievčaťom* (1909). Formálne vychádzajú tieto kresby z Kóváriho osobitej grafickej formuly, založenej na hustej šrafúre prekrývajúcich sa čiar, ktoré niekedy prechádzajú do plných čiernych plôch navodzujúcich efekt kontrastu. Prekrývanie línií neslúži v jeho kresbách ako iluzívny efekt, ale je nástrojom rýdzo výtvarného rozvinutia obrazovej štruktúry. Plošné znaky motívov majú ešte priestorové radenie, ale dochádza k istej ambivalentnosti, pretože pozadie a popredie sa prejavujú ako rovnocenne aktívne činitele. Najväčšia séria Kóváriho kresieb vzniká roku 1910 pre Medzinárodnú výstavu humoru konanú rovnako v tom istom roku v Budapešti. Variujú motív ženy — secesnej *femme fatale* — ktorá ovplyvňuje mužov osud. Explicitne to vyjadruje kresba *Osud*, kde sa predimenzovaná, a tým významovo zdôraznená postava ženy týči nad morom s bárkou ľudského osudu. Esovitité krivky vymedzujúce tvary ženského tela spolu s dekoratívnym prízvukom umocňujú erotické vyznenie námetu a nachádzajú svoju odozvu v zákrutách cesty života, značkovaných jednotlivými pohovkami. Symbolickú ambivalentnosť zdôrazňuje i priehľadnosť odevu a atribúty mondénosti hyperbolizované do karikatúry. Ďalšia kresba cyklu *V interiéri* (tuš, 1910) rozvíja tému v kontraste obnaženej a karikatúrne vyhotovenej

erotike ženského tela a pasivite zrútenej postavy oblečeného muža. Kresba *Demimonde* (tuš, 1910) a ostatné diela cyklu tematizujú potom vzťahy medzi pohlaviami v karikatúrnosti živenej už akoby i ohlasmi expresionizmu, ktoré možno cítiť aj v štylizácii tvaru.

V paralelnej grafickej tvorbe rozvíjanej rovnako od roku 1909 zaujíma Kóvári predovšetkým veľký plošne scelený tvar. Jeho vývin smeruje od syntetickej formy s rezíduami naturalistických detailov (*Anjelský pozdrav*, linorez, 1908—1909; *Objímajúci sa pár*, linorez, 1908—1909) k problematike komplexného tvaru patriaceho svojou jasne vyjadrenou štruktúrnosťou už k utvárajúcemu sa modernému výtvarnému prejavu. Jasný je tento posun i pri porovnaní motívicky príbuzných kresieb *Pred zrkadlom* (tuš, okolo 1908) a linorezov *Pred zrkadlom* (1908—1909). Kresby charakterizuje hybná arabeska foriém a línií dekoratívna rytmizácia, grafické listy zasa koncentrácia na tektoniku plochy. Premennivá secesná tvárnosť je v nich už čiastočne sublimovaná v prospech statickejšieho princípu logiky tvaru. Zámerne alegorický sled motívov v obrazovom celku pohlcuje logické vedenie pohľadu, v ktorom sa organicky vynárajú obsahy diela. Týmto riešením problémov výtvarných i mimovýtvarných sa Kóváriho grafiky zaraďujú už do kontextov snažení o nové umenie 20. storočia.

Poznámky

¹ Panoráma umenia obdobia 1900—1918 na Slovensku je rozmanitá. V krátkom časovom úseku dvoch decénií sa tu stretávajú intenciami úplne odlišné programy: akademický realizmus, naturalizmus, luminizmus, neoromantizmus, viac alebo menej modifikované ohlasy secesie a symbolizmu, značne oneskorený impresionizmus a náznaky niektorých smerov dvadsiateho storočia, predovšetkým expresionizmu a kubizmu.

² Najmä v päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov sa ustálil unifikovaný model národného umenia, nacionálne uvedomeného.

³ Výskumy sa týkali prevažne činnosti Grupy uhorsko-slovenských maliarov a analýzy kultúrneho života

Košíc. Ich výsledky boli publikované v práci VÁROSS, M.: Z nových výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1962 a v publikácii SAUČÍN, L.: Elemír Halász-Hradil a umenie jeho doby. Bratislava 1962.

⁴ VÁROSS, M.: Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900—1918. Vysokoškolské učebné texty UK v Bratislave 1971. Prehľadová štúdia PETERAJOVÁ, L.: Secesia. Bratislava 1974, sa Slovenska dotkla iba okrajovo.

⁵ Autorkami výstavy a textov v katalógu boli S. Iľčková, Z. Bartošová-Pinterová a M. Orišková.

⁶ SAUČÍN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938, Košice 1964. O bratoch Tichých

sa napr. nezmieňuje ani Encyklopédia Slovenska.

⁷ SZABADI, J.: A magyar szecessió művészete, Budapest 1979; NÉMETH, L.: Magyar művészet 1890—1919, zv. I., II., Budapest 1981.

⁸ Porovnaj Gyula és Kálmán Tichy. Katalóg výstav v MNG, Budapest 1979. FOLTIN, B.: Tichy Gyula (1879—1920) festőpályája. In: Művészettörténeti Értesítő XXXI, č. 4, s. 292—302; MEZEY, O.: Tichy Gyula rejtéjes művészete, Művészet 1986, č. 11—12, s. 19 a n.

⁹ V rokoch 1916—1918 napísal vedecko-fantastický román *Otroci Marsu*, ktorý po jeho smrti v rokoch 1928—1929 publikoval na pokračovanie v bratislavských novinách *Magyar Néplap* jeho brat Koloman.

¹⁰ Spolok KÉVE vznikol roku 1907 ako spoločenstvo maliarov, grafikov, sochárov, architektov a priemyselných výtvarníkov. Jeho umelecký program predurčovali predovšetkým rakúske a nemecké vzory. Uspodaroval viaceré výstavy v cudzine, najmä vo Viedni, v Berlíne, Düsseldorfe, Mníchove a v Drážďanoch. Každoročne organizoval výstavy v Budapešti.

¹¹ FOLTIN, B.: Tichy Gyula festőpályája, c. d., s. 300.

¹² Explicitne sa toto poňatie manifestuje v súbežnej temperovej kompozícii *Génius Alexandra Brodyho* z toho istého roku, kde postava ženy dominuje celému obrazu.

¹³ KOZMA, L.: *Utolsó álmok — melódiák*, Budapest 1908; AIGLON SASSY, A.: *Ópium álmok*, Budapest 1908.

¹⁴ d.i.: *Egy tusos üveg meséi* (Tichy Gyula rajzai), Művészet 1910, s. 92 vyčíta Tichému špekulatívnosť a naratívnosť.

¹⁵ Porovnaj citácie z Júliusovho vlastného životopisu

FOLTIN, B.: Tichy Gyula festőpályája. In: Művészettörténeti Értesítő roč. XXXI, č. 4, s. 198.

¹⁶ Porovnaj SAUČIN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku. c. d., s. 98; HAŠČÁKOVÁ-HVIZDALOVÁ, G.: *Profily*. Košice 1982, nepagin.

¹⁷ Obe kresby pochádzajú z majetku Banického múzea v Rožňave, kde bol Koloman Tichý dlhé roky riaditeľom. Kresba *Horúčkovitý sen* je v katalogických kartách múzea mylne datovaná do roku 1920.

¹⁸ V tomto bode sa obsahovo stretávajú Kolomanove práce s časovo súbežnými prácami Júliusa Tichého.

¹⁹ Kresby a grafiky zachované v zbierkach Banického múzea v Rožňave, Východoslovenskej galérie v Košiciach a v Galérii mesta Bratislavy ukazujú postupný prechod umelca od romantizujúceho dokumentarizmu zahŕňujúceho námety dramaturgickým šerosvitom k technicky čistému, presnému a jasnému dokumentu objektívnej skutočnosti.

²⁰ Komisárom výstavy a autorom katalógu bol I. Groško.

²¹ ELEK, A.: Kóvári Szilárd Kiállítása. *Az Ujság*, 25. februára 1912, s. 52.

²² KÓVÁRI, Sz.: Egy-két szó a modern pikturáról. *Vármegyei kórület* 5. 8. 1906, s. 2.

²³ PREUX, J.: Kóvári Szilárd. *A Hét*, roč. 23, 1912, č. 9, 3. 3. 1912, s. 142—143.

²⁴ SAUČIN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938, Bratislava 1964; PETRÁNSKY, L.: *Moderná slovenská grafika*, Bratislava 1985.

²⁵ FERENCZY, J.: *Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola Évkönyve 1928/29*, Budapest 1929, s. 105.

staršími sa považujú za diela, ktoré vznikli pod vplyvom Karola Ferenczyho. Períodou prvého obdobia jeho pobytu v meste Solnok v roku 1906 autor určuje ako fázu prechodného uvoľnenia rukopisov. Rok 1910, keď Kevari usporiada v Budapešti svoju prvú samostatnú výstavu, sa považuje za obdobie

synthetizácie. V práci sa analyzuje tiež grafické a kresbové umenie Kevari, ktoré sa rozvíjalo po jeho štúdiu v budapeštской Akadémii výtvarných umení a ktoré dosahuje svojich vrcholov v kresbách na medzinárodnej výstavke v Budapešti v roku 1910.

Einige Bemerkungen zur Kunst in der Zeit zwischen 1900 und 1918 in der Slowakei

Zusammenfassung

In dieser Studie werden Ausgangspositionen, Biographien und das Schaffen dreier in der Slowakei in der Zeit zwischen 1900 und 1918 lebenden und wirkenden bildenden Künstlern eingehend untersucht. Als erstes wird das Werk von Július Tichý (18. 8. 1879 Rimavská Sobota — 22. 6. 1920 Rimavská Sobota) und dessen Beziehungen zur zweiten Welle der Ungarischen Sezession (Jugendstil), die er zu einem gewissen Maß mitgestaltet hat, analysiert. Dabei werden die Entwicklungsstufen seines spezifischen Stils in Zusammenhang mit dem Schaffen der „Kleinen Meister“ der Budapester Sezession Atilla Sassay und Lajos Kosma dargelegt. Die Analyse des Werkes von Koloman Tichý (31. 10. 1888 Rožňava — 22. 10. 1968 Budapest) konzentriert sich vor allem auf bislang unveröffentlichte Federzeichnungen aus seiner Frühzeit, die heute Eigentum des Bergbaumuseums (Banické múzeum) in Rožňava sind, sowie auf seine Zeichnungen für die Zeitschrift *Művészet*, die von der Beziehung dieses Künstlers zum Symbolismus und Neohistorismus zeugen. Am Rande wird auch sein Schaffen nach

1920, das durch Sozialkritizismus gekennzeichnet ist, sowie die Etappe seiner intensiven Beschäftigung mit dem Kupferstich und dem Zeichnen städtischer und landschaftlicher Veduten behandelt. Im Zuge der Darlegung des Werkes von Konštantín Kóvári-Kačmarik (19. 9. 1882 Košice — 17. 7. 1916 Košice) wird versucht, eine neue Periodisierung seiner Werke zu erarbeiten. In seinem Malkunstschaffen werden seine durch Ferenczy Károly beeinflussten Gemälde als die ältesten beurteilt. Die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Szolnok im Jahre 1906 wird als eine Phase der zeitweiligen Lockerung seiner Handschrift definiert. Das Jahr 1910, in dem Kóvári in Budapest seine erste selbständige Ausstellung organisierte, wird als die Zeit der Synthese angesehen. In der Studie wird auch das grafische und zeichnerische Schaffen Kóváris gewertet. Es begann sich nach seinem Studium an der Budapester Akademie der Bildenden Künste zu entfalten und kulminierte in den Zeichnungen für die internationale Humor-Ausstellung, die 1910 in Budapest veranstaltet wurde.

Несколько примечаний к искусству периода 1900—1918 годов в Словакии

Резюме

В работе подробно освещаются исходные пункты, биография и творчество трех художников, которые проживали и работали в Словакии в период 1900—1918 годов. Автор дает анализ творчества Юлиуса Тихого (родившегося 18-го августа 1879 года в городе Римавска-Собота и умершего 22-го июня 1920 года там же) и его отношений с второй волной венгерского модерна, в формировании которой он в определенной мере принимал участие. Здесь рассмотрены отношения и формирование специфики его стиля в связи с творчеством «маленьких мастеров» будапештского модерна — Атилы Сашшай и Лайоша Космы. В анализе творчества Коломана Тихого (родившегося 31-го октября 1888 года в городе Рожнява и умершего 22-го октяб-

ря 1968 года в Будапеште) автор концентрирует свое внимание главным образом на ранние, до сих пор неопубликованные рисунки пером из собственности Шахтерского музея в Рожняве и на рисунки для журнала «Мювесет», которые указывают на его отношение к символизму и неохоторизму. Вскользь касается также творчества после 1920 года, характеризованного социальным критицизмом, и этапа занятий гравировкой по меди и рисованием городских и пейзажных vedut. Что касается творчества Константина Кевари-Камарика (родившегося 19-го сентября 1882 года в Кошицах и умершего 17-го июля 1916 года там же), работа представляет собой попытку новой периодизации его произведений. В живописной части его творчества

Škola umeleckých remesiel v Bratislave a Bauhaus

IVA MOJŽISOVÁ

Na jar roku 1931 priniesol *László Moholy-Nagy* na bratislavskú Školu umeleckých remesiel odkaz *Waltera Gropiusa*: „Ak sa v Bratislave usilujú o založenie a organizáciu akéhosi Bauhausu, ak chcú povzniesť umeleckú tvorbu a priemysel, nech hľadajú čo najužší kontakt s výrobou a priemyselnými podnikmi.“¹ Fáma o „akomsi bratislavskom Bauhause“ sa teda doniesla až do Berlína, k samému Gropiusovi.

Čím viac rokov nás delí od tých čias, tým nástojčivejšie sa vynárajú otázky: Na čom sa táto fáma zakladala? Neboli dohady súčasníkov zveličené? A neskoršie tvrdenia historikov málo doložené?

Niektoré fakty o dotykoch Školy umeleckých remesiel a Bauhausu sú známe a v literatúre sa spomínajú.² Často sa však objavujú údaje nespoľahlivé a neraz aj celkom skreslené, i keď archívne dokumenty a súdobé pramene dovoľujú upresniť a doplniť doterajšie poznatky.³

Ak styky medzi Vydrovou školou a Bauhausom skutočne jestvovali, mali by sa dať sledovať v troch rovinách: v pedagogickom programe školy, v štýlovej orientácii výučby a tvorby i v oblasti priamych vzájomných kontaktov. Tento príspevok sa obmedzuje len na tretiu sféru, na správu o osobných stykoch bratislavskej školy s Bauhausom, presnejšie povedané s jeho bývalými pedagógmi, spolupracovníkmi a žiakmi.

Josef Albers (1888–1976)

Na začiatku je stretnutie Vydru s Albersom. V Prahe roku 1928, na VI. medzinárodnom kongrese kreslenia, výtvarnej výchovy a užitkového umenia. *Josef Albers* práve prevzal na Bauhause po *Marcelovi Breuerovi* nábytkársku dielňu. Ale jeho hlavným záujmom naďalej zostane „*Vorkurs*“.⁴ O ňom hovorí na pražskom kongrese v prednáške *Výchova k tvorivosti*.⁵ „*Prípravku*“ opisuje ako metódu, ktorá začína pri hľadaní vzťahu k materiálu pomocou hravých cvičení. Ďalej smeruje k odkrývaniu zákonitostí pohybu, rytmu, proporčných pomerov, kontrastu a výrazu. A zároveň vedie k disciplinovanosti a úspornosti i k hlbšiemu sebazpoznávaniu. Bauhaus sa prezentuje na kongrese výstavou, ktorej katalóg obsahuje textové i obrazové dokumenty o prípravných kurzoch: o Albersovej dielenskej náuke, Kandinského kurzu abstraktných formových elementov a analytickej kresby, Kleeovej náuke o stvárnení plochy, o Schlemmerovej kresbe aktov a o Schmidtovej náuke o písme.⁶

Josef Vydra, ktorý je generálnym sekretárom kongresu, v tom čase zakladá v Bratislave Večerné kurzy kreslenia a reklamy a uvažuje o budúcej Škole umeleckých remesiel. Podľa toho, čo vieme o smerovaní jeho vtedajších úvah, muselo mu byť blízke práve to miesto Albersovej prednášky, kde sa prihovára za uprednostnenie technickej a hospodárskej orientácie výučby pred formovou a varuje pred prílišným

preceňovaním individualizmu: „Škola má za úlohu zaradiť jednotlivca do aktuálneho spoločenského a hospodárskeho diania. Starostlivosť o individualitu je úlohou jednotlivca, nie kolektívneho podnikania, akým je škola... Produktívna individualita sa presadí aj mimo a napriek výchove školy.“⁷ To už je duch začínajúcej éry Hannesa Meyera.

Na ceste do Prahy Vydra ešte nevie, že o dva roky neskôr bude aj on pomýšľať na zriadenie všeobecných prípravných oddelení, lebo jeho škola získa remeselné dielne. Netuší ani to, prečo sa jeho plán všeobecných oddelení plošnej kompozície a harmónie farieb, priestorovej kompozície, technickej kresby, písma, modelovania a súčasného vkusu nikdy celkom dôsledne neuskutoční.⁸

Osobný kontakt medzi Vydrom a Albersom, nadviazaný na pražskom kongrese pokračuje aj v ďalších rokoch. Je to práve Albers, na koho sa Vydra obráti, keď sa v lete roku 1931 chystá s *Ludovítom Fullom* navštíviť Bauhaus.⁹

Vzťah Vydra a Albersa nie je len jednostranný. V osudnom roku 1933, keď cesta mnohých perzekvovaných osobností vedie z nacistického Nemecka do liberálneho Československa, hľadá Josef Albers útočisko v Bratislave. Po zrušení Bauhausu žiada Vydru o profesorské miesto na Škole umeleckých remesiel.¹⁰ Ale vzápätí sa v adresári ŠUR objavuje zápis: Josef Albers, Black Mountain College, Blue Rich, Carolina, USA.¹¹ Naskytla sa teda možnosť voľby medzi Slovenskom, o ktoré sa uchádzal Albers a Amerikou, ktorá sa uchádzala o Albersa. A tak Josef Albers neodíde z Berlína do Bratislavy, ale do Severnej Karolíny, na novozaloženú Liberal Arts College.¹² Tam, na osamelom mieste v horách pri brehu jazera Eden, vytvorí experimentálne a „neamerické“ učilište, kde odchová maliarov tak veľmi amerických, ako Robert Rauschenberg, Kenneth Noland alebo John Chamberlain. Sám sa stane veteránom americkej geometrickej abstrakcie.

Gyula Pap (1899—1984)

Hneď ako dostane ŠUR priestory v dokončenej časti novostavby Učňovských škôl na Vazovovej ulici, začína sa uvažovať o založení nových oddelení a o hľadani „prvotriednych učiteľských síl, ... ktoré by samy mali prísť k novému názoru na vkusnú a úžitkovú výrobu a vyjasnenie vzťahu k modernej priemyselovej tvorbe“.¹³ Vydra nečaká na odobrenie kuratória — podobne ako v prípade Zdeňka Rossmanna a Jaromíra Funkeho — a osloví Gyulu Papa, ktorý učí na Ittenovej škole v Berlíne a ktorého mu pravdepodobne doporučil Moholy-Nagy.

V apríli 1931 píše Pap Vydrovi, že by miesto v Bratislave prijal.¹⁴ V máji posielal potrebné doklady i so svedectvom Waltera Gropiusa.¹⁵ Je však treba vyčkať na udelenie československého štátneho občianstva.¹⁶ Medzitým zlyháva pokus umiestniť Papa predbežne u firmy Sandrik v Dolných Hámroch. Dôvodom je hospodárska kríza a nezamestnanosť.¹⁷

Na Ittenovej škole vedie Pap kurz maliarstva. Ale Vydra chce využiť jeho skúsenosti z kovorobnej dielne Bauhausu,¹⁸ lebo už vtedy asi pomýšľa na zriadenie kovorobného oddelenia, ktoré vznikne až neskôr a povedie ho František Tröster. Pápove rafinované konštrukcie kovových úžitkových predmetov patria k ukážkam tvarovania raného Bauhausu. Jeho stojaca lampa pre weimarský „Haus am Horn“ je jedným z tých bauhausovských „prototypov“, ktoré sa dnes v Nemecku nanovo zhotovujú podľa pôvodných vzorov.¹⁹

Keď si Vydra zaumieni angažovať Papa a poslať ho najprv na istý čas do najmodernejšieho podniku na výrobu kovových predmetov, nemôže vedieť, že podobný úmysel mal niekoľko rokov pred ním aj Johannes Itten. „Ak by ste mali chuť a čas, bola by v novom roku možnosť zriadiť eventuelne kovorobnú dielňu, takže by ste mohli prísť a viesť ju...“ píše Itten Papovi roku 1923, „Bolo by ale bezpodmienečne nutné, aby ste predtým išli do továrne, oboznámiť sa s podnikom a strojmi, s účtovaním nákladov atď.“²⁰

Rovnako ako Ittenov, ani Vydrov zámer sa neuskutoční. Pap nakoniec do Bratislavy učí ne-

príde. Po rokoch vraj povie, že o tom rozhodli jeho obavy z neznalosti jazyka.²¹

Zamýšľanú cestu do Nemecka roku 1931, o ktorej písal Albersovi, ohlasuje Vydra aj Papovi do Berlína. Oficiálnym cieľom tejto cesty nie je totiž Dessau a Bauhaus, ale Berlín a Nemecká výstava stavebníctva.²² Či Vydra s Fullom navštívili aj Ittenovu školu nevieme. Avšak je málo pravdepodobné, že by boli niekoho zastihli v súkromnej škole uprostred leta, keď aj na Bauhaus, ako spomína po rokoch Fulla, prišli „žiaľbohu cez prázdniny, neboli tam ľudia“.²³

Johannes Itten (1888—1967)

O niekoľko rokov neskôr žiada Vydra Ittena o jeho knihu, na ktorú ho upozorní *Ernö Kallai*.²⁴ Ittenova škola v Berlíne je v tom čase — roku 1935 — už zrušená, ale on sa ešte nerozhodne odísť z Nemecka a ostáva v Krefelde, kde pokračuje vo vedení textilnej školy plošného umenia. Kniha, o ktorú sa jedná, je *Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst* z roku 1930. Je to skutočne veľká kniha. Nielen myšlienkami, ale aj formátom a väzbou — nezmestí sa do žiadnej knižnice. Vyznačuje sa aj tým, že je písaná ručne a vytlačená litografickou technikou. Vychádza nákladom Ittenovej školy len v 330 exemplároch. A je veľmi drahá.

Tento „od počiatku len málokomu dostupný skvost“,²⁵ ktorého cena časom vzrastá aj preto, že časť nezviazaných a nepredaných výtlačkov zostane v Berlíne, putuje na Škole umeleckých remesiel z ruky do ruky. K Ittenovej teórii sa hlási *Mikuláš Galanda* v článku Účinnosť kontrastov²⁶ a opiera sa o ňu *František Reichentál* v texte *Impresívna, expresívna, konštruktívna a pohybová kresba*, ktoré obaja uverejňujú v časopise *Výtvarná výchova*.²⁷

Zmienka o tejto knihe nás vracia k bauhausovským predkurzom. Pri spätnom pohľade na pramene ich genézy vystupuje prvá Ittenova súkromná škola z rokov 1916—1918 vo Viedni a odtiaľ vedie stopa k slávnej viedenskej škole *Františka Čížka*.²⁸ Tento rodák z Litoměřic svojím protitradičným štýlom výtvarnej výcho-

vy zapôsobí na Ittena aj na Vydru. Ittena upúta spôsob výučby ako hravo uvoľneného osvojovania si sveta a jeho výtvarného uchopenia. Mnohostranné podnecovanie a rozvíjanie výtvarnej tvorivosti ostáva základnou metódou predkurzov aj po Ittenovom odchode z Bauhausu. Vydrovi dá podnet k založeniu detských kurzov, kde sa bude nielen kresliť a maľovať. Deti majú robiť koláže z farebných papierov, driev a textilu, modelovať a tkať. A ich výtvarná hra bude inšpirovať pedagógov. „Jedným z najdôležitejších predpokladov účinnej umeleckej výchovy je,“ hovorí Čížek, „aby sa všetky vyučovacie metódy vyvíjali a stále obnovovali (...) zo vzájomného pôsobenia učenia a tvorenia, ako aj z osobných vzťahov medzi učiteľom a žiakom“.²⁹

László Moholy-Nagy (1895—1946)

Prelom dvadsiatych a tridsiatych rokov je pre Moholy-Nagya nepokojným obdobím. Podľa autorky jeho najnovšej monografie Krisztiny Passuthovej, odchod z Bauhausu roku 1928 znamená pre neho začiatok horúčkovitého, napätého a vykoreneného spôsobu života.³⁰ Nemáluje ani neučí. Veľa píše a fotografuje, nakrúca filmy, venuje sa divadelnej scénografii.

V Československu sa Moholy-Nagyove texty a reproduované diela objavujú od roku 1924 na stránkach avantgardných časopisov *Pásmo*, *ReD* a v medzinárodnom zborníku *Fronta*.³¹ V tridsiatych rokoch sa jeho československé kontakty prehlbujú a upevňujú. Má na tom zásluhu osobné priateľstvo s Bedřichom Václavkom, Františkom Kalivodom a Josefom Vydrom. Styky s brnenskou avantgardou sa obnovia, keď sa Moholy-Nagy roku 1932 zúčastní medzinárodnej ankety proti filmovej cenzúre, uverejnenej v mesačníku *Index*. Ale ešte predtým, koncom roku 1930, ho Vydra pozve prednášať na Škole umeleckých remesiel.³²

Moholy-Nagy prichádza do Bratislavy na jar roku 1931.³³ Nenápadný mladý muž, ktorý ho sprevádza, je *György Kepes*.³⁴ Tento maliar z Budapešti a spolupracovník *Lajosa Kassaka* a skupiny „*Munka*“ sa práve rozhodol presedlať na film a svetelné experimenty. Ani jeden z nich

Cyklos 5 prednášok

profesora Moholy-Nagya z Berlína,

predtým profesora na Bauhause v Dessave, usporiada Škola umeleckých remesiel obchodnej a živnostenskej komory v Bratislave, spolu so Sväzom Čsl. Diela, odbočkou v Bratislave, so sekciou fotografov pri Smiešanom živnostenskom spolčenstve, Spolkom faktorov kníhtlačiarňí, odbočkou v Bratislave a Gremiom kníhtlačiarov pre užší kruh zainteresovaných.

Prednášky budú v nemeckej reči s projekciami a demonštráciami vo štvrtok dňa 5, v sobotu dňa 7, v pondelok dňa 9, v stredu dňa 11 a vo štvrtok dňa 12. marca 1931, vždy od 7. hodiny večer v budove učňovských škôl v Bratislave. (Zastávka električky C.)

Vstup je len pre zainteresovaných vopred prihlásených u správy Večernej školy umeleckých remesiel, Vazova ulica 1. (Telefon 3135) do 1. marca. Vstupné na celý cyklus 100—Kčs, na jednotlivé prednášky 20—Kčs. (Pre členov poriadajúcich korporácií sú podmienky zvláštne.)

Pozvánka na prednášky L. Moholy-Nagya na Škole umeleckých remesiel v Bratislave roku 1931

vtedy ešte netuší, že Kepes bude spoločníkom Moholy-Nagyovej londýnskej a potom americkej emigrácie a že bude viesť svetelné oddelenie na *New Bauhause* v Chicagu.

Od 5. do 12. marca má Moholy-Nagy na pôde Školy umeleckých remesiel cyklus piatich prednášok na témy: Otázky remesla a umenia, Moderné maliarstvo, Nové sochárstvo, Nové cesty fotografie a Materiálovo primeraná typografia. Pre veľký záujem pridáva ešte šiestu v maďarčine o novom výtvarnom umení. Na pozvanie Kunstvereinu hovorí o Bauhause ako o ohnisku a experimentálnom laboratóriu novej tvorby s poslaním slúžiť životným potrebám spoločnosti: „*Je to nové videnie 20. storočia, čo propagoval Moholy-Nagy svojimi bratislavskými prednáškami*“,³⁵ píše Kálmán Brogyáni v časopise *Forum*.

Prvé tri témy preberá podobným spôsobom, ako vo svojej krátko predtým vydanéj knihe *Von Material zu Architektur*.³⁶ Cez otázky textúry, faktúry a štruktúry materiálu sa dostáva k úvahám o tom, ako tieto skryté materiálové účinky objavovali kubisti alebo dadaisti a ako sa nové poznatky využívajú v učebnom procese Bauhausu.

V prednáške o fotografii tak ako v knihe *Ma-*

leri — *Photographie* — *Film*, ktorú vydal roku 1925, Moholy-Nagy ešte vždy „pokladá za pravdepodobné, že dnešné maľovanie sa nahradí časom akousi svetelnou hrou, akýmsi technickým zariadením, prípadne filmom“.³⁷ Je to jedna z chvíľ, keď si opäť verí. Po mnohoročnej práci sa mu podarí dokončiť Svetelno-priestorový modulátor a pomocou modulátora, „aparátu na demonštráciu svetelných a pohybových úkazov“,³⁸ nakrútiť film *Svetelná hra: čierna — šedá — biela*. Táto svetelná rekvizita sa stane vedľa Tatlinovho modelu Pomníka III. internacionály azda najreprodukovanejším symbolom medzivojnových výtvarných avantgárd. Pomerne zavčasu sa objaví i na obálke bratislavského časopisu *Forum*.³⁹

Piata prednáška je analýzou psychologických základov a výrazových možností typografie v rozpätí od reklamy po expresionistickú, futuristickú a dadaistickú básnictvo. Svoju bratislavskému publiku pripraví Moholy-Nagy nečakaný zážitok, keď posun hlások z vizuálnej do fónickej podoby doloží „zaujímavým prednesom“ dada básni *Kurta Schwittersa*.

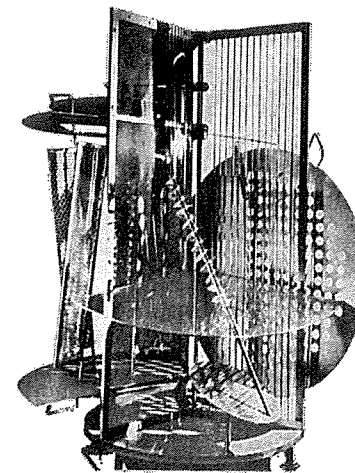
V tom istom čase prednášajú v Bratislave *Béla Bartók*, rakúsky architekt *Josef Frank* a nemecký spisovateľ *Julius Bab*. Aj Bartók hovorí o materiáli — o pretváraní ľudovej piesne v novej hudbe.⁴⁰ Éra techniky? Áno, ale podľa Franka: pre mnohotvárnosť a premenli-



Súdová fotografia z prostredia bratislavskej ŠUP z roku 1931. Zľava: L. Moholy-Nagy, O. Všetická (?), J. Vydra a G. Kepes

FORUM

№ 3. 1932



ČASOPIS PRE UMENIE
STAVBU A INTERIEUR
ZEITSCHRIFT FÜR KUNST
BAU UND EINRICHTUNG
MŮVĚSZETI, ÉPÍTÉSZETI
EPITOIPARI FOLYÓIRAT

Svetelno-priestorový modulátor L. Moholy-Nagya na titulnej strane časopisu *Forum*. 1932

vost života neostáva už priestor⁴¹ a podľa Baba: duša človeka je ochudobnená, tvorivý pud ostáva nenaplnený.⁴² Šíri sa antibiologická duševnosť, píše neskôr Moholy-Nagy, ktorá zo života robí bezduché štvranie.⁴³ Je to náhoda, že všetci títo muži krúžia okolo toho istého stredobodu, ktorým je tvorivosť, „Schöpfertum“ či „Schöpferlust“ a jej hroziaca strata?

Paradoxnou hrou osudu je medzi žiakmi školy, ktorým prišiel Moholy-Nagy do Bratislavy prednášať, i o päť rokov starší strojní inžinier *Ludovít Kudlák*. Ten istý, ktorého kompozíciu uverejnil Moholy-Nagy v slávnej *Buch Neuer Künstler* z roku 1922.⁴⁴ Kudlákovo rané dielo sa teda objavilo v susedstve s *Mondrianovým*, *Malevičovým* a *El Lissického*, vedľa *Ernsta* a *Chirica* alebo *Picassa*, *Braqua* či *Chagalla*. Zásluhou tejto knihy a spolupráce s *Lajosom Kassákom* a jeho revue „Ma“, sa Kudlák na prahu dvadsiatich rokov ocitol na scéne medzinárodnej avantgardy, aby sa z nej vzápätí navždy vytratil. Tak sa tento maliar, ktorého meno sa ešte i dnes mihne, vyslovené jedným dychom s *Arpom*, *Hülsenbeckom* či *Schwitter-*

som,⁴⁵ vďaka „zvláštnej konstelácii hviezd“ stal jediným Slovákom, ktorý „vstúpil“ do európskych dejín moderného umenia. Moholy-Nagy bol možno jediný, kto sa dozvedel, čo urobili s Kudlákom slovenské pomery a ako sa tomu v štyridsiatke, štúdiom na ŠURke, pokúšal vzoprieť.

Začiatkom roku 1933 sa na predvážaní avantgardných filmov Levé fronty objavujú dve Moholy-Nagyove snímky. Rok nato *František Kalivoda* zaobstaráva ďalšie a ich projekcie sprevádza prednáškami o „outsiderovi“ a „pionierovi“ fotofilmu.⁴⁶

Roku 1935 prichádza prednášať na ŠURku a 14. marca sa tu premietajú Moholy-Nagyove filmy,⁴⁷ pravdepodobne tie isté, ktoré boli uvedené v Brne: *Svetelná hra: čierna — šedá — biela*, *Znejúca abeceda* a *dva sociofilmy*, *Marseille — vieux port* a *Cigáni*.

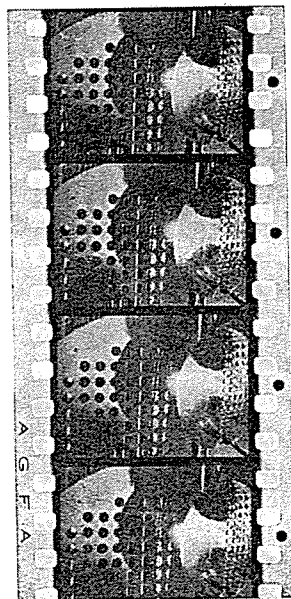
Medzitým, v júni 1934, píše Moholy-Nagy do Brna: „*Milý Kalivoda, čuduješ sa rastúcemu počtu výstav, na ktorých znovu ukazujem svoje staré a nové obrazy. Skutočne už roky som neporiadal žiadne výstavy, ani som obrazy nemaľoval. Zdalo sa mi však nezmyselné, aby som v dobe nových technických a tvorivých možností pracoval zastaralými, pre nové úlohy nevhodnými prostriedkami... Môžeš sa právom pýtať, prečo skladám zbrane...*“⁴⁸

Neúnavný Kalivoda sa nepýta, ale koná. Pripravuje prvý zošit štvorjazyčného medzinárodného časopisu pre vizuálnu kultúru *Telehor*, ktorý venuje Moholy-Nagyovi a usiluje sa čo najskôr zorganizovať výstavu, najprv v Bratislave,⁴⁹ potom v Brne.⁵⁰

Bratislavská výstava trvá len desať dní, ale i tak stihne vyvolať veľký záujem. Je tu stopäťdesiat prác z rokov 1921—1935, od maľovaných a montovaných obrazov cez grafické listy, fotografie, fotogramy a fotomontáže až po dokumentáciu k svetelnej rekvizite a inštaláciám výstav i snímky scénografie k Hoffmannovým poviedkam a *Madame Butterfly* pre berlínsku *Krolloper* a *Kupca berlínskeho* pre divadlo *Erwina Piscatora*.⁵¹

Bratislavské nemecké noviny hodnotia Moholy-Nagya ako priekopníka v narábaní so svetlom a tieňom i svetelnými reflexami rovnako

oleje
akvarely
montážne obrazy
litografie
fotogramy
fotografie
fotomontáže
svetelné hry
divadelné scény



z filmu: Čierna šeda bielo

moholy-nagy

výstavu usporiada: škola umeleckých remesiel
spolok absolventov šur

miesto: veľký sál učňovských škôl v Bratislave, vazova 1.

datum: 2. – 11. V. 1935 od 9. – 18. hod., v nedeľu od 8. – 12. hod.

vstupné: 2 Kč, študenti a nezamestnaní 1 Kč

izmy snažily sa uplatňovať zásadu autonómneho optického vyjadrenia:

impresionizmus zavedením atmosférických účinkov svetla

expresionizmus projekciou „vnútorného stavu“ v obraze

futurizmus preniknutím momentu staticko-kinetického

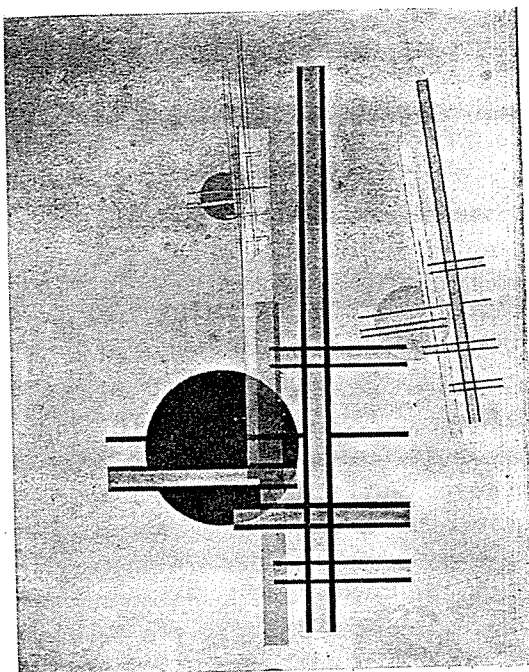
kubizmus deformáciou predmetov a pitvaním priestoru

neoplasticizmus znovuoobjavením rovnej plochy

suprematizmus novou orientáciou maliarskeho, nekonečného priestoru

konštruktivizmus poznaním materiálu, v maliarstve bezpigmentového svetla

nešlo o formu borenia, ale o dobytie autonómnej možnosti tvorenia!



kompozícia

ako s konštruktívnym faktorom a s elementárnymi geometrickými plochami, ktoré „pôsobia zvláštnosťami technického spracovania i samotným charakterom použitého materiálu ako papier, plátno, ebonit, galalit, alumínium, plech...“⁵²

O tom, aké uznanie si dielo Moholy-Nagya v Bratislave vydobije svedčí jeden obzvlášť pádny dôkaz. Z výstavy zmizne obraz. „Už sa i moderné umenie kradne!“ hlása titulok v *Slovenskej politike*. Pátranie je o to ťažšie, že ani opis „abstraktná kompozícia s červeným krížikom na kobaltovomodrom podklade“⁵³ ani názov „tp4“ polícii veľa nehovoria. Keď sa obraz ani po mesiaci nenájde, dostane Kalivoda nápad. Dáva vyhotoviť tridsať farebných obťahov štočku, ktorý má náhodou už pripravený pre revue *Telehor* a ŠUR ich pošle policajnému riaditeľstvu.⁵⁴ Tak sa bratislavský policajný zbor konečne dozvie, po čom to vlastne pátra. Napokon sa obraz nájde, „zabudnutý“ pod sedadlom mestskej električky.⁵⁵

V revue *Telehor* Kalivoda ešte vždy sníva o tom, že „Požiadavka svetelných senzácií, svetelných fresiek, stupňovaných foriem reflektorických svetelných hier... projekcie na mračná, svetelnej hry v uzatvorenom priestore a napokon i absolútneho abstraktného filmu, stojí v strede umeleckého záujmu najbližšej budúcnosti.“⁵⁶ Ale Moholy-Nagy rozmýšľa inak: „Často sme uverejňovali programy, posielali do sveta manifesty. Mládež má právo vedieť, prečo naše úsilie stroskotalo, sľuby zostali nesplnené.“⁵⁷ Spôsobila to materiálna závislosť svetelnej architektúry na kapitále, píše ďalej, zatiaľ čo maliarovi stačia len tuby s farbami a štetce, aby mohol byť slobodným tvorcom. Ukazuje sa teda, že kontext Moholy-Nagya — Bratislava — Brno má osobitný význam. Poodkrýva sa v ňom kus cesty od radikalizmu k čiastočnej rezignácii, po ktorej na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov prechádza nielen on, ale aj mnohí iní príslušníci avantgardy.

◀
Dve ukážky z katológu k výstave L. Moholy-Nagya v Bratislave roku 1935

Ernö Kállai (1890—1954)

Vytriezvenie z počiatočného entuziazmu — na poli uvažovania i písania o umení — to je aj prípad *Ernö Kállai*. Veľkolepá noc snov o novom živote sa pominula „a Kállai sa zobudil ako ostatní spisovatelia a umelci do pustého a špinavého rána skutočnosti.“⁵⁸

Tento maďarský teoretik konštruktivizmu žil od začiatku dvadsiatych do polovice tridsiatych rokov v Nemecku a v rokoch 1928—1929 redigoval s *Hannesom Meyerom* časopis *Bauhaus*. Jeho kontakty s Bratislavou sú najpravdepodobnejšie a trvajú najdlhšie. Zásľuhu na tom nemá Škola umeleckých remesiel, ale časopis *Forum* a jeho redaktor architekt *Andreas Szönyi*. Kállai v tomto trojjazyčnom časopise pre umenie, stavbu a interiér publikuje nepretržite v rokoch 1932—1937.

Ak sa dnes Kállaiove rané texty o konštruktivizme zaraďujú nie ku politickej literatúre, ale k prameňom,⁵⁹ jeho články pre *Forum* sú kritickými úvahami, ktoré plne zodpovedajú duchu tridsiatych rokov. Stáva sa analytikom „štýlu 1930“,⁶⁰ doby, „ktorá so svojimi hlučnými sídliskami, továrňami a dopravou je na najlepšej ceste, aby vytvorila úplne dokonale uzavretú antiprírodu vnútri prírody... Veci strácajú ducha, sú to len premenlivé príležitosti k zrkadleniu seba samých.“⁶¹ O týchto otázkach hovorí 16. januára 1935 v bratislavskej *Uranii*. 22. januára má prednášku na Škole umeleckých remesiel pod názvom *Druhá tvár prírody v novom umení*.

V tom istom roku píše o Bauhause, jeho ideách a vývine do Výtvarnej výchovy, ktorej celé číslo je venované bratislavskej škole.⁶² Niekoľko rokov predtým, keď uverejní článok *Desať rokov Bauhausu*,⁶³ namiesto jubilejného používa skôr kritický tón. Tak ako Teige, ktorý sa vtedy v texte s rovnakým názvom zmieňuje o šírení „*Bauhausstilu*“ ako o maniere, ba až karikatúre lepších úmyslov ústavu a jeho vodcov a časť viny pripisuje im samým,⁶⁴ aj Kállai uvažuje o jeho dôsledkoch: „Istý viedenský módný časopis odporúča zdobiť dámsku bielizeň už nie kvetinkami, ale geometrickým Bauhausstilom... Jeho Veličenstvo snob chce niečo nového...“

Ak však Teige konštatuje po nástupe Hannesa Meyera zlepšenie, Kállai je ešte stále dost skeptický. Avšak s odstupom pätnástich rokov, keď je Bauhaus už zrušený, sa mu aj jeho weimarské časy, napriek romantizmu a ideologickej preťažnosti, vidia byť „zlatou dobou“, ktorej základy ostali nezmenené až do konca. A „Bauhausstil“, v pozitívnom zmysle slova, sa presadí ešte aj v nacionálno-socialistickom Nemecku.⁶⁵

Hannes Meyer (1889—1954)

Keď je roku 1930 donútený vzdať sa miesta riaditeľa Bauhausu, odchádza Hannes Meyer, podobne ako viacerí západní architekti, do Sovietskeho zväzu. Verí, že tam nájde živnú pôdu na uskutočnenie svojej predstavy o architektúre, organicky vyrastajúcej z prírodných podmienok a životných a sociálnych pomerov. Stáva sa riaditeľom VASI, Všeľvzbovej akadémie architektúry a staviteľstva. Z Moskvy podniká tri prednáškové turné po západnej Európe.⁶⁶ Prvé, na jeseň 1931 smeruje do Nemecka, Švajčiarska, Dánska a tiež do Prahy a Brna. Meyer hovorí o rozdieloch v postavení západného a sovietskeho architekta. Kým na západe architekt tančuje ako žonglér „medzi bankami a pozemkovými špekulantami, medzi úradmi a stavebnými podnikmi“, čo ho stojí deväťdesiat percent času, sovietsky architekt odvádza všetku energiu vedeckej a praktickej činnosti „stavebného robotníka“.⁶⁷ Druhú európsku cestu podniká na prelome rokov 1932—1933 a tretiu roku 1936 venuje prednáškam v československých mestách.

21. januára prichádza Hannes Meyer do Prahy a po týždni navštevuje Bratislavu. Povest „jedného z najprominentnejších súčasných architektov“⁶⁸ sa odzrkadlí i v typografii oznámenia o jeho prednáške: noviny *Grenzbote* tlačené švabachom, ho vysádzu tučnou latinkou a malopisom.⁶⁹

28. januára večer je veľká sála Učňovských škôl nabitá poslucháčmi. Meyer hovorí na tému *Architektúra, bývanie, umenie a život v Sovietskej Rusku*. Z formovej stránky sovietska ar-

chitektúra nemôže veľa ponúknuť, píše sa v jednej z recenzií, lebo ešte vždy musí prekonávať ťažkosti. Nejde jej však natoľko o formu, ako o obsah. Oslobodzovanie od hmotných starostí sa však musí prejavíť i v uvoľnení foriem bytovej výstavby, aby bývanie bolo aj potešením. Dbá sa o to, aby sa na uliciach a v okolí obytných domov i podnikov vysádzala zeleň. Aj výstavba miest je vedená základnou myšlienkou dodržiavania architektonickej jednoty.⁷⁰

Z Bratislavy odchádza Meyer do Olomouca a odtiaľ pokračuje v prednáškovom turné cez Ostravu, Liberec, Ústí nad Labem, Karlove Vary, Plzeň, Kladno a Prahu do Brna. Prednášky sa konajú pod záštitou Spoločnosti pre kultúrne a hospodárske styky so Sovietskym zväzom. Záujem o ne je veľký a odozva rôzna, najmä v Prahe. „Architekt — či rečník?“ kladie otázku Karel Honzík.⁷¹ Aj Teige, ktorému pôvodná Meyerova vedecká koncepcia funkcionalizmu bola taká blízka, má výhrady: klasicizmus a eklekticizmus, ktoré sa v posledných rokoch objavujú v sovietskych stavbách, nemôžu v žiadnom prípade ukazovať pravú cestu k socialistickej architektúre.⁷² Prehľbuje sa „rozpor medzi prismelými plánmi a realitou obmedzených možností“.⁷³

Aj keď sa Hannes Meyer zastavuje v Bratislave len nakrátko, Škola umeleckých remesiel na neho zapôsobí. Po návrate do Moskvy žiada Vydru o zaslanie štatútu a programu školy.⁷⁴

Na otázku, či na „fáme“ o „bratislavskom Bauhause“ bolo niečo pravdy, sa dá odpovedať: bolo aj nebolo. Správa o osobných stykoch na úplnejšiu odpoveď nestačí. Treba ešte hovoriť o žiakoch Bauhausu, ako boli Zdeněk Rossmann, Irena Blühová, Marie Doležalová-Rossmannová, Ladislav Foltýn, o učiteľoch ako Josef Vinecký a Emanuel Josef Margold, i o diele ďalších výtvarníkov z okruhu Školy umeleckých remesiel.

Ostáva však ešte jedna otázka: čím dokázala provinčná škola — ani nie vysoká a prevažne len večerná — zaujať toľko pozoruhodných osobností? Všimli si ju, zdá sa, práve tí, čo sa ocitli v tiesni. Pre Papa, Albersa a ostatných sa stala príťažlivou, keď sa vinou politickej situácie pretrhli ich pracovné a životné osudy. Popri

hľadani východiska z núdze išlo snáď aj o nádej v možnosť akejsi náhradnej kontinuity.

Napokon, medzi týmito mužmi bolo niečo, čo ich spájalo. Nie umelecké či životné názory, ani generačná príslušnosť. Bola to posadnutosť učením. Učenie bolo súčasťou spôsobu ich existencie a oni to o sebe navzájom vedeli. Ani viacnásobné odchody do emigrácie ich nedonútili vzdať sa učenia. Avšak to je už ďalšia téma: škola ako experimentálne laboratórium modernej tvorby.

Poznámky

¹ Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole umeleckých remesiel v Bratislave. In: Výročná správa odborných učňovských škôl a školy umeleckých remesiel v Bratislave 1933—1934, nestr.

² MATUŠTÍK, R.: Ludovít Fulla. Bratislava 1966, s. 33—35, pozn. 97 a 101. — MOJŽIŠOVÁ, I.: Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928—1938. Ars 1969, č. 2, s. 7—12. — MOJŽIŠOVÁ, I.: A Slovak Contribution to Avant-garde Movements. Actes du XXII Congrès international d'histoire de l'art. Budapest 1969, T 2, s. 247—349. — ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Umění a řemesla 1978, č. 3, s. 10—19. — ŠTRAUS, T.: Die slowakische Variante der Moderne. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (WZ HAB) Weimar 26, 1979, č. 4—5, s. 405—413. — SZABÓ, J.: Le rayonnement de l'avant-garde hongroise en Yougoslavie, en Transylvanie et en Slovaquie entre les deux guerres mondiales. Bulletin analytique des périodiques d'Europe de l'Est 1981, č. 24, s. 31—39. — PÖTZL-MALIKOWA, M.: Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928—1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei. In: Kultur und Gesellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik. München—Wien 1982, s. 309—324.

³ MOJŽIŠOVÁ, I.: Die persönliche Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule in Bratislava im Lichte neuentdeckter Dokumente. WZ HAB Weimar 33, 1987, č. 4—5—6, s. 335—338.

⁴ Jozef Albers vyučoval v prípravnom kurze Bauhausu v rokoch 1923—1933.

⁵ ALBERS, J.: Schöpferische Erziehung. In: VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und Angewandte Kunst in Prag 1928. Prag 1931. V pozmenenej podobe vyšiel tento text pod názvom Werklicher Formunterricht, Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung 2, 1928, č. 2—3.

⁶ Katalog zum Internationaler Kunsterzieher-Kongress, Prag 1928. Porov. WINGLER, H. M.: Das Bauhaus. Bramsche 1962, s. 151—153.

⁷ ALBERS, J.: Schöpferische Erziehung, c. d.

⁸ Všeobecné prípravné predmety boli začlenené

do vyučovacieho programu jednotlivých špeciálnych oddelení. Podľa protokolu z konferencie ŠUR 10. 1. 1938 vypracoval Z. Rossmann po dohode s profesorským zborom návrh na reorganizáciu vyučovacích osnov a zavedenie prípravky pre vybraných žiakov, ktorý sa mal vytlačiť ako memorandum školy. Archív mesta Bratislavy (AMB). Fond Škola umeleckých remesiel. Spisy 1928—1939.

⁹ Jednacia zápisnica ŠUR 1929—1932, §5668, č. 267. AMB, tamže.

¹⁰ Č. 533, tamže.

¹¹ Adresár ŠUR. AMB, tamže.

¹² KOPP, A.: Das Bauhaus in Nordkarolina/USA. WZ HAB Weimar 26, 1979, č. 4—5, s. 398—399.

¹³ II. schôdza kuratória ŠUR 25. 9. 1930. AMB, tamže.

¹⁴ Jednacia zápisnica ŠUR 1929—1932, §5668, č. 192. Tamže.

¹⁵ Č. 246, tamže.

¹⁶ Č. 201, tamže.

¹⁷ Č. 211, tamže.

¹⁸ G. Pap študoval v kovorobnej dielni Bauhausu vo Weimare v rokoch 1921—1923.

¹⁹ GASSNER, H.: Zwischen den Stühlen sitzend sich im Kreise drehen. Marcel Breuer und Gyula Pap als Bauhaus-Gestalter. In: Wechsel-Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Katalog. Hrsg. H. Gassner, Marburg 1986, s. 312—328.

²⁰ Z listu J. Ittena G. Papovi. Herrliberg am 17. X. 1923. Pap Gyula is Johannes Itten levelezéséből (Közli Haulisch Lenke). ARS Hungarica XVI, 1988, č. 2, s. 202.

²¹ Za informáciu ďakujem dr. Lenke Haulischovej-Papovej.

²² II. schôdza kuratória ŠUR 11. 6. 1931. AMB, tamže.

²³ Záznam z rozhovoru s L. Fullom. Ružomberok 16. 4. 1974.

²⁴ Jednacia zápisnica ŠUR 1935—1936. §5670, č. 123. AMB, tamže.

²⁵ SCHMIDT, P.: Einleitung. In: Itten, J.: Elemente der bildenden Kunst. Ravensburg 1980, s. 9.

²⁶ Výtvarná výchova, 1936, č. 2, s. 24—28.

- ²⁷ Tamže, č. 4, s. 10—18.
- ²⁸ SELZER, O.: Der Vorkurs in Weimar und Dessau. In: Herzogenrath, W.: 50 Jahre Bauhaus. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1968, s. 35—36. — SIEBENBRODT, M.: Der Vorkurs am Bauhaus und seine Bedeutung für die Ausbildung von Formgestaltern und Architekten. WZ HAB Weimar 26, 1979, č. 4—5, s. 355—358. — HUMBLET, C.: Le Bauhaus. Lausanne 1980, s. 140—157.
- ²⁹ CIZEK, F.: Die Organisation die kunstpädagogischen Probleme des Jugendkurses. In: Vierter Internationaler Kongress für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst. Dresden 1912. Cit. podľa: Franz Cizek. Pionier der Kunstszziehung (1865—1946). Katalog. Wien 1985, s. 35.
- ³⁰ PASSUTH, K.: Moholy-Nagy. London 1987, s. 53.
- ³¹ Bližšie Výstava Moholy-Nagy. Katalog. Usp. KALIVODA, F.: Brno 1965, s. 8—10. — MOJŽISOVÁ, I.: Moholy-Nagy in Brünn und Pressberg. In: Wechsel-Wirkungen, c. d., s. 281—282.
- ³² Jednacia zápisnica ŠUR 1929—1932. Š5668, č. 90. AMB, tamže.
- ³³ V literatúre sa Moholy-Nagyove prednášky v Bratislave mylne spájajú s rokom 1932, asi v dôsledku chybného údaja, prevzatého z článku Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole umeleckých remesiel v Bratislave, c. d.
- ³⁴ Kepesov pobyt v Bratislave dokladá jeho fotografia s Moholy-Nagyom a Vydrom, na rube s venovaním: fulla barátomnak nagybessülessel moholy-nagy a s podpisom G. Kepes.
- ³⁵ BROGYÁNI, K.: Vortrags-Zyklus Moholy-Nagy. Forum 1931, č. 3, s. 90.
- ³⁶ Posledný zväzok edície Bauhausbücher č. 14. München 1929.
- ³⁷ Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole umeleckých remesiel v Bratislave, l. d.
- ³⁸ MOHOLY-NAGY, L.: Poznámka. Telehor č. 1—2, 28. 2. 1936, s. 81.
- ³⁹ Forum 1932, č. 3.
- ⁴⁰ A népzene hatása a műzenére. Forum 1931, č. 3, s. 91.
- ⁴¹ Über moderne Weltauffassung und moderne Architektur. Forum 1931, č. 3, s. 91.
- ⁴² E. G.: Das geistige Schöpfertum. Forum 1931, č. 4, s. 133.
- ⁴³ Moholy-Nagy v liste Kalivodovi, jún 1934, In: Telehor c. d., s. 58.
- ⁴⁴ Podľa Kassakovho svedectva výber reprodukcí pre knihu zostavoval Moholy-Nagy. Porov. KÖRNER, E.: Nachwort. In: Buch Neuer Künstler. Faksimilné vydanie Budapest 1977, nestr.
- ⁴⁵ PASSUTH, K.: Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale. Paris 1988, s. 136.
- ⁴⁶ Výstava Moholy-Nagy, c. d., s. 9—10.
- ⁴⁷ Jednacia zápisnica ŠUR 1935, č. 193. AMB, tamže.
- ⁴⁸ Moholy-Nagy v liste Kalivodovi, c. d., s. 54—55.

- ⁴⁹ Škola umeleckých remesiel 2. 5.—11. 5. 1935. V literatúre sa táto výstava vôbec neuvádza, spomína sa len neskoršia brnenská výstava.
- ⁵⁰ Künstlerhaus (dnes Dům umění města Brna). 1. 6.—16. 6. 1935.
- ⁵¹ Zoznam diel Moholy-Nagya vystavených v Bratislave a v Brne roku 1935. Pozri Výstava László Moholy-Nagya, c. d., s. 10—12.
- ⁵² E. G.: Ausstellung Moholy-Nagy im grossen Saale der Lehrlingschule. Grenzbote, 5. 5. 1935, s. 6.
- ⁵³ List Spolku absolventov ŠUR policajnému riaditeľstvu v Bratislave z 8. 5. 1935. Archív Spolku absolventov ŠUR. Súkromný majetok.
- ⁵⁴ Jednacia zápisnica ŠUR 1935, š5670, č. 454. AMB, tamže.
- ⁵⁵ 20. 7. 1935 oznamuje ŠUR Kalivodovi, že odošle nájdený obraz Moholy-Nagya a žiada jeho doručenie autorovi. Č. 559, tamže.
- ⁵⁶ KALIVODA, F.: Doslov. Telehor, c. d., s. 111.
- ⁵⁷ Moholy-Nagy v liste Kalivodovi, c. d., s. 57.
- ⁵⁸ FORGÁCH, E.: Das Konstruktivismus von Ernő Kallai. In: Wechsel-Wirkungen, c. d., s. 162.
- ⁵⁹ Tamže.
- ⁶⁰ SEMBACH, K.-J.: Stil 1930. Tübingen 1971.
- ⁶¹ KÁLLAI, E.: Kunst und Technik. Forum 1932, č. 7, s. 186—187.
- ⁶² KÁLLAI, E.: Bauhaus, jeho idea a vývoj. Výtvorná výchova 1935, s. 10—14.
- ⁶³ KÁLLAI, E.: Zehn Jahre Bauhaus. Die Weltbühne, 1930, č. 21.
- ⁶⁴ Porov.: TEIGE, K.: Deset let Bauhausu. Stavba VIII, 1930, č. 10, s. 146—152.
- ⁶⁵ KÁLLAI, E.: Bauhaus, jeho idea a vývoj, c. d., s. 13—14.
- ⁶⁶ WINKLER, K.-L.: Architekt und Propagandist. Zu den Vortragsreisen Hannes Meyers nach Westeuropa 1931—1936. WZ HAB Weimar 32, 1986, č. 3, nepag. separát.
- ⁶⁷ MEYER, H.: Bauen, Bauarbeiter und Techniker in der Sowjetunion. Des neue Russland Berlin 1931, č. 8—9. Cit. podľa Lissitzky, El: Russland: Architekten für eine Weltrevolution. Reedícia. Berlin West 1965, s. 192.
- ⁶⁸ Grenzbote, 30. 1. 1936.
- ⁶⁹ Grenzbote, 26. 1. 1936.
- ⁷⁰ G. F.: Architektur, Wohnung, Kunst und Leben in Sowjet Russland. Vortrag Hannes Meyer. Pressburger Zeitung, 30. 1. 1936, s. 4.
- ⁷¹ HONZÍK, K.: Architekt — či řečník? Přítomnost 13, 1935, č. 7, s. 100.
- ⁷² Tge: Přednáška architekta Hannese Meyera o sovětském stavebnictví. Rudé právo, 28. 1. 1936.
- ⁷³ KRESÁK, F.: Sovietska revolučná architektúra a súčasnosť. In: Umenie a revolúcia, Bratislava 1988, s. 79.
- ⁷⁴ Jednacia zápisnica ŠUR 1936, č. 815. AMB, tamže.

Škola художественных ремесел в Братиславе и Баухаус

Резюме

Школа художественных ремесел в Братиславе (ШУР, 1928—1939 гг.) имела репутацию «братиславского Баухауса». Автор в своей работе стремится отобразить личные контакты представителей Баухауса и ШУР на основе архивных исследований. В период политического и экономического кризиса на рубеже двадцатых и тридцатых годов братиславская школа привлекла внимание целого ряда творческих личностей из других стран, главным образом из Германии. На 6-ом международном конгрессе рисования, художественного воспитания и прикладного искусства в 1928 году в Праге его генеральный секретарь и директор ШУР Й. Выдра познакомился с Й. Алберсом, который там выступил с докладом «Воспитание к творчеству». В 1931 году они вновь встретились в Дессау, когда Выдра вместе с Л. Фуллом посетили Баухаус. Два года позже, после ликвидации Баухауса, Алберс претендовал на место профессора в ШХР, но в конечном итоге принял более выгодное предложение в Блек Маунтин Колледже в США. Выдра намеревался создать в 1931 году металлообрабатывающее отделение, которым должен был руководить Г. Пап. В ходе переговоров о признании ему чехословацкого гражданства он, однако, из-за боязни, вызванной незнанием языка, решил остаться в школе Иттена в Берлине. В то время в Братиславе Л. Мохой-Надь прочел семь лекций о современном ис-

кусстве. В одной из них, посвященной выразительным возможностям типографии, он прочел дадаистские стихи К. Швитгера. В марте 1935 года в ШХР были показаны его фильмы «Световая игра: черный — серый — белый», «Звучащий алфавит», «Марсель вью порт» и «Цыгане», а в мае была устроена выставка из его произведений периода 1921—1935 годов, которую затем перевезли в Брно. Тесные контакты с Братиславой поддерживал Э. Каллай. В 1932—1937 гг. он опубликовался в журнале Форум, в 1935 году читал лекции в Урании и в ШУР и в годовом отчете школы опубликовал статью «Баухаус, его идея и развитие». В январе 1936 года, в течение своей поездки по Чехословакии, связанной с чтением лекций, ШУР посетил Х. Мейер и высказался об архитектуре, искусстве и жизни в Советском Союзе. Братиславская школа, пусть даже провинциальная, но в свое время прогрессивная, вызвала интерес тех, кто оказался в затруднительном положении и искал компенсацию за потерянную преемственность. Это были личности, для которых учеба была составной частью способа существования и которые не хотели отказаться от него даже после многократных отъездов в эмиграцию. Следующей темой остается братиславская деятельность Й. Винецкого и Э. Й. Маргольда, и также учеников Баухауса — З. Россмана, И. Блюовой, М. Россмановой-Долежаловой и Ф. Фолтына.

Kunstgewerbeschule in Bratislava und Bauhaus

Zusammenfassung

Die Kunstgewerbeschule in Bratislava (Škola umeleckých remesiel, kurz ŠUR, 1928—1939) wurde allgemein als das Bauhaus von Bratislava bezeichnet. In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, die persönlichen Kontakte von Bauhaus-Mitgliedern zur Kunstgewerbeschule in Bratislava aufgrund archivalischer Forschungen aufzuzeigen. Während der politischen und wirtschaftlichen Krise zur Zeit der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren zog die Kunstgewerbeschule in Bratislava die Aufmerksamkeit mehrerer schöpferischer Persönlichkeiten im Ausland, vor allem in Deutschland, auf sich. Anlässlich des VI. Internationalen Kongresses für Zeichnen, bildkünstlerische Erziehung und angewandte Kunst, der 1928 in Prag stattfand, machte der Generalsekretär

des Kongresses und Direktor der Gewerbeschule J. Vydra die Bekanntschaft von J. Albers, der auf der Konferenz einen Vortrag zum Thema „Erziehung zu Kreativität“ hielt. 1931 begegneten sie einander ein weiteres Mal, und zwar in Dessau, als Vydra und L. Fulla das Bauhaus besuchten. Zwei Jahre später, nach dem Verbot des Bauhauses, bewarb sich Albers um eine Professorenstelle an der Kunstgewerbeschule in Bratislava, nahm aber letztlich ein günstigeres Angebot am Black Mountain College in den Vereinigten Staaten an.

Im Jahre 1931 wollte Vydra eine Metallbearbeitungs-Abteilung gründen, die von G. Pap geleitet werden sollte. Im Verlauf der amtlichen Verfahren zwecks Erteilung der tschechoslowakischen Staatsbürgerschaft

entschloß er sich wegen der Befürchtung, er könnte wegen der Unkenntnis der Landessprache Schwierigkeiten haben, an der Ittenschule in Berlin zu bleiben.

Zu jener Zeit hielt L. Moholy-Nagy in Bratislava sieben Vorlesungen über moderne Kunst. Im Rahmen einer dieser Vorlesungen, den Ausdrucksmitteln der Typographie gewidmet, las er dadaistische Gedichte K. Schwitters vor. Im März 1935 wurden an der Kunstgewerbeschule seine Filme „Lichtspiel: schwarz — grau — weiß“, „Das wissende Alphabet“, „Marseille vieux port“ und „Die Zigeuner“ vorgeführt und im Mai wurde hier eine Ausstellung seiner Werke aus den Jahren 1921—1935 veranstaltet, die nachher nach Brno (Brünn) übersiedelt wurde. Enge Kontakte zu Bratislava unterhielt auch E. Kállai. In den Jahren 1932—1937 veröffentlichte er Beiträge in der Zeitschrift Forum, 1935 hielt er im Verein Urania Vorträge, hatte Vorlesungen an der Kunstgewerbeschule und veröf-

tlichte im Jahresbericht dieser Schule den Artikel „Bauhaus, seine Idee und Entwicklung“.

Im Januar 1936 besuchte H. Mayer während seines Vortragstournees durch die Tschechoslowakei auch die Kunstgewerbeschule in Bratislava und sprach da über Architektur, Kunst und Leben in Sowjetrußland. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava war zwar provinziell, für jene Zeit jedoch fortschrittlich. Sie weckte das Interesse jener, die in Not geraten waren und einen Ersatz für ihre verlorene Kontinuität suchten. Es waren Persönlichkeiten, für die Lehrtätigkeit ein existentielles Bedürfnis war und die selbst nach mehrfacher erzwungener Emigration diese Tätigkeit nicht aufgeben wollten. Als weitere Themen sind noch das Wirken von J. Vinecky und E. J. Margold sowie der Bauhausschüler Z. Rossmann, I. Blühová, M. Rossmannová-Doležalová und F. Foltýn in Bratislava zu bearbeiten.

Ku genéze tradície v slovenskom novodobom sochárstve

(Paradoxy moderny)

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Už prvý pohľad na dávnejšiu minulosť slovenského sochárstva v 20. storočí vyvoláva komplikovaný a rozporný obraz. Každý umelecký jav vyvíjajúci sa v čase nesie jeho stopy. Stopy svojich dejín. Môžeme ich spoznávať, uvedomovať si ich, odmietaf a popierať, v podstate javu však zostanú obsiahnuté. Tak je v súčasnom slovenskom sochárstve obsiahnutá aj jeho minulosť. V náznakoch i v programoch. Rezíduá a míľniky minulosti.

Odhaľovať špecifický mechanizmus, predpoklady a podmienky vzniku a utvrdzovania sa vedomia tradície, jej premien, znamená spoluvytvárať sociokultúru a umeleckú identitu predmetu. Národnú a modernú identitu slovenského sochárstva. Otázky našich koreňov „*odkiaľ sme prišli a kam smerujeme*“ sú v každej kultúre zákonité. Odpovede na ne sú premenlivé, podliehajú súdom času a priestoru. Vedomie a uvedomenie si tradície v slovenskom novodobom sochárstve, ktorej genéze je venovaná táto štúdia,¹ je opodstatnené vtedy, keď sa tradícia stáva živou a žijúcou.

Štúdia bude pokusom o akúsi neúplnú historicko-kritickú hypotetickú úvahu. Nebude podložená deskriptívnym výkladom umelecko-historického materiálu, ani jeho faktografickým mapovaním. Dotkne sa do určitej miery zámerného výberu skutočností a problémov, s úsilím a želaním vybrať tie, ktoré sú pre tému a uhol pohľadu najpodstatnejšie. Jej cieľom bude hľadanie anticipácie v minulosti slovenského sochárstva, prvkov, ktoré nielen predpo-

vedali, resp. mohli predpovedať jeho vývin, ale aj prvkov, ktoré anticipácii zabránili. Pôjde o nachádzanie predpokladov sprítomňovania minulosti slovenského sochárstva v budúcnosti, schopností obnovovania, zachovávaní, nadväznosti aj za cenu popretia, negácie negácie. Toto hľadanie sa odohrá v rokoch 1918—1948, kde vstupným medzníkom je akt štátneho a národného oslobodenia a konštituovania, výstupným, po kataklizmách vojny, jeho prelom do podoby nového spoločenského poriadku. Dôvody tejto modelovej časovej voľby ponúklo samo sochárstvo, jeho faktické dejinné cesty. Umožňujú formulovať východiskovú hypotézu: konštituovanie slovenského novodobého sochárstva ako autentickej, národnej a modernej disciplíny sa v 20. storočí javí ako pohyb, proces k vnútornému zosobneniu sa, stotožneniu, k sebaurčeniu fenoménmi „*dejinného*“, „*ľudového*“ a „*všeľudského*“. Pri vedomí ich všeobecnej platnosti v dejinách umenia, budú vystupovať ako určité, svojho druhu metodologické aspekty pohľadu na predmet uvažovania, ako prostriedky interpretácie zacielené na odkrytie historicky špecifických podôb slovenského sochárstva. Pretože popri morfológickom a funkcionálnom obsiahnutí „*dejinného*“ sochárskou disciplínou (niektorými monumentálnymi druhmi), dialektika „*ľudového*“ a „*všeľudského*“ v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia určila najtvorivejšie a najpodnetnejšie momenty v dialógu „*domova a sveta*“.

K identite „dejinného“

Národná a spoločenská emancipácia roku 1918 priniesla slovenskému sochárstvu potenciálnu možnosť rozvoja v oboch odvetviach sochárskej práce, monumentálnej i komornej. Ponúkla mu reálnu možnosť skutočného zrodenia. „Prevrat“ sa stal pre slovenské sochárstvo prevratným už v tom, že mu zabezpečil nezanedbateľné, ba v súvislostiach sochárstva prioritné sociálno-ekonomické podmienky. Na Slovensku dovtedy totiž chýbalo nevyhnutné objednávateľsko-realizátorské zázemie diel. Obrat sa prejavil v dvoch zásadných skutočnostiach:

1. v objektívnej možnosti nového reálneho fungovania sochárskeho diela v diametrálne novej (a vo svojom jadre pragmatickej) sociálnej funkcii;
2. v možnosti tematizácie tejto novej sociálnej funkcie sochárskeho diela v rukách sebaurčeneého, sebavedomie rýchlo nadobúdajúceho kolektívu.

S objavením sa týchto dvoch sociálnych možností prišla aj možnosť umelecká. Aký mohla mať v sochárstve dosah? „*Národy, ktoré si uvedomili silu a zmysel svojich národných dejín, neuspokojili sa len s ich písomným zaznamenávaním, ale prizvali si na pomoc aj výtvarné umenie sochárske ako výrazový a mocný prostriedok človeku najpochopiteľnejší a najpriamejší. Tak vznikli dejiny národov stelesnené v plastike*“.² Roku 1937 sa s týmto programovým krédom obrátil na slovenských sochárov Ján Koniarek, pre ktorého sa ambícia vytvoriť „*dejiny národa stelesnené v plastike*“ stala vrcholom sochárskej cti. Od nepamäti ju uskutočňuje druh syntetickej sochársko-architektonickej práce nad všetky povolany — pomník. Vo svojich morfológických a funkcionálnych axiómoch — do prelomu 19. a 20. storočia neotrasených — perzonifikoval dejiny cez symbolickú ideoplastiku architektúry, cez kult individua a jeho kolektívnej sociálnej úlohy, zviazaný antropomorfnou a antropocentrickou konštantou. V genetickej štruktúre tradície je pomník druhom (aj keď do istej miery to platí aj o pomníku „komornom“, ktorým môže byť por-

trét či dokonca medaila) programovo formujúcim a umeleckými prostriedkami fixujúcim vzťah k minulosti a k dejinne chápanej prítomnosti. Spredmetňuje a zosobňuje spoločensky platnú ideu, ktorá má spravidla tendenciu premietaf sa ako výraz celospoločenskej a národnej kolektivity a ideálu (zákonite podfarbenými triednymi záujmami). Od 20. rokov dostáva pomník na Slovensku prednostné právo rozvoja a uplatnenia. Aby dobehol zameškané, vyviedol slovenské sochárstvo z tmy nebytia, ovenčil nové postuláty. Oficiálny pomníkový program prvej republiky však programom v pravom zmysle slova nikdy nebol. Poznamenala ho živelnosť, neurčitost a náhodnosť, malost pomerov nachádzajúcich priamu úmeru v malosti výtvarnej, tendenčný vzťah k ujarmenému včerajšku, zákonite poplatný vládnúcim, rozšíreným tézám a predstavám. Na Slovensku sa jeho uskutočňovateľmi stali niekoľkí sochári, nedávni absolventi pražských umeleckých škôl — Miroslav Motoška, Jozef Pospíšil, Vojtech Ihriský, čiastočne Ladislav Majerský. Usmerňovali sa českými vzormi, avšak nie vrcholom umeleckých úsilií, ale oficiálne prijatým a zrozumiteľným prímerom. Výraz „republikánsky vecnej a neokázalej oslavy“³ sa nivelizoval a retardoval do unifikovanej schémy. Pomníková predstava sa realizovala takmer výlučne ako pomníkový portrét (v škále od busty cez figúru po figurálnu skupinu opretú o alegorickú stafáž). Úsilie o komunikatívnu menilo sochu v pasívny tvar odtrhnutý od života a prírody, spútaný aj v najdisciplinovanejších polohách prostriedkami naratívneho, opisujúceho a historizujúceho realizmu. Väčšina pomníkov sa ale k realizmu — ako štýlovej, historickej či metodologickej kategórii uchopenia a poznania sveta — vôbec nepriblížila. Ostávala na pozíciách trpného nazerania javu traktovaného cez epicky a naratívne chápaný námet. Trpela stereotypnosťou, neschopnosťou skratky a nadhľadu, absenciou obraznej metafory, dôsledného štúdia vonkajších a vnútorných kvalít zobrazeného. Pomníkovým postavám neraz chýbalo základné vzájomné a logické zretazenie konštruktívnej, objemovej, proporčnej a modelačnej skladby.

Niekoľko rozsiahlejších pomníkových akcií

poznámalo silácke preexponovanie detailov, rozvláchny alegorizmus a nadnesený pátos (L. Majerský, pomník Slobody v Ružomberku, 1928), či mnohoslovná epika prehnane detailných naratívnych výjavov (J. Pospíšil, pomník Východoslovenského roľníckeho povstania v Haniške pri Prešove, 1938). Ešte nápadnejšie však boli školácke chyby a remeselné, anatomické a proporčné nedostatky ústiace do neživej strojenosti figúr, nepochopenia sochársko-architektonických vzťahov a špecifik pomníkového obrazu (J. Pospíšil, pomník L. Štúra, v Bánovciach nad Bebravou, 1936; M. Motoška, pomník L. Štúra v Modre, 1937; V. Ihriský, J. Pospíšil, E. Lehotský, pomník P. O. Hviezdoslava v Bratislave, 1933—37 a ďal.). Podstavce sa nepremenili v piedestály a z kaširovaných panákov sa nestali národní hrdinovia.

Z ideovo-tematického hľadiska sa prevládajúcimi stali témy a námety týkajúce sa národného života, dejín a ich hlavných aktérov. Národné dejiny, mýtus novej, oslobodenej štátnosti, dilema pomníkov padlým, hrdinom či obetiam, ba ani štefánikovská legenda⁴ sa pre spomínaných sochárov nestali tvorivým impulzom a inšpiráciou, ktoré by ich povzniesli nad márnosť a márnivosť zápasu o každodenný chlieb. Z dnešného pohľadu neproblematizuje pomníkové sochárstvo prvej republiky jeho ideový model, idealistické a resentimentálne myšlienkové podhubie, ktoré je napokon historicky pochopiteľné, ale zlé, elementárne nezvládnutá sochárska forma. Slovenské pomníkové sochárstvo sa uberalo najschodnejšou cestou najmenšieho odporu, kompromisu a lacných úspechov, s krátkozrakosťou meštiackeho mecena, s nízkym horizontom estetickej kultúry a kultúrnosti publika. Príčiny boli prozaické. Na Prokrustovo lôžko ho pripúťali malé pomery a z nich sa odvíjajúce „grajciarove trenice“, falošná politika súbehov, nenáročnosť, povrchnosť (netalentovanosť?) autorov, objednávateľov a divákov.⁵ Šaldovský „mor pomníkový“⁶ dostával oneskorenú hypostázu na Slovensku, tu však získaval podobu „pomníkovkej horúčky so zimničným priebehom“. Birnbaumova obava z „raritných kabinetov pomníkových kuriozít a nedobrovoľných žartíkov“, „pomníkových cinto-

rinov stroskotaných nápadov“⁷ bola na Slovensku blízka svojmu naplneniu. Opodstatnenie nestratila dodnes.

Prečo začína táto reflexia na tému tradície výkladom o tom, čo k nej neprispelo a prispieť ani nemohlo? Prítomnosť negatívnej, antimodernej a antikonštruktívnej hodnoty zohrala na protirečivej ceste slovenského sochárstva k identite národnej a modernej podstatnú úlohu. Slovenské pomníkové sochárstvo medzi dvoma vojnami sa nielenže nedokázalo stotožniť s problematikou národných a spoločenských dejín ako živej hodnoty prítomnosti, ale nebolo schopné ani stotožniť sa v rámci nevyhnutnej konzervatívnej pomníkovkej práce s výtvarnou kvalitou. Trnistú cestu slovenského medzivojnového sochárstva k moderne spôsobila neschopnosť naplniť možnosť nového sociálneho fungovania sochárskeho diela skutočným, pravdivým umeleckým jazykom. Bolo to poznanie prinajmenšom poučné. Ale poučili sa z toho dejiny?

Snáď len Ján Koniarek bol schopný zvládnuť neľahký problém pomníka, záberom a šírkou, rozhladenosťou vzdelania, skúseností, invencie a talentu. V dôsledku malosti pomerov v období, ktoré len povrchno a prízemne žičilo pomníkom, sa jeho talent v monumentálnom prejave nenaplnil do dôsledkov. Ako jediný zo svojich súčasníkov programovo reflektoval svoj vzťah a povinnosť voči národu, vytyčil si krédo plastickej stvárniť jeho dejiny. Ak v eseji *Sochár a národ* podotkol, že na Slovensku chýba tradícia v tomto druhu činnosti, jej pramene predsa len sám našiel. V mnohých nerealizovaných pomníkových návrhoch nadviazal na tradíciu bývalého rakúsko-uhorského, či konkrétnejšie maďarského „domova“. Išlo tu o príklad akademizmu, romantizujúceho historizmu, ktoré prevládali v pompéznych pomníkových dielach na sklonku 19. storočia. Koniarkove práce s nimi spájala obdobná alegorická reč, tvárna práca so symbolizujúcim architektonickým celkom a detailom (návrhy na pomníky A. Halašu, P. Mudroňa, S. H. Vajanského pre martinský cintorín, súsošie Justície pre Advokátsku komoru v Martine).

Zdanlivo „kozmpolitný“ výraz väčšmi zodpovedajúci pocitovému svetu 19. storočia, sym-



Ján Koniarek: *Alegória spravodlivosti*, patinovaná sadra, 37,3 cm, 1. polovica 20. rokov, Slovenská národná galéria. Foto Archív Umenovedného ústavu

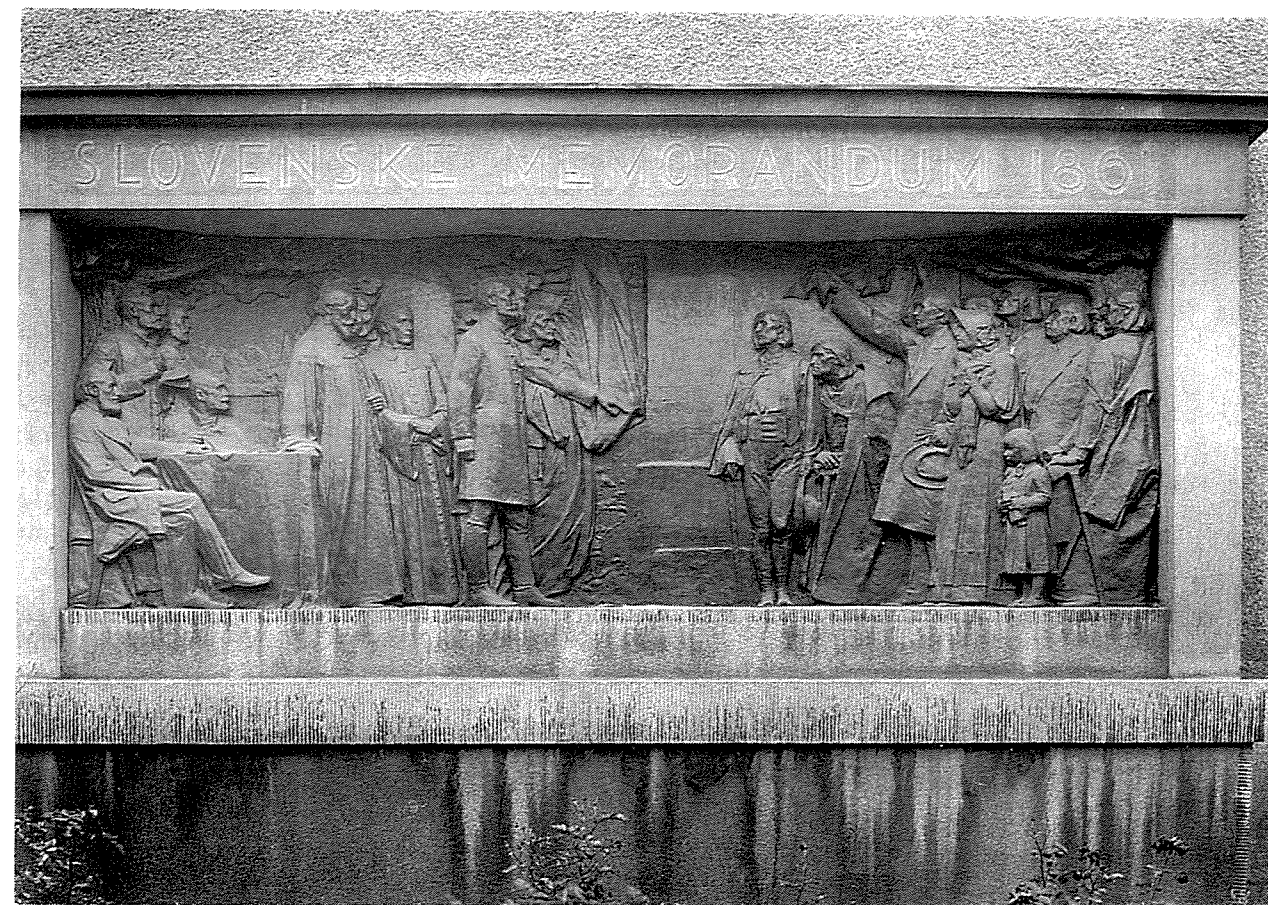
bolika konvenčne tradovaných alegorických typov, nevypovedali napriek evidentným plastickým kvalitám nič konkrétneho, lapidárneho o novej národnej a spoločenskej situácii. Objednávateľ zvyčajne požadoval čitateľný neproblematický atribút, strohú podobnosť životu a nie mnohovýznamovosť pripomínajúcu zaniknutý svet monarchie.

Koniarek sa poučil neradostnou pomníkovou praxou na Slovensku, kde víťazili jeho mladší, menej talentovaní, v súbehoch a finančných machináciách však zbehlejší kolegovia. V realizovaných dielach predložil obraz diametrálne odlišný od svojich návrhov a štúdií. Invenčne „najpoplatnejšia“ práca dedičstvu 19. storočia

— pomník padlým v Trnave (1928) — sa stala v súradniciach medzivojnového monumentálneho sochárstva najmodernejšou. Alegorický obraz premenil sochár v sugestívnu metaforu duchovnej vízie nepokorenej vôle a protestujúcej pokory. Hlavné Koniarkove pomníkové diela — pomník A. Hollého v Borskom Mikuláši (1929), Memorandový reliéf v Martine (1931—33), pomník A. Bernoláka v Trnave (1936—1937) boli v konečných realizovaných variantoch výsledkom kompromisu. Aj keď išlo o sochársky solídny a vážny kompromis, svoje vlastenecké a národnobuditeľské poslanie prevetlil sochár do formy historizujúceho realizmu. Miestami bola poplatná opisnému detailu a naratívnej rozprávačskej šírke. „*Dejiny národa stelesnené v plastike*“ sa v Koniarkovom chápaní stali väčšmi hodnotou obrátenou do minulosti, ako aktívnym sprítomnením a anticipáciou.

Aj keď sa Koniarkov prejav stal klasickou hodnotou a v dejinách slovenského sochárstva neraz i vzorom, či domácou „normou“ realistického prepisu, často nedosiahnuteľnou métou, táto časť jeho diela zákonite nestála v čele vývinových sochárskych iniciatív. K. Vaculík o ňom už roku 1944 napísal: „*Koniarek bol prvý, ktorý založil tradíciu. Postavil svojím dielom pevný pozičný bod, o ktorý ako ojedinelý prejav plastických foriem na prelome nášho storočia, sa mohla povojnová generácia vôbec oprieť*“.⁸ Ostáva však skutočnosťou, že poprevratová generácia sochárov nevyužila túto možnosť. Museli prísť ešte ďalšie generácie, aby pochopili celú šírku a paradoxy jeho zakladateľstva.⁹

Na Koniarkovu národnobuditeľskú líniu odkazu programovo nadviazal jeho žiak Fraňo Štefunko. V zornom uhle jeho tvorby nestál Koniarek ako zjav moderný, prenášajúci na Slovensku poznanie Európy ale Koniarek — tradicionalista. Štefunko sám o svojom príklone k učiteľovmu krédu neskôr napísal: „*Sochárske umenie je prevažne epickou tvorbou, najmä vtedy, ak má čo najviac slúžiť ľudu. Tak to cítim ja. Dielo obrátené do histórie národa, práve tak ako dielo o našej prítomnosti, tvorené pre budúce generácie, dvíha ľud ponad všednosť, dáva mu počítať nekonečné vznikanie hodnôt v mi-*

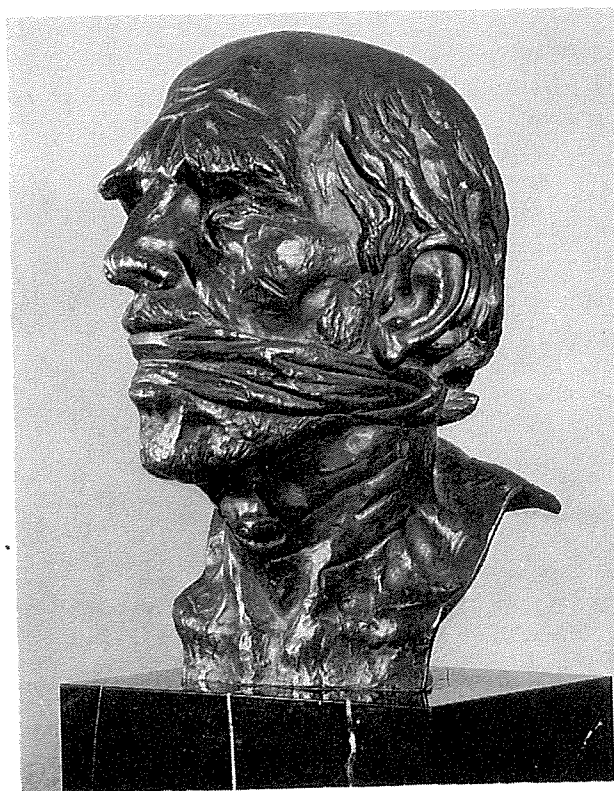


Ján Koniarek: *Memorandový reliéf*, bronz, 215 × 502 cm, 1931—33, Martin. Foto Archív ŠUPS

nulosti až po prítomnosť a učí ho chápať svoj vlastný život z väčšej hĺbky, porovnáva svoju pôsobnosť s činnosťou minulých generácií, čo sa zasa stáva podnetom k práci“.¹⁰ Jeho najvýznamnejšie pomníkové dielo — pomník turčianskych dobrovoľníkov v Martine (1935—1938, odhalený 1945) prevádzajúci „*starú tému Piety do novodobej alegorickej reči demokratického nacionalizmu*“,¹¹ hoci interpretovalo plastickú myšlienku K. Dvořáka, v súradniciach súdobých úsilí predstavovalo ojedinejší príklad poctivej realistickej práce.

Štefunko, tvoriaci medzi dvoma vojnami v bývalom národnom centre Martine, ktoré si svoju atmosféru zachovalo aj v 20. storočí, prichádza so zámerom vytvoriť v portrétnej galérii osob-

ností národného života „*panteón národných hrdinov*“ (J. Škultéty, 1932, S. H. Vajanský, M. T. Mitrovský, 1934, L. Nádási-Jégé, 1936, A. Kmeť, 1937). Štefunkova portrétna myšlienka však nebola nová. Z výrazovej stránky progresívnejšie portrétne dielo zanechal Koniarek a portrétnemu žánru sa sporadicky venovali aj iní sochári.¹² Štefunko však svoju programovosť prevetlil do úlohy plastického letopisca národa. Položil tým jeden z mílnikov rozvoja tohto druhu sochárskej práce ako aktívneho sprítomňovania dejín a súčasnosti prostredníctvom zobrazovania osobnosti dôležitej pre národ. V tomto zmysle zvolil cestu realistického vyjadrenia, jasnú a čitateľnú zrozumiteľnosť tvaru. Šiel po nej v smere pevnej, logickej objemovej kon-



Fraňo Štefunko: *Hlásateľ pravdy*, bronz, 44 cm, 1936—37, Slovenská národná galéria. Foto Archív Umenovedného ústavu

štruktúre a zemitej jadrnosti tvaru. Neraz z nej však schádzal k povrchnému opisu, k závislosti na vecne pojednanom detaile na úkor účinnosti celku, k prvkom rozprávačského naturalizmu. Štefunko zdôraznil skôr požiadavku „čo“ tvorí než „ako“ tvorí.¹³ V tomto sochárskom stanovisku aj jeho dielo s oneskorením doháňalo zameškané. Jeho dobrovoľný tradicionalizmus mal podobné osudy ako spoločensky determinovaný tradicionalizmus Koniarka.

V procese stotožňovania sa s dejinným fenoménom prinieslo Koniarkovo dielo ešte na sklonku druhej svetovej vojny tematickú iniciatívu, ktorou nadviazal na svoje najpôsobivejšie a najpresvedčivejšie diela — alegorické portréty, ako svojrázne historické metafory (Štúdia hlavy odbojníka, 1935, Štúdia hlavy muža — Utrpenie, tiež Hájnik, 1941). Ich sugestívno-expressívny výraz rozvinul v autentickom a

aktuálnom reagovaní na vypuknutie Slovenského národného povstania (Hlas vojny, Hlas povstania, dve verzie, 1944). Zhmotnil tak vášnivý výkrik protestu proti vojne, ale aj odhodlanú revolučnú výzvu do budúcnosti. Počnúc Koniarkom sa idea a téma Povstania vydali na kľukatú cestu rozvoja slovenského komorného a monumentálneho sochárstva.

Rovnako je takmer symbolickou skutočnosťou, že onedlho po oslobodení sa v myšlienkach a v plastických skiciach dvoch sochárov — Jozefa Kostku a Rudolfa Pribiša — ktorí mali postaviť slovenské sochárstvo na úroveň plnohodnotnej duchovnej výpovede, rodí koncept pomníka ako nového esteticko-etického ideálu stelesňujúceho „prirodzený výraz spoločenskej túžby po slobode a nezávislosti“.¹⁴ Monumentálne sochárstvo sa vo chvíli svojho skutočného zrodu stotožňuje s progresom sociálneho pohybu. Predovšetkým Kostkovo úsilie vytvára bezprecedentný príklad, emocionálny a historický symbol zároveň, anticipujúci ideovú a umeleckú métu druhu ako métu spoločenskú.

K identite „ľudového“

Tendencia identifikovať sa s ľudovým fenoménom, ľudovým žiľvom ako podstatným elementom vývinového kontinua tradície, do slovenského sochárstva prenikla s príznačným oneskorením. Inšpirácia životom slovenského ľudu a jeho tvorivým potenciálom, prejavmi ľudového umenia a autochtónnosťou domova sa v sochárstve tematizovala vonkajškovo. Hľadanie ľudového prototypu národného slohu sa v uvedenom období realizovalo výlučne v rovine zobrazenia, pasívneho prenosu a opisu vonkajších — etnických a etnografických črt slovenskosti. Orientovalo sa empiricky na ľudový život, jeho obyčajovú a zvykovú stránku, pasívne zaznamenávalo zlomky jeho výtvarného prejavu (predovšetkým cez opisné zobrazenie krojového odevu). Po roku 1918 ho na Slovensku prezentovalo dielo moravského sochára Frantu Uprku, vychádzajúceho z programu moravsko-slovenskej jednoty, anachronicky prežívajúceho aj po vzniku Československej repub-

liky. Úprkovo dielo, predovšetkým nadšene prijímané verejné realizácie (náhrobné pomníky A. Halašu a P. Mudroňa v Martine, 1923—1924; výzdoba Zemeľského múzea v Bratislave, 1927—1928) prenášali na Slovensko romantický, idealizovaný folklórny model „národného“ prejavu, čerpajúci z buditelských myšlienok 19. storočia. Sviatočné idyly tohto „guslára romantiky slovenského sedliaka a Jánošíkových chlapcov“ stotožňovali národopisné s národným a v danom historickom okamihu boli už len zvyškom prežitej, neaktuálnej hodnoty.¹⁵ Ostáva paradoxom, že práve takáto romantizujúca poloha sa na dlhé roky zakorenila v slovenskom sochárstve (aby snáď dobehla jeho zaostávanie a vyvážila národné komplexy?) a dlhý čas vydávala svoje prezreté plody. Jej živé fungovanie bolo zvlášť intenzívne v obdobiach aktivizácie epickej, zobrazujúcej, mimetickej kvality sochárskeho diela a jeho neproblematickej, „osvetovej“ čitateľnosti.

Tento etnologický model ľudového sa uplatnil najmä v sochárskych prejavoch určených na architektúru a verejné reprezentatívne priestranstvá. Medzi dvoma vojnami prevládal ako typ stvárnenia životného priestoru takmer výlučne kult folklóru. Duch pasívnej, idealizujúcej, folklórnej inšpirácie doznieval ako výraz svojrázu v doplnkových dielach architektúry, ktoré charakterizoval ľudopisný žáner s krojovým detailom (V. Ihriský, Roľnícka práca, Hlohovec, 1934; Úroda, Bratislava, 1934; F. Štefunko, Zbojnícka fontána, Martin, 1941—1942; reliéfy pre Mestskú sporiteľňu v Martine, 1937; F. Gibala, Leto, Zima, Prešov, 1942). Obdobne sa toto chápanie objavovalo aj v pomníkových kompozíciách (V. Ihriský, pomník padlým, Vrútky 1930; J. Pospíšil, pomník Východoslovenského roľníckeho povstania v Haniske pri Prešove, 1938).

Ľudový žáner sa v medzivojnovom sochárstve relatívne najsystematickejšie uplatnil v komorných prácach *Vojtecha Ihriského a Júliusa Bártfaya*. U Ihriského smeroval od idylického stvárnenia roľníckeho pracovného žánru (Rozsieváč, 1922; Hrabačka, 1923; Popoludnie, 1924) cez podfarbenie sociálne súcitným postojom (*Bez roboty bez chleba*, 1925) k tendenciám

sociálno-kritického prejavu zbaveného nepodstatného etnografického detailu (*Ťažká robotá*, 1928; *Žiarlivý*, 1928).

Bártfay sa zasa vyrovnával s tematizáciou ľudového v odlišnej rovine. V podobizni programovo usiloval o typizáciu ozvláštnenú konkrétnym krojovým detailom (*Važtianska*, 1928; *Šuhaj z Važca*, 30. roky; *Hlava ženy*, 1934—1935). V sociálno-kritickej žánrovej soche (*Smútiaca*, 1934; *Žobráčka*, 1938; *Starenka*, 1940) sa približoval k primitivizujúcej prejavu blízkeho ľudovému cíteniu. Ich príbuznosť či podobnosť s niektorými polohami ľudového sochárskeho prejavu však možno vidieť viac v technických a výrazových stránkach drevo-rezby, kde bol tvar výsledkom skulptívneho rozrušovania povrchu materiálu s výrazne expresívnym účinkom. Kým v tridsiatych rokoch vrcholila v slovenskom maliarstve syntéza domova a sveta (v diele Fullovom a Galandovom) a konštituovanie národného slohu v maliarstve malo už za sebou v diferencovaných a antitetickej programoch Benku, Mallého, Alexyho, či Bazovského viacero milníkov, slovenské sochárstvo len pasívne a úchytkom zaznamenávalo svojráz. Neprekročilo benkovský horizont romanticko-idealizácie ľudového.¹⁶ Ostávalo doma sľepé k svetu i k domovu.

Prvé náznaky antitetickej hľadania ľudového typu ako výrazu, ponárania sa prostredníctvom dotyku so svetom javov k podstatám ich autochtónnosti, nachádzame v ranom diele *Rudolfa Uhra* (*Torzo*, 1943; *Leto*, 1944; *Ružové torzo*, 1944; *Dievčenský akt*; 1945; cyklus *Zem* — *Hlava I, II, III*; *Dievčatko s jablčkom*; *Kľáčice dievčatko*, 1945—1947). Uskutočňuje sa v ňom prvé stretnutie s archetypom: odohráva sa ako nadviazanie na moderný objav primitívneho, rustikálneho výtvarného prejavu v európskom sochárstve 20. storočia, do ktorého výrazne zasiahla aj senzitivná sila, tvarová a emocionálna čistota exotického sveta, ale aj ľudové umenie „malých“ európskych národov. V Uhrovej ranej tvorbe, ako podotýka jeho prvý monografista *L. Kára*,¹⁷ ide o širšie inšpiratívne a motivické väzby ako len o orientáciu na Brancusiho dielo. Uher ako prvý na Slovensku objavuje archetyp, aby ho vrátil domovu. Slo-



Rudolf Uher: Hlava III. Z cyklu Zem, bronz, 51 cm, 1947, Slovenská národná galéria. Foto súkromný archív

venskému sochárstvu tak poskytuje východišká novej progresívnejšie línie interpretácie ľudového, línie hľadania archaického typu obrazu. Slovenskosti i slovanstva, ľudovosti i ľudstva. Progresívne anticipuje budúcnosť slovenského sochárstva, ktorej najobjavnejšou zložkou bude práve zápas o prátvar. Kozmogónia a univerzalizmus uhrovej archetypiky, znakovosť ľudského bytia, jeho prírodnej a sociálnej jednoty sa v ďalšom vývine budú diferencovať, tematizovať národným ako v pozitívnom zmysle „nacionálnym“, empíriou ľudového života a



Rudolf Uher: Dievčatko s jablčkom. Z cyklu Zem, bronz, 55 cm, 1947, Slovenská národná galéria. Foto R. Kedro

umenia, prítomnosťou živých koreňov kultúry zovšeobecných a špecifikovaných elementárnym duchom, rytmom a štruktúrou ľudového výtvarného prejavu.

Obe tieto polohy slovenského sochárstva 1918—1948 rezultujúce z uchopenia a pretavenia „ľudového“, vyvierajú do dvoch dodnes fungujúcich pozícií — do etnotypu a do archetypu ľudového.

K identite „všeľudského“

Podstatnú úlohu vo vývinových premenách slovenského sochárstva (a slovenského umenia vôbec) zohralo hľadanie a utvrdzovanie jednoty

„medzinárodného“ a „národného“ prvku v umeleckom procese. Bolo špecifickým vkladom do odvekého konfliktu „regiónu a centra“, „domova a sveta“. V tomto zložitom dialógu zohráva primárnu úlohu poznanie a pretavenie všeľudskej umeleckej skúsenosti. Slovensko bolo od nepamäti okrajovým regiónom, ktorý prijímal podnety z centier európskeho kontinentu. Toto vyžarovanie však nielen zasahovalo, ale aj menilo svoje okolie. Premena bola najsilnejšia a najautentickejšia vtedy, keď vznikala aktívna odozva, nová a originálna odpoveď. Keď jedno vyžarovanie vyvolávalo druhé. Na priesečníkoch, v prienikoch domova a sveta. Tam, kde domov vkladal svoje jedinečné slovo.

Pre slovenské sochárstvo 20. storočia bolo rozhodujúce poznanie a pretavenie sveta európskej sochárskej moderny. Do 20. storočia vstúpilo ešte naddlho poznamenané predchádzajúcim storočím. Prijímalo — s väčšou či menšou aktivitou či pasivitou — atómy a molekuly prúdiace z najbližších umeleckých centier Budapešti a Viedne, ale aj z Mnichova a Belehradu, z Ríma i Prahy a napokon — aj z Paríža. Rozdielne slohové, štýlové, názorové i osobnostné polohy výrazu. Stretávali sa tu a krížili tri základné roviny vplyvov:

1. odkaz 19. storočia s jeho štýlovou mnohohlasnosťou;
2. symbolisticko-secesný fin de siècle;
3. prvé aktuálne dotyky s modernou na začiatku 20. storočia. Prichádzali predovšetkým z Paríža i z Prahy idúcej o krok za ním. Bola to osobitá diferencovaná zmes regresu i progresu zároveň.

Sochári, ktorých rok 1918 zastihol na Slovensku ako zrelé osobnosti za zenitom — Alois Rigele a Róbert Kühmayer — nie sú pre predmet našej úvahy dôležití, pretože vstupné elementy 19. storočia vo svojej tvorbe väčšmi opakovali a retardovali, ako domýšľali a inovovali. Z ich okruhu sa vyčleňuje dielo bratislavského rodáka Jozefa Arpáda Murmanna, pokračujúce stredoeurópsku formulu na prelome storočí. Osudy „nášho prvého moderného sochára“¹⁸ ako ho nazýva Z. Bartošová-Pinerová sa zväčša odohrávali mimo vlasti a napokon sa z jej kontextov vyčlenili. Jeho dva ženské akty

(1920) prezentované odnedávna ako súčasť nášho kultúrneho dedičstva¹⁹ sú dokladom priamych kontaktov s francúzskym moderným sochárstvom. Zákon pevného tvaru, socha — architektúra zovretá melodickou siluetou zovšeobecnenej formy usilujúcej nie o portrét, ale o typ — to sú filiácie spájajúce tieto diela s Maillolom. A hoci ide o najranejšie reagovanie na klasicizujúcu verziu modernej tradície európskeho sochárstva, ktorá sa na Slovensku ešte v iných časových a programových reláciách objaví, možno kvalitné Murmannove diela hodnotiť ako do istej miery „exkluzívne“ ukážky, ktoré sa do domáceho vývinu nijako výraznejšie nezačlenili.

Z obdobného „všeľudského“ dedičstva spájajúceho všetky tri uvedené roviny vplyvov vyrástlo aj dielo Jána Koniarka, o ktorom sme už v iných významových súvislostiach hovorili. Jeho tvorba odohrávajúca sa do roku 1918 v Srbsku, získala zaslúženú slávu a uznanie. „Začala triumfom na dvojkoľosovom voze, tátošmi ťahanom, na ktorom obyčajne stojí vavrínom ovenčený symbol víťazstva ... ale zúrivé cváľajúce tátoše navrátili ho na Slovensko, aby potom zviazli na konci Trnavy, za cukrovárom, v prostredí topiacom sa v blate a prachu, v utiahnutosti periférie a zabudnutosti“²⁰ písal o jeho tragickom umeleckom osude J. Alexy. Aj keď tu sníval o „kamenných dejinách slovenského rodu“, žila v ňom vnútorná túžba „stelesňovať námety a myšlienky všeobecné“. U Koniarka prezrádzalo toto vedomie aj zo stránky formovo-výrazovej širokú medzinárodnú orientáciu. Hovorili sme o Koniarkovi — tradicionalistovi. Bol však aj iný Koniarek — európsky. Koniarek, ktorý hovorieval „Rodin je moje všetko — môj boh“.²¹ Jeho dielo na Slovensku sa rozpadlo na dve hypostázy, kde tá druhá — „rodinová“, vnútorná, neverejná, ateliérová sa premenila v antitézu verejnej a tradicionalistickej. Do jeho tvorby vstúpilo Rodinovo dielo v niekoľkých rozdielnych rovinách impulzov (napr. i cez priame kompozičné paralely, momenty secesno-symbolickej tvárnosti).

Koniarek budoval svoju komornú tvorbu predovšetkým na dvoch základných podnetoch z Rodina, ktoré prijal a rozvinul. Prvým bol



Ján Koniarek: Štúdia mužskej hlavy, bronz, 37,5 cm. 40. roky, Slovenská národná galéria. Foto Archív Umenovedného ústavu

začala interpretovať ako komornosť (návrh na pomník, 1924—1925; štúdia k pomníku padlým, 1927; návrhy na Hviezdoslavov pomník, 20. roky). Druhým podnetom z Rodina, na ktorom Koniarek budoval svoje dielo, a ktorý do určitej miery spojil obidve zdanlivo oddelené línie, bola príroda. Nemilosrdný diktát a vláda prírody, chrám života a vzor sa stali Koniarkovou tvorivou métou. Jeho komorné sochárske úsilie ostalo zväčša nedocenenou, súčasníkmi nepochopenou iniciatívou. Vo svojom čase ostalo zabudnutým europanstvom na periférii.

Od dvadsiatich rokov a v priebehu tridsiatych



Július Bártfay: Ikarus, mramor, 15 cm, 1926, Slovenská národná galéria. Foto SNG

spôsob výstavby tvaru, traktovanie povrchu hmoty plastiky modelačnou hodnotou prelievajúceho sa svetla. Dynamicky zvrásňovalo tvar siahajúci od mäkkej, impresívnej tónovej a poltónovej formulácie (zdôraznenia „maliarskych“ hodnôt) k dramatickým plastickým hodnotám svetlotieňovej, voľnej rukopisnej hry s expresívnym vyznením. Tieto princípy, prirodzene v rozdielnej miere, uplatnil v komorných žánroch, virtuózných záznamoch a momentkách skutočnosti (Pijúci muž, kon. 20. rokov; Kľáčiaci ženský akt, 1922—1923; Bozk strasti; Satyr, 2. pol. 20. rokov; Lavína, 30. roky), v portréte (portrét p. Sesslerovej, 1924—1925; Štúdia mužskej hlavy, 40. roky), ale aj v návrhoch a škiciach nerealizovaných monumentálnych prác. Tu však mohli byť výrazom rozpracovanosti diela, „škviritosti“, ktorá sa s odstupom času



Július Bártfay: Topiaci sa, patinovaná sadra, 40 cm, 1934—35, Galéria F. Studeného Nitra. Foto A. Gogová



Július Bártfay: Sonáta mesačného svitu, mramor, 35,5 × 19,5 cm, 1936. Galéria F. Studeného Nitra. Foto A. Gogová

rokov sprostredkoval poznanie francúzskeho sochárstva z prvej ruky nitriansky sochár Július Bártfay. Stál stranou od súdobých pomníkových bojov a väčšmi ako jeho generační súputníci sa zaujímal o otázky tvorivé. Trojročný študijný pobyt v Paríži v rokoch 1920—1923 i osobná skúsenosť z ateliéru A. Bourdella, kde pracoval ako sochársky pomocník, mali po návrate na Slovensko rozhodujúci význam pre kryštalizáciu jeho profilu. Jeho diela pozostávajúce z niekoľkých názorových rovín, reflektovali modernu v dvoch polohách. Vznikali ako osobité analógie či citácie dynamizmu a dramatického páťosu formy v patetickom výraze portrétnych hláv (Autoportrét, 1926; portrét Beethovena, 1930; Topiaci sa, 1934; Nevidomý, 1939) a odkazovali na priame inšpiratívne väzby s Bourdellovými

prácami. Z veľkého Rodinovho odkazu Bártfayovi konvenovali najmä paralely symbolicko-secesného výrazu, založené na kontrapunktoch zdrsnenej a hladkej faktúry mramoru, kde do vonkajšieho somnambulného výrazu zaodieval motívy symbolicko-alegorické i civilné (Ikarus, 1934; Portrét manželky; Bozk, 1935; Sonáta mesačného svitu, 1936; Matka s dieťaťom, 1936). Aj jeho „malé“ komorné dielo — väčšina prác mala podživotné rozmery — narazilo na provinciálnosť pomerov, ktorým sa prispôbilo. Príznačne ostal aj on — „umelec nervov a snov“²² — osamelým bežcom svojho času.

Poznanie moderny sprostrekúvala v modifikovanej a transformovanej podobe aj Praha a Budapešť. Je však paradoxom, že z blízkej Prahy — umeleckého centra európskeho vý-



Jozef Kostka: *Žiaľ*, bronz, 57 cm, 1940—41, Slovenská národná galéria. Foto SNG

znamu — ho do druhej svetovej vojny prišlo tak málo. Príčinami tohto javu som sa zaoberala na inom mieste. Česká moderna — najmä jej učiteľia a veľké tvorivé zjavy ako *Štursa* a *Gutfreund* — zanechávala náhodné ozveny v epizodických komorných prácach. Našla v nich odraz novoklasicistická formula vyhladeného, zjednodušeného tvaru i zaoberajúca tvarová redukcia civilistickej optiky (napr. v prácach *L. Majerského*, *V. Ihriského*, *F. Štefunku*, *P. Bána*). U Pospíšila mali charakter odozvy na Štursov lyrizmus. Neboli výsledkom programového spracovania podnetov, ale mali skôr pokusný charakter, sklzávali k opisnosti a nestali sa platformou serióznejšieho komorného diela.

Podstatný a vo svojich dôsledkoch anticipačný posun, sa udial v rokoch druhej svetovej vojny na pôde komorného sochárstva. Akt jeho emancipácie a zvýznamnenia v umeleckých i spoločenských kontextoch sa odohral v čase, keď nastupujúci fašizmus vystupňoval útlak človeka za hranice ľudskosti. Na Slovensku, zahalenom do masky „samostatného“ národ-

ného režimu, vyrástol z nového generačného, umeleckého a intelektuálneho vystúpenia, ktoré malo interdisciplinárny charakter a v najpokrokovejších pozíciách avantgardnej platformy vyjadriť aktívny protest proti vládnucej realite tých čias. Umelecké prvenstvo medzi sochármi tohto obdobia patrí *Jozefovi Kostkovi*. Prvenstvo, v ktorom aj pri nadsadenosti metafory, možno v podmienkach slovenského sochárstva vidieť čin poplatný a „paralelný“ Rodinovi. „*Želáme si, aby obrazy a sochy dostali novú schopnosť žiť a dýchať. Aby dych, ktorý vydávajú, bol dychom osobnosti hoci zmietanej nekonečnými búrkami, ale osobnosti. Ak sa pod povrchom hlíny a farby objaví čo len jeden ľudský záchvev, čo len atóm ľudskej senzibility, je to dost. Uvidíme človeka a to je mnoho.*“²³

Kryštálovo čistými slovami vyjadril *V. Reisel* podstatu Kostkovho sochárskeho činu. Kostka postrehol človeka s takou mierou hĺbky, prozreteľnosti, úprimnosti, vnútorného stotožnenia s trpiacim individuom i ľudstvom, ktorá nemala v slovenskom sochárstve obdobu. Kostkov čin bol revolučný. Vrátil sochárstvu jeho hlbinný zmysel a význam, jeho jedinečné a sugestívne svedectvo sa stalo prerodom sochy v metaforicko mnohoznačný, preduchovnený prostriedok vzrušujúcej výpovede o tragickej realite sveta a človeka. Majstrovská, vyhranená ouvertúra parafrázujúca popri iných impulzoch i momenty dramaticko-expressívnych polôh vrcholného Rodinového diela (*Noc*; *Torzo*, 1940; *Žiaľ*, 1940—1941; *Akt ženy nad skalkou*, 1941; *Vajanský*, 1941; *Smútiaca (Sen)*, 1941—1942; *Starec*; *Svätopluk*; *Pútnik*, 1942; *Rok štyridsiatyštvrtý*; *Matka*, 1944) sa síce po roku 1945 uzavrela, aby hľadala ďalej a inde, ako podstatný míľnik rezonovala však i v nasledujúcich vývinových krokoch slovenského sochárstva.

K východiskám a princípom Kostkovho sochárskeho programu sa z mnohých generačných rovesníkov najvýraznejšie prihlásil *Rudolf Pribiš*. Jeho raná tvorba prešla od dynamicko-expressívnej epizódy (*Pád*; *Ranený I, II*; *Matka*; *Samota*; *Búrka I, II*; *Dnešok*, 1941—1942) k sochárskemu zákonu (*Dve ženy*, 1942; *Po kúpeli*; *Odpočívajúca*; *Ticho*, 1943). Individualistickú revoltu, tragický pocit bezvýchodiskovosti vy-



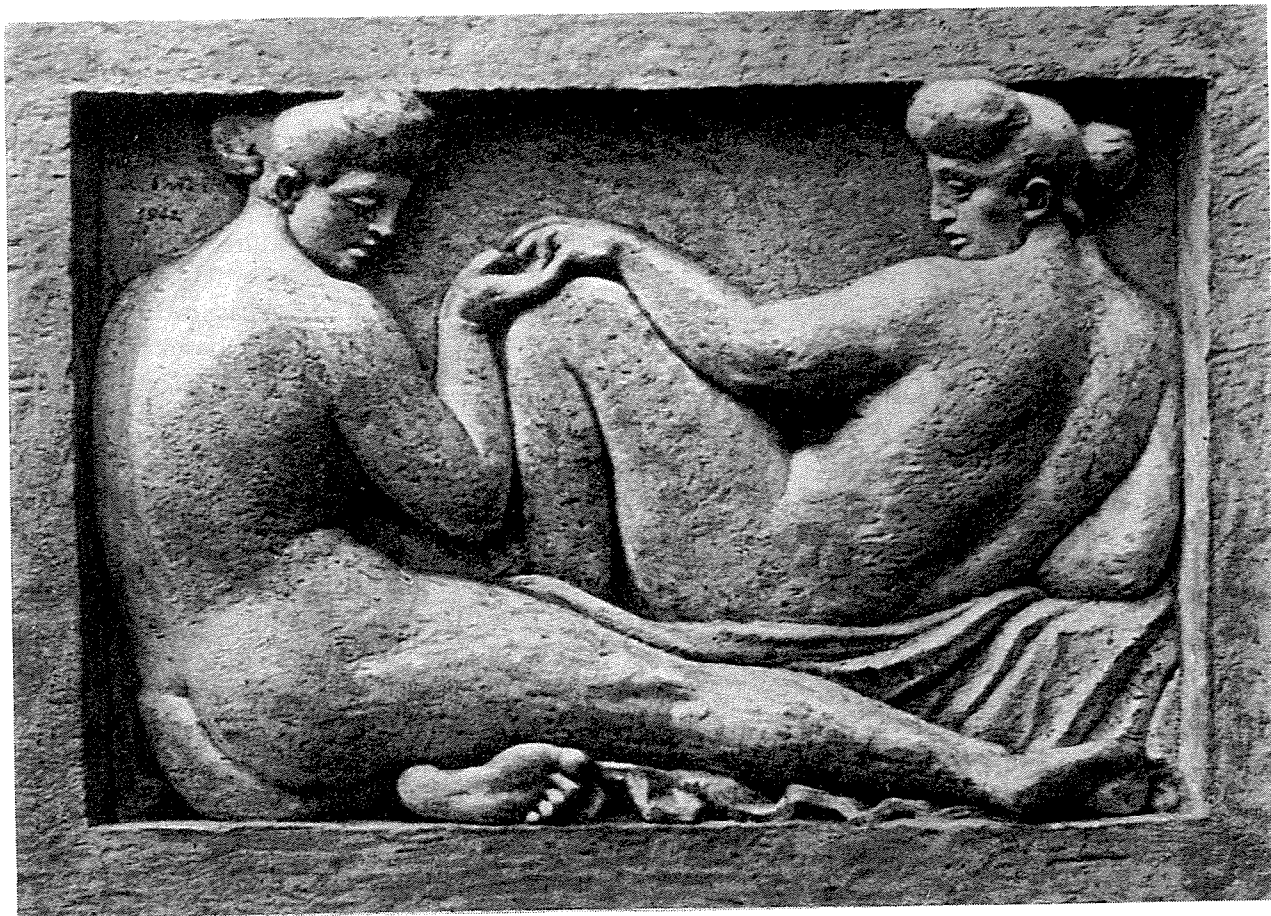
Jozef Kostka: *Pútnik*, 63,5 cm, 1942, Slovenská národná galéria. Foto SNG

striedala stabilita a pokoj, večné trvanie v čase — sen či predtucha nového? Ontologická premena sa odohrala v Pribišovom diele okolo roku 1942. Sám o tom o dva roky neskôr spomínal: „*Rodí sa nový sloh... Od jaskynných malieb primitíva — na všetky doby — až dodnes v tom, čo pretrvalo veky, dominuje neodškriepiteľná konštanta: pevný uzákonený tvar. Najmä sochár by to mal mať na pamäti. Čím bližšie budeš*

k onomu večnému princípu, tým viac síl ti zostane na hľadanie nových možností.“²⁴

V čom bola hlavná osobitosť „dobového“ stupňa absorpcie moderny u Kostku a Pribiša? Charakterizoval ho návrat k prameňom 20. storočia (Rodinovi, Bourdellovi, Maillolovi) a k prameňom európskej kultúry a civilizácie (u Pribiša — k Egyptu a antike). Zároveň sa vyznačoval akceptovaním súčasnosti (cez blízke české sochárstvo), historizmu, baroka, novoklasicizmu a poetizmu. Surrealistická parafráza sa však menila, vstupovala predovšetkým cez obsahové a významové vrstvy diela. Bol v tom možno tiež určitý paradox — tvar sa vracal, obsah aktualizoval. Kostka a Pribiš mali ešte v slovenskom sochárstve predznamenat mnohé — nielen ako dve kľúčové „učiteľské“ osobnosti, ale aj ako dve modelové cesty. Cestu dialógu, dramatickú i konfliktnú otvorenosť moderného umeleckého individualizmu. Cestu monológu, harmonizujúcu syntézu podnetov vo vnútorne uzavretom svete stálosti a vernosti „jednému“ umeleckému princípu.

Resumé „všeľudského“ nám odhaľuje zvláštnu skutočnosť. Slovenské sochárstvo sa dvakrát — prvý raz v dvadsiatych a tridsiatych rokoch (v diele *Koniarkovom*, *Murmannovom*, *Bárfayovom*), druhý raz v štyridsiatych rokoch (v diele *Kostkovom* a *Pribišovom*) pokúsilo prejsť bránou moderného sochárstva. Odohral sa tu dvojitý posun, dvojitá väzba v čase. V rozdielnych historických chvíľach — a vlastne aj nezávisle od seba — nadväzovalo slovenské sochárstvo na tie isté entity prólogu európskej moderny. Rodinov maják nemohlo Slovensko nevidieť. Momenty inšpirácií, podnetov v rozsiahlom a konfliktnom Rodinovom diele odmietajúcom akékoľvek definitívne štýlové ohraničenie, diela rovnako obrátenom do minulosti ako do budúcnosti, dopovedajúcom a predpovedajúcom zároveň — mali v slovenskom sochárstve čiastkový, výberový a rozdielny obsah. Kým diela *Koniarkove* a *Bárfayove* odrážali viac vonkajšiu inšpiratívnosť (aj keď u *Koniarka* sa tento problém javí zložitejším) — určité rozdielne tvaroslovné a formotvorné princípy, Kostka (a v časti raného diela aj *Pribiš*) popri nadviazaní na vrcholné podoby Rodinovej tvár-



Rudolf Pribiš: Dve ženy (Sklamanie), sadra, 102 × 142 cm, 1942. Súkromný majetok. Foto repro

nej reči definovali väzby vnútorné, oslobodzujúce sochu z jej predchádzajúcich pút, činiace z nej predovšetkým prostriedok duchovnej výpovede a svedectva. Druhý okruh podnetov, čerpajúci z klasicizujúcej verzie tradície (v diele Murmannovom, Pribišovom) nadviazal na Maillovsnú obrodu stredozemnomorských koreňov európskeho sochárstva. Slovenské sochárstvo išlo do roku 1945 po „klasickej“ ceste k moderne: Prvý dotyk s „neklasicickou“ cestou, ktorý po roku 1945 ohlásilo rané Uhrovo dielo ostával otvorený... Slovo reagujúce na „revolučné“ aspekty moderny ako antitézy tradície ešte v slovenskom sochárstve čakalo na svoje vyslovenie. Táto nedopovedanosť moderny mala ešte svoje dôsledky v budúcnosti v neraz konflikt-

nom zápase o ňu — o diskontinuálnu kontinuitu tradície. Prvky a problémy moderny, ktoré slovenské sochárstvo akceptovalo vo chvíľach svojho zrodenia boli v európskom kontexte väčšmi zavŕšením ako začiatkom. Pre slovenské sochárstvo bolo toto „zavŕšenie“ začiatkom života novej tradície.

Bolo slovenské sochárstvo v rokoch 1918—1948 neuskutočnenou možnosťou seba samého? Alebo bolo možnosťou uskutočnenou neúplne? Nenaplnilo ešte svoju identitu. Národnú a modernú zároveň. Ale položilo základy jej hľadania, jej historickej perspektívy, a to cez umelecké stotožňovanie sa s gnozeologickými, ontologickými, axiologickými rozmermi fenoménov „dejinného“, „ľudového“, „všeľudského“. Tra-

dícia vyrástla z paradoxu. Z protirečivého spojenia tradicionalizmu a moderny.

Paradox je výrazom istej objektívnej nemožnosti. Zdanlivý nezmysel. Neuskutočnená alternatíva. Filozofi hovoria, že na to, aby sa paradox vyriešil, treba zmeniť podmienky brz-

diace pohyb a vývin. Paradox v umení neriešia „len“ podmienky (hoci ich často vyvolávajú). Riešia ich — a to predovšetkým — umelecké osobnosti. Ich diela. Prekračujú ich zmyslom hľadania a to stále trvá.

Poznámky

¹ Štúdia má byť súčasťou väčšieho celku skúmania. Nezameriava sa na teoretickú reflexiu pojmu tradícia, ani na problematiku utvárania tradície v širšom historickom a medzinárodnom kontexte (špeciálny problém 19. storočia a vývinu slovenského sochárstva do roku 1918). Mimo pozornosti ponecháva i vývin po roku 1948, v období socializmu, ktorému bude autorka venovať samostatnú pozornosť v budúcnosti. K čiastkovým aspektom problematiky pozri napr. BAJCUROVÁ, K.: K problematike česko-slovenských vzťahov v sochárstve medzi dvoma vojnami. *Ars* 1988, č. 3, s. 23—43. Pojem „slovenské novodobé sochárstvo“ používam zámerne, v polemike so zaužívaným označením „slovenské moderné sochárstvo“. Napriek vo všeobecnosti synonymnému užívaniu pojmov „novodobý“ a „moderný“ „na označenie štýlu, ktorý ruší uznávané tradície a usiluje sa vytvoriť formy primerané pocitom a citlivosti nášho veku“ (READ, H.: *A Concise History of Modern Sculpture*. London. 1964. s. 10—12), bolo totiž na Slovensku rušenie tradicionalistických hraníc omnoho zložitejším, sprostredkovaným procesom. Pojem „novodobosť“ väčšmi vyjadruje časovú, chronologickú kvalitu (príslušnosť k 20. storočiu), pojem „moderna“ zasa väčšmi evokuje jedinečné, progresívne a autentické hodnoty umenia tohto storočia.

² KONIAREK, J.: Sochár a národ. *Slovenské pohľady* 53, 1937, č. 12, s. 688—691.

³ WITTLICH, P.: České sochařství ve XX. století. Praha, SPN 1978. s. 154.

⁴ K bývalej štefánikovskej pomníkovej topografii možno uviesť nasledujúce diela — na Myjave (R. Březa, Č. Vořech, 1921), v Clevelande, USA, (M. Motoška, 1922), v Brezne (J. Pospíšil, 1928), Košiciach (J. Pospíšil, 1929), v Spišskej Novej Vsi (A. Kováčik, 1929), Predmieri (P. Bán, 1930), Leviciach (M. Motoška, 1931), Šuranoch (M. Motoška, 1934), Humennom (J. Pospíšil, 1934), Považskej Bystrici (V. Ihrský, 1936), Bátovciach (A. Drexler, 1937), v Bratislave (B. Kafka, 1938).

⁵ Na neuspokojivú situáciu v pomníkovom sochárstve mimoriadne ostro reagovala súdobá tlač a kritika. Pozri ŠTEFUNKO, F.: Niet rady a niet pomoci. Vypisovať alebo nevypisovať súbeh pri stavbe pomní-

kov. *Slovenské pohľady* 52, 1936, č. 4, s. 251—253; FÁBRY, R.: Poznámky k slovenským pomníkom. *Slovenské smery* 5, 1937/38, č. 6—8, s. 313—315; HONZA, J.: Kríza sochárskeho pomníka. *Elán* 9, 1939, č. 9—10, s. 8; CINCÍK, J.: Sochárske zlozvyky. *Slovenské pohľady* 55, 1939, s. 509—512 atď.

⁶ ŠALDA, F. X.: Mor pomníkový. In: *Hájemství zraku*. Praha, 1940, s. 52—54.

⁷ BIRNBAUM, V.: Pomníky... *Styl*, 2 (7), 1921—22, s. 74.

⁸ VACULÍK, K.: *Koniarek*. Bratislava 1944, (nestr.).

⁹ O procesualnosti, zmenách a vývine tradície ako — svojho druhu — spoločenského vedomia (ktoré utvára historický subjekt v objekte, teda spoločnosť) a „institucionalizovanej“ úlohy umeleckej histórie v tomto procese svedčí veľmi názorne Koniarkov príklad. Spoločnosť ho uznáva až na sklonku života, keď je už prakticky za zenitom. Prvá posmrtná výstava v SNG (Jozef Hanula, Ján Koniarek, Umelecký odkaz. Bratislava, SNG 1954, úv. K. Vaculík) ho kodifikuje ako „klasiku sochárskeho realizmu“, výstava k 100. výročiu narodenia (Ján Koniarek. Súborné dielo. Bratislava, SNG 1979, úv. Z. Pinterová-Bartošová) naopak dokazuje (napr. aj na originálne použítom inštaláčnom prvku „monumentalizujúcich“ fotovzväščenín komorných diel) jeho paradoxnú európskosť.

¹⁰ Citované podľa — Fraňo Štefunko 1903—1973. Zborník na 70. narodeniny národného umelca profesora Fraňo Štefunko. Zost. K. Rosenbaum. Martin, MS 1974. s. 63—81.

¹¹ WITTLICH, P.: c. d., s. 154.

¹² Portrétom sa zaoberali vlastne všetci „medzi-vojní“ sochári, väčšinou však v rovine prípravy pomníkových prác bez hlbšej invencie. Najsústredenejšie zaujatie portrétom preukázal L. Majerský a predovšetkým P. Bán, orientovaný väčšmi na intímnu psychologizujúcu podobizeň.

¹³ BELOHRADSKÁ, L.: Fraňo Štefunko. Bratislava 1962, s. 17.

¹⁴ KOSTKA, J.: Socha a doba. *Elán* 10, 1940, č. 5, s. 5—6. Ide o pomníky SNP v Partizánskom (J. Kostka, M. Škorupa, 1946—49) a Prievidzi (pomník Odboja,

R. Pribiš, E. Kramár, Š. Lukačovič, 1946—51). Bližšie sa týmto obdobím zaoberala BARTOŠOVÁ, Z.: Slovenské sochárstvo 1945—1948. Ars 1984, č. 2, s. 25—33.

¹⁵ Bližšie pozri BAJCUROVÁ, K.: c. d., s. 25—27, 41.

¹⁶ ABELOVSKÝ, J.: Svetonázorová dialektika slovenského moderného maliarstva. (Človek a svet v slovenskej medzivojnovnej maľbe). Ars 1983, č. 1, s. 25—41.

¹⁷ KÁRA, L.: Rudolf Uher. Bratislava 1969. Autor dôsledne sleduje genézu Uhrovej archetypálnej polohy. Upozorňuje, že jej korene sú zložité a siahajú ešte pred návštevu Brancusiho parížskeho ateliéru na jeseň 1944. Pozri UHER, R.: Návšteva u Brancusiho: Umelecký mesačník. Č. 1—10. Bratislava 1948. S. 145.

¹⁸ BARTOŠOVÁ-PINTEROVÁ, Z.: Slovenské ko-

morné sochárstvo 1818—1948. Úv. Katalógu výstavy. Bratislava, SNG 1986. nestr.

¹⁹ Slovenské výtvarné umenie 1900—1918. Katalóg výstavy. Úv. S. Ilečková, Z. Bartošová-Pinterová. Bratislava, SNG 1984.

²⁰ ALEXÝ, J.: Hľadá sa stratený sochár. (Riport z kolonie umelcov). Slovenský denník. 24. 12. 1936.

²¹ ŠTEFUNKO, F.: Ján Koniarek. Črty o jeho živote a diele. Bratislava 1955, s. 19.

²² HRŠKA, A. V.: Skulptúry Júliusa Bártfaya. Elán 6, 1936, č. 8, s. 5.

²³ REISEL, V.: Dívame sa na obraz. In: Vo dne v noci. Bratislava 1940. S. 50.

²⁴ Citované podľa — VÁROSS, M.: Rudolf Pribiš. Bratislava 1962. S. 20—21.

О генезисе традиций в словацкой скульптуре новейшего времени

(Парадоксы модерности)

Резюме

Предлагаемая статья представляет собой рассуждение историко-критического характера на тему антиципации в словацкой скульптуре в период 1918—1948 годов. Освещает генезис традиций, тех положительных сторон, которые определили формирование и развитие специфических черт словацкой скульптуры. Авторская гипотеза связана с пониманием становления словацкой скульптуры новейшего времени, как оригинальной национальной и современной дисциплины XX века в процессе ее олицетворения, самоопределения и соответствия с феноменами «исторического», «народного» и «общечеловеческого». В работе они используются как методологические принципы интерпретации проблематики. В этом отношении осуществляется моделирование изучаемого вопроса с трех точек зрения.

1. В период после возникновения в 1918 году Чехословакии идея отождествления «исторического» нашла свое воплощение в монументальной скульптуре, памятнике. И все же вопреки количественным параметрам искусство скульптуры не сумело выразить новую социальную функцию и тематику действительно художественными приемами. Ее путь к модерности был отмечен консервативными и художественно маловыразительными средствами. Даже произведения Я. Кониарка и Ф. Штефунека, которые несли в себе до сих пор еще несуществующие национально-просветительное послание, в своем монументальном и портретном творчестве были более склонны к традиционным приемам.

2. Отождествление с «народным» в словацкой скульп-

птуре проявлялось двойственным способом. Во-первых, как этнический тип, посредством внешней тематизации национально-пассивного восприятия практической стороны народной жизни, и отождествлением с этнографическим. Во-вторых, как архаический тип, посредством внутренней переплавки народного, исканий автотонности отечества по примеру европейской скульптуры XX века. Этот путь, проложенный ранним творчеством Р. Угера, принес словацкой скульптуре наиболее убедительное выражение синтеза отечества и мира и повлиял на ее дальнейшее развитие.

3. Отождествление с «общечеловеческим» получило свое выражение в процессе утверждения единства международных и национальных аспектов, в переосмыслении современного европейского художественного опыта. В словацкой скульптуре проявились двойные связи с теми самыми исходными моментами пролога европейского модернизма — А. Роденом и неоклассицизмом А. Майоля. От 1945 года словацкая скульптура развивалась в направлении к модерности «классическим» путем, который впервые был пройден Я. Кониарком, Й. Мурманном и Ю. Бартфайом в 20—30-е годы, а позже в 40-е годы неповторимым синтезом раннего творчества Й. Костки и творчеством Р. Прибиша. Представителем «неклассического» пути был Р. Угер.

Традиции словацкой скульптуры, как позитивно антиципированное познание, вырастали из парадокса противоречивых связей XIX и XX века, традиционности и модерности.

Zur Genese der Tradition in der neuzeitlichen slowakischen Bildhauerkunst

(Die Paradoxien der Moderne)

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie ist eine historisch-kritische Abhandlung über die Antizipation in der slowakischen Bildhauerkunst in den Jahren 1918—1948. Gegenstand der Untersuchung ist die Genese der Tradition, jener positiven Elemente, die für die Entwicklung und Gestaltung der spezifischen Eigenheiten der slowakischen Bildhauerkunst bestimmend waren. Im Sinne der Hypothese, die der Untersuchung zugrunde liegt, wird die Konstituierung der neuzeitlichen slowakischen Bildhauerkunst als einer authentischen nationalen und modernen Kunstdisziplin im 20. Jahrhundert als ein Prozeß der Personalisierung, Selbstbestimmung und Selbstidentifizierung mit den Phänomenen des „Historischen“, „Volksnahen“ und „Allmenschheitlichen“ aufgefaßt. Diese drei Phänomene werden in der Arbeit als methodologische Mittel zur Interpretation des Problems eingesetzt. In diesem Sinne ist die Studie in drei Betrachtungslinien „modelliert“.

1. Die Identität mit dem „Historischen“ sollte nach der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik im Jahre 1918 durch die monumentale Bildhauerkunst, das Denkmal, zur Erfüllung führen. Ungeachtet ihrer quantitativen Entfaltung war sie nicht imstande, das neue soziale Funktionieren und die Thematisierung des bildhauerischen Werkes mittels einer wahrhaft künstlerischen Sprache zum Ausdruck zu bringen. Sie hemmte seine Entwicklung zur Moderne durch ihre konservative und bildkünstlerisch keineswegs überzeugende Ausdrucksweise. Auch die Werke L. Koniareks und F. Štefunkos erfüllten eine bis dahin nicht existierende Aufgabe bei der Förderung des Nationalbewußtseins der Slowaken. In ihren monumentalen und porträtistischen Werken neigten sie zu einer eher traditionalistischen Ausdrucksweise.

2. Die Identität mit dem „Volksnahen“ kam in der slowakischen Bildhauerkunst auf zweierlei Weise zum

Ausdruck. Erstens durch die äußerliche Thematisierung des Volkstümlichen, durch passives Aufzeichnen der Empirie des Lebens des einfachen Volkes, durch Gleichsetzung von Nationalem und Volkskundlichem — als Ethnotyp, und zweitens durch das innerliche Verschmelzen des Volkstümlichen, vermittels der Suche nach dem autochthonen Wesen der Heimat nach dem Vorbild der europäischen Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts — als Archetyp. Diese Entwicklungsrichtung, angebahnt durch das Frühwerk von R. Uher, erbrachte der slowakischen Bildhauerkunst die überzeugungskräftigste Ausdrucksform der Synthese von Heimat und war für ihre weitere Entwicklung weitgehend bestimmend.

3. Die Identität mit dem „Allmenschheitlichen“ wurde durch das Herausstreichen der Einheit internationaler und nationaler Elemente, durch die Einverleibung der europäischen künstlerischen Erfahrung zum Ausdruck gebracht. Innerhalb der slowakischen Bildhauerkunst erfolgte eine doppelte Bindung an die gleichen Entitäten des Prologs der europäischen Moderne — das Werk A. Rodins und der Neuklassizismus A. Maillols. Die slowakische Bildhauerkunst schritt bis 1945 auf dem „klassischen“ Weg zur Moderne. Zum ersten Mal im Werk J. Koniareks, J. A. Murmanns und J. Bártfays um die Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren, zum zweiten Mal vermittels der einzigartigen Synthese der frühen Werke Kostkas sowie des Vorbildes von R. Pribiš in den vierziger Jahren. Den „nichtklassischen“ Weg bahnte nach 1945 das frühe Schaffen R. Uhers.

Die Tradition der slowakischen Bildhauerkunst als ein positiv antizipierendes Bewußtsein erwuchs aus einer Paradoxie, und zwar aus den widersprüchlichen Verknüpfungen des 19. und 20. Jahrhunderts, des Traditionalismus und der Moderne.

Alojz Balán — Juraj Grossmann

ŠTEFAN ŠLACHTA

V dejinách modernej slovenskej architektúry sa často stretávame s autorskými kolektívami, ktoré tvorili dvaja architekti. A. Skutecký s V. Holeschom, F. Weinwurm s I. Vécseiom alebo z mladších E. Kramár s Š. Lukačovičom. K najznámejším dvojiciam v dvadsiatych a tridsiatych rokoch patrili Alojz Balán s Jurajom Grossmannom. Do histórie slovenskej architektúry sa zapísali mnohými vynikajúcimi stavbami a podstatne posunuli architektonické dianie na Slovensku smerom k funkcionalistickej architektúre. Analýza ich architektonického diela nám približuje hodnoty avantgardnej architektúry medzivojnového obdobia, ktoré sa stávajú cenným inšpiračným zdrojom v dnešnom hľadaní cesty pre budúcu slovenskú architektúru.

A. Balán a J. Grossmann patria do skupiny českých architektov, absolventov Akadémie výtvarných umení a ČVUT, ktorí po vzniku samostatného československého štátu prišli do Bratislavy, aby sa zúčastnili na riešení novej výstavby verejných obytných, školských, zdravotníckych a ďalších stavieb. Spolu s nimi prišli v tomto čase z Prahy Kl. Šilinger, J. Merganc, V. Šebor, z Brna J. Marek a ďalší.

Alojz Balán (nar. 2. 2. 1891) pochádzal z Valašského Meziříčí a štúdiá architektúry ukončil na ČVUT roku 1914. Juraj Grossmann bol pražský rodák (nar. 4. 4. 1892), architektúru študoval rovnako na ČVUT. Do Bratislavy prišli obidvaja roku 1919 a spočiatku pracovali spoločne ako zamestnanci riaditeľstva štátnych

dráh. A. Balán v rokoch 1922—1927 pôsobil ako profesor na Stavebnej priemyslovke v Bratislave. Samostatnú projektovú činnosť začali až tri roky po skončení vojny. Ich prvou spoločnou prácou bola vlastná vila na ul. Boženy Němcovej č. 6 roku 1923. V Bratislave pracovali až do roku 1938, keď v dôsledku politických udalostí museli zo Slovenska odísť. A. Balán sa vrátil domov do Valašského Meziříčí, kde pracoval ďalej ako architekt. Po oslobodení pôsobil na oddelení územného plánu KNV v Gottwaldove. Zomrel roku 1960. J. Grossmann odišiel zo Slovenska roku 1939 do Prahy a venoval sa už iba problémom akustiky a vzduchotechniky a výstavnej tvorbe. Zomrel v Prahe roku 1957.

Obdobie 1919—1925

Bratislava a s ňou celé Slovensko stáli po vzniku samostatného československého štátu pred množstvom veľkých stavebných úloh tak v oblasti bytových, ako aj verejných budov, ktoré bolo treba rýchlo riešiť. Provinčné mesto sa začalo premieňať na hlavné mesto Slovenska a architekti museli hľadať spôsob, ako túto novú situáciu mesta ideovo vyjadriť. K doterajšiemu vplyvu Viedne a Budapešti pristúpil mimoriadne silný a prízračlivý vplyv pražský. Orientácia mladých architektov v tejto situácii bola veľmi ťažká. Balán spolu s Grossmannom boli samozrejme pod vplyvom pražskej školy. Z tohto pohľadu je preto potrebné analyzovať ich prvé



A. Balán: Budova YMCA na Malinovského ul. v Bratislave, detail bočnej fasády. 1920—1923. Foto Viera Kamenická

realizácie v Bratislave. Dôležitá je tiež skutočnosť, že Balán končil štúdiá ešte roku 1914, v období vrcholiaceho českého kubizmu, a bol pod vplyvom Kotěrovej osobnosti. Ústup od čistého kubizmu v prvých rokoch po vojne a hľadanie nového architektonického výrazu, ktorý by odrážal a reprezentoval národnú a umeleckú samostatnosť nového štátu, znamenal prechod k rondokubizmu a dekorativizmu, ktorý našiel odraz aj v tvorbe Balána a Grossmanna.

Prvú prácu — projekt združenia YMCA na Karpatskej ulici v Bratislave navrhuje ešte Balán sám bez Grossmanna roku 1920 (realiz. 1920—1923). Robí ho mimo zamestnania. Architektúra YMCA sa hodnotila ako cudzokrajná¹, ako snaha po novosti exteriéru,² hľadali sa v nej vplyvy rotterdamskej školy a pod.

Napriek určitej príbuznosti s prácami M. de Klerka, sme však toho názoru, že oveľa väčšiu úlohu tu zohral vplyv českej racionalistickej moderny, najmä príklad Štencovho domu Otakara Novotného v Prahe (1909—1911). Efekt režného muriva a jeho farebnosti je ešte znásobený ornamentálnou rôznorodosťou väzieb, kontrastom bieleho rámovania okien, či nadokenných prekladov. Je to palácová koncepcia zvládnutá s istotou, s malebnými priehľadmi, s vyváženými proporciami, ktorej ani zmena funkcie neubrala na príťažlivosti.

Ďalším samostatným Balánovým projektom sú Obytné domy štátnych zamestnancov (medzi ul. 29. augusta, ul. Červenej armády a Mlynskými Nivami. 1921—1924). Balán ich projektoval len rok po YMCE, predstavujú však



A. Balán — J. Grossmann: Detail fasády obytného domu poštových zamestnancov na Legionárskej ul. v Bratislave. 1923. Foto Viera Kamenická

celkom iný názor. Architektonický slovník je tu už v plnom súlade s Janákovým a Kyselovým³ úsilím o nový národný sloh vyjadrený geometrickými prvkami kruhu, polkruhu, výseče. Plošnosť prvkov odlišuje Balána od priestorového rondokubizmu iného mladého českého architekta v Bratislave Klementa Šilingera. Farebnosť, dekoratívnosť detailov, štíty striech svedčia o Balánovom vyvinutom výtvarnom čítení, riešenie pôdorysu v zložitej urbanistickej situácii zasa odzrkadľuje schopnosť organizovať prevádzku a ekonomické myslenie.

Prvým spoločným projektom Balána a Grossmanna je vlastná dvojvila na ul. Boženy Němcovej (1923). Na jednej strane ju charakterizujú prvky známe z prvých Balánových realizácií, na strane druhej pokojnejšie a vyrovnanjšie formy, akiste Grossmannov vklad do spoločnej práce. Prvé spoločné veľké projekty sú ešte rovnako dôkazom pokračujúcej snahy o národný sloh. Blok obytného domu poštových zamestnancov na Legionárskej ulici z roku 1923 je asi najlepším príkladom tohto smeru na Slovensku. Jemnú kresbu geometrických prvkov na fasáde podčiakujú výraznejšie plastické prvky medzi oknami na prízemí. Dlhú hmotu členia štyri arkierie ukončené balkónmi. Architektonicky pôsobivé je 4. poschodie s reliéfom pod atikou, ktorým Balán nadviazal na susedný Šilingerov blok. Dom má 3 schodiská, z ktorých sú prístupné z podesty 3 byty.

Úsilie o založenie národného slohu vedené Janákom a Gočárom vyústilo do neživého akademizmu. Jeho zmysel bol však aj v tom, že vyprovokovalo povojnovú generáciu vedenú K. Teigem nielen k prudkej opozícii,⁴ ale aj k hľadaniu nových myšlienok inšpirovaných francúzskym purizmom, nemeckou novou vecnosťou, ruským konštruktivismom alebo holandským romantizmom. Kontakty s pražským architektonickým dňaním našli prirodzene svoj odraz aj v tvorbe Balána s Grossmannom. Doznievanie dekoratívnosti aplikovanej už na funkcionalistickú pôdorysnú kostru môžeme sledovať na budove bývalého Riaditeľstva štátnych dráh (dnes Správa východnej dráhy) na Klemensovej ulici v Bratislave (projekt 1924—1925, realizácia 1925—1927). Mohutné rímsy, rozmerné rizality,

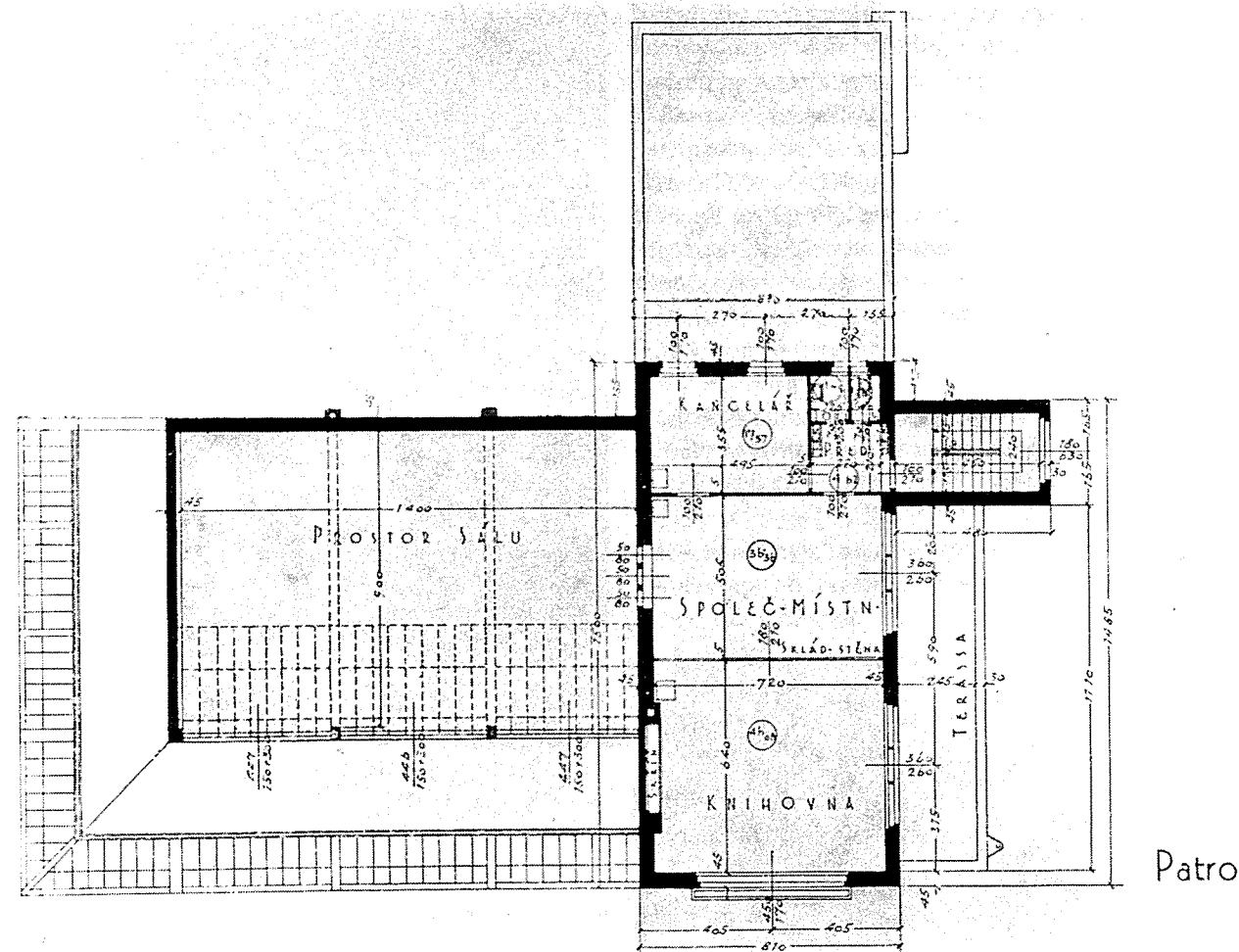


A. Balán — J. Grossmann: Detail fasády dôstojníckeho domu na Kukorelliho ul. v Bratislave. 1925. Foto Viera Kamenická

portály či dokonca veže dokladajú Balánov sklon k monumentalizmu. Dispozícia tvorí dvojtrakt s vysunutými schodiskami, na nároží dominuje mohutná veža, ovládajúca architektonicky obe fasády.

Definitívny rozchod s obdobím dekorativizmu znamenajú nasledujúce projekty — súťažný návrh na dom Umeleckej besedy slovenskej (dnes výstavná sieň a klub SFVU) na Dostojevského rade roku 1924 a súťažný návrh na burzu na Šafárikovom námestí z roku 1925. K nim patrí ešte návrh dôstojníckych domov na Kukorelliho ulici (1925).

V súťažnom projekte bratislavskej burzy⁵ sú už zrejme konštruktivistické prvky. Architektúra si ešte zachováva plasticitu, ktorá je však disciplinovaná, významnú úlohu už zohrávajú

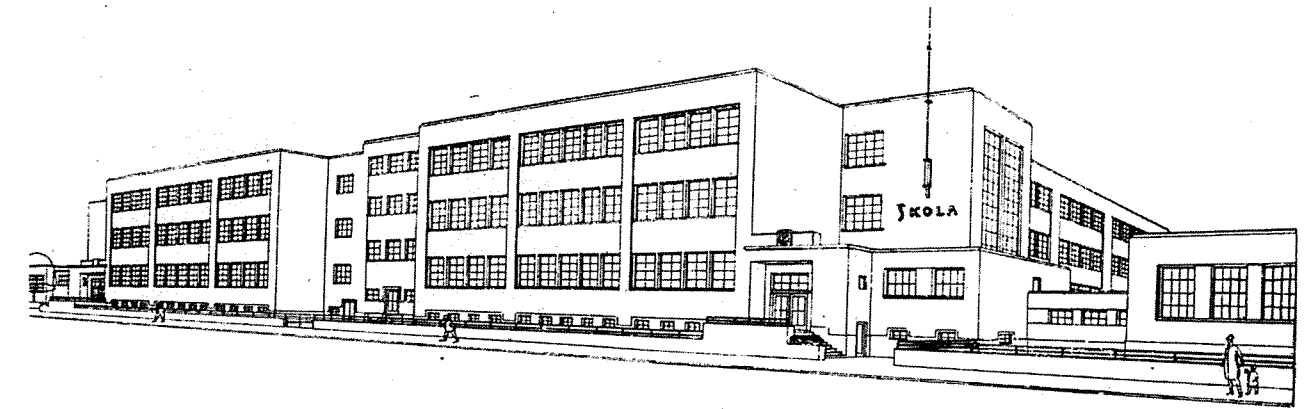


A. Balán — J. Grossmann: Pôdorys 1. poschodia Umeleckej besedy slovenskej (dnes výstavná sieň a klub SFVU) na Dostojevského rade v Bratislave. 1924. Kresba: Archív autora

veľké plochy okien, nemožno však ešte hovoriť o funkcionalizme. Je tu väčšmi cítiť Grossmannovu koncepciu, ktorá je vyrovnanejšia; vyvážené zoskupenie foriem a určitá lineárnosť nahradila Balánovu monumentálnosť a farebnosť. Naopak, dôstojnícke a rotmajstrovské domy na Kukorelliho a Povrazníckej ulici svedčia o Balánovom koncepte farebnosťou rezného muriva, detailami vchodov a nároží, riešením posledného poschodia. Zaujímavý exteriér však nezodpovedá vnútornej organizácii, ktorá ostáva zastaralá a neriešená.

Za najlepšie a najprogressívnejšie dielo po-

kladáme Umeleckú besedu slovenskú, (realizácia 1925—1926), ktorú všeobecne označujeme za medzník na ceste k funkcionalistickej architektúre u nás. Nemožno jej uprieť výtvarné hodnoty, ktoré tu však vytvárajú vlastnosti materiálu — rezného muriva, skla, kovu a betónu. Zreteľné vyjadrenie funkcií, výstavnej časti, klubovej časti, definitívny nástup plochej strechy a rozchod so štítlami a sedlovými strechami, hladké plochy plných balkónov a atík, progressívna konštrukcia zastrešenia veľkej výstavnej sály sú svedectvom nového architektonického názoru.



A. Balán — J. Grossmann: Nerealizovaný návrh na Ludové školy na Tehelnom poli v Bratislave. 1927. Foto Ján Sláma

Obdobie 1926—1939

V týchto rokoch dochádza k mimoriadne intenzívnemu uplatneniu architektov. Okrem menej významných vil a rodinných domov (vila dr. Vičánka na Šulekovej ul., vila inž. Berného a ďalšie) sú to prevažne významné veľké projekty. Napriek tomu, že iba časť súťažných návrhov sa realizovala, zachované projekty dokumentujú koncepčnú pružnosť, invenčnú mnohostrannosť, ušľachtilosť a čistotu architektonických foriem. Za zmienku stojí aj dokonalé čisté grafické stvárnenie perspektívnych pohľadov zbavených akýchkoľvek nearchitektonických prvkov a poskytujúcich dostatočnú predstavu diel. Patria sem súťažné návrhy na starobinec v Bratislave (1. cena, 1926), ľudové školy na Tehelnom poli (1927) a nemocnicu v Trnave (1927). Z realizovaných projektov sú to dôstojnícky dom na Škovránčej ulici (1927), 2. etapa Poštových domov na Belehradskej a Malinovského ulici (realizácia 1927—1928). Celý rad domov na Malinovského ul. je síce rovnako datovaný,⁶ nezodpovedá to však asi pravde, pretože posledná sekcia nadväzujúca na Šilingera má výrazne odlišný charakter. Objavujú sa ešte rondokubistické prvky, portál vchodu je riešený na spôsob žudra a dispozícia sa takisto

líši napr. v situovaní schodišťa na vnútornú stranu. To všetko naznačuje, že projekt je starší ako ostatné sekcie. Tieto sa líšia nielen architektúrou, ale aj organizáciou bytových priestorov.

Balánova a Grossmannova tvorba nepozdvihovala architektonickú úroveň len v Bratislave, ale aj na vidieku. K prvým realizáciami mimo Bratislavu patrí býv. Okresná nemocenská poisťovňa v Banskej Bystrici z roku 1927 (realizovaná 1927—1929). V kompozícii tu dominuje elegantná zaoblená veža na nároží s veľkou presklenou plochou a štátnym znakom.

V nasledujúcom roku 1928 vznikajú tri významné projekty Balána a Grossmanna: Prvým je býv. Palác Radiojournalu (realizovaný 1928—1929) na dnešnom Leninovom námestí v Bratislave — prvá rozhlasová budova na Slovensku. Dispozícia spĺňala nároky najprogressívnejšej súvekej rozhlasovej technológie. Svoju úlohu plnila až do roku 1987, aj keď neskôr už iba okrajovo. V mierke nadviazali na svoju budovu Riaditeľstva železníc, architektúra je však o poznanie progressívnejšia. Projektom prístavby Riaditeľstva pôšt a telegrafov (realizované 1928—1929) riešili nadstavbu Poštového paláca na nám. SNP z roku 1911.

Najväčší z týchto projektov je tzv. Učňovská

pokračovacia škola v Bratislave na Vazovovej ulici (dnes SVŠT, realizovaná 1928—1932), známa najmä ako sídlo Školy umeleckých remesiel. Rozsiahly komplex má symetrické jadro. Forma tu zreteľne ustupuje funkcii. Veľké plochy okien učební a laboratórií a jemné ryzalility na hlavnej fasáde zjemňujú účinok veľkých hmôt, precízne detaily podporujú eleganciu stavby. Ustúpením hlavnej vstupnej časti sa vytvoril primeraný *Court d'honneur* — prvok, ktorý môžeme v tvorbe architektov sledovať už na budove YMCA. Je zaujímavé, že dielo, uvádzané ako spoločná práca, na vykonávacích plánoch z decembra 1928 podpísal iba Grossmann.

Mimoriadne plodným v práci oboch autorov je rok 1929, keď vytvárajú nemenej ako 10 projektov — 4 súťažné návrhy a 6 realizovaných diel. Všetky postavili ešte roku 1929 (dve), alebo v rokoch 1929—1931 (tri) a 1929—1932 (jedna). Svedčí to o pružnosti celého systému projektovania a naň plynulo nadväzujúceho stavebníctva, ktorý umožňoval architektom v krátkom čase vidieť výsledky svojej práce a vyvodiť závery pre svoju ďalšiu tvorbu.

Prvou zo spomenutých súťaží bola súťaž na nové Slovenské národné múzeum v Martine (realizovali ho podľa návrhu M. M. Harminca v roku 1931). Balán a Grossmann navrhli striedmu, elegantnú funkcionalistickú architektúru. V symetrickej kompozícii čelnej fasády sa po prvý raz stretávame s priebežnými pásovými oknami, predsadenými pred skeletovú konštrukciu. Z dnešného hľadiska je pozoruhodná variabilnosť dispozície. Treba jednoznačne konštatovať, že napriek tomu, že nepoznáme ich umiestnenie v súťaži, bol to koncept, ktorý v progresívnosti ďaleko presahoval realizáciu M. M. Harminca.⁷ Ďalšou súťažou bola súťaž na Mestskú sporiteľňu v Bratislave (realizácia J. Tvarožek). Napriek tomu, že ich architektúra nie je tak presvedčivá ako Tvarožkova, kvalita dispozíčního riešenia má bezpochyby vysokú úroveň, najmä riešenie prepážkovej haly na 1. poschodí a usporiadanie pasáže na prízemí. Architektonicky atraktívnym je súťažný projekt na tzv. „robotnícky azyl“ na rohu Železničarskej a Jelenej ulice (realizácia V. Šebor). Archi-

tektúra už smelo vyjadruje funkcie bytovacích, spoločenských a komunikačných priestorov.

V zozname prác oboch autorov v spomínanom Hořejšovom zborníku z roku 1932 sa z neznámych dôvodov neuvádza súťaž na Detské preventorium v Lučivnej vo Svite. Súťažný návrh nepoznáme, vieme však, že Balán s Grossmannom skončili v súťaži ex aquo s B. Kozákom z Prahy na 2. mieste, pričom prvú cenu neudelili a návrh ani nerealizovali. Takisto sa tu neuvádza ani ďalšia úspešná účasť na súťaži z roku 1929 (regulačný plán a riešenie železníc mesta Bratislavy)⁸.

Z realizácií navrhnutých roku 1929 sú tri mimobratislavské — Hospodárska škola v Nitre, mestská sporiteľňa vo Valašskom Meziříčí a Štátna ľudová škola vo Vrútkach. Štvrtou je Zemská úradovňa pre poisťovanie robotníkov v Bratislave na Gajovej a Bezručovej ulici (dnes súčasť polikliniky na Bezručovej ul.).⁹ Rohovú parcelu medzi Klemensovou a Bezručovou ulicou tu maximálne využili, stavba je však architektonicky málo príťažlivá, bez jasného kompozičního zámeru. Vchod z Gajovej, hmotovo akcentovaný ako hlavný, je v skutočnosti iba sekundárny. Význam hlavného vchodu z Bezručovej ul. je síce zdôraznený výtvarným dotvorením, jeho poloha v dispozícii však nezodpovedá funkcii. Možno sa oprávnene nazdávať, že veľký počet projektov vypracovaných v krátkom časovom rozpätí ovplyvnil kvalitu riešenia. Platí to s výnimkou Štátnej ľudovej školy vo Vrútkach aj o ostatných realizáciách z tohto roku, najmä o Mestskej sporiteľni vo Valašskom Meziříčí.

Zrýchlené tempo projekčných prác pokračuje aj roku 1931. Vtedy dokončujú Balán a Grossmann regulačný plán Bratislavy, zúčastňujú sa súťaže na stavbu epidemickej nemocnice v Bratislave,¹⁰ veľkej súťaže na Krajský úrad, realizujú projekt Okresného domu v Šamoríne (1930—1931) a vilu riaditeľa Jaroňa. K zaujímavým prácam patrí najmä Krajský súd, navrhovaný na dnešnom Gottwaldovom námestí. Rozsiahly komplex bloku je zložený prevažne z dvojtraktov. Zaplňa juhovýchodnú polovicu (spodnú) stranu námestia. Nemá výraznejšie urbanisticko-architektonické kvality, je však



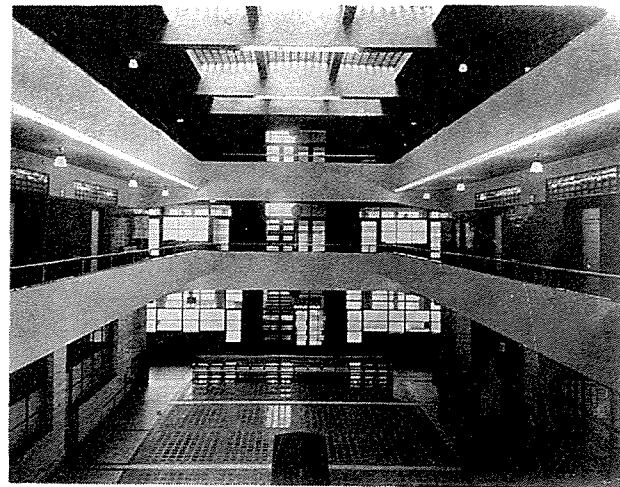
A. Balán: Ústredná a okresná sociálna poisťovňa na Bezručovej ul. v Bratislave (dnes obvodná poliklinika s nemocnicou). 1936. Súdobá pohľadnica

dokladom snahy o vytvorenie nového, veľkomestského charakteru Bratislavy. Za dielo drobnej architektúry môžeme pokladať projekt vily riaditeľa Jaroňa v Bratislave. Patrila k významným prejavom nového názoru na reprezentačné bývanie v usporiadaní i formou. Neskoršími prestavbami boli však jej architektonické hodnoty zničené.

Bratislavu obohatili Balán a Grossmann aj o budovu bývalého Štátneho nakladateľstva na Sasinkovej ulici (dnes Slovenské pedagogické nakladateľstvo, realizované 1931—1932). V uličnom bloku s dvoma rovnocennými vchodmi dominuje stredná časť s pilastrami. Roku 1931 sa ešte zúčastnili dvoch súťaží: na kostol v Kosovskej Poljanke na Podkarpatskej Rusi, kde riešajú regionálnu architektúru v materiáloch aj architektonickej forme, a na živnostensko-pokračovacia škola v Košiciach. Tu išlo o ne-

zvyčajný stavebný program školy, v ktorej je nocľaháreň žiakov a veľká viacúčelová sála. Architektúru charakterizuje vertikálna sklobetónová plocha schodiskového priestoru. Projekt školy získal prvú cenu a bezpochyby bol jedným z ďalších energických krokov Balána a Grossmanna smerom k vyššej kvalite tvorby.

Roku 1932 vrcholilo intenzívne obdobie práce a úspechov oboch architektov. Nasledujúce roky sú už poznačené určitou krízou vo vzájomných vzťahoch a postupnou orientáciou na problémy regulácie miest, ku ktorým Balán aj Grossmann od začiatku inklinovali. Roku 1933 spoločne s Klementom Šilingerom a Arnoštom Suskem vypracovali náročný súťažný projekt na riešenie upravovacieho a zastavovacieho plánu pozemkov, určených pre účely Univerzity Komenského, pre novú budovu dievčenského univerzitného internátu a pre vojenskú ubytovňu



A. Balán: Ústredná a okresná sociálna poisťovňa, interiér centrálnej haly, 1936. Foto Ján Sláma

v Bratislave. V súťaži, do ktorej prišlo 19 návrhov, neudelili 1. cenu.¹¹ Kolektív Balána a Grossmanna získal jednu z troch tretích cien. Predložili progresívne urbanistické riešenie, prijaté odbornou verejnosťou veľmi priaznivo (bol publikovaný kompletne v *Style* č. 11—12/1933). V tom istom roku získali odmenu v súťaži na regulačný plán Mukačeva, žiaľ ich návrh je neznámy. V nasledujúcich rokoch sa venovali regulačným plánom viacerých slovenských miest.

Poslednou významnou realizáciou je budova býv. Okresnej sociálnej poisťovne (OSP) v Bratislave. Je už dielom osamostatneného Balána. Spolu s budovou býv. Ústrednej (Zemskej) sociálnej poisťovne tvorí jeden blok a dnes aj jednu spoločnú prevádzku obvodnej polikliniky s nemocnicou na Bezručovej ul. Bezpochyby je vyvrcholením architektonického diela A. Balána. Dispozičné usporiadanie do tvaru H umožnilo vytvoriť v centre rozsiahlu viacpodlažnú halu, okolo ktorej sú situované jednotlivé prevádzky. V architektúre dominujú presklené vertikály schodísk avšak čelný pohľad ovláda vysunutá, zaoblená hmota najnižšieho trojposchodového traktu. Budovu môžeme právom zaradiť medzi najlepšie funkcionalistické architektúry Bratislavy z predvojnového obdobia. Pre úplnosť je potrebné spomenúť ešte ďalšiu Balánovu prácu

z roku 1936 — súťažný návrh na tzv. Masarykove ústavy pre zmrzačenú a duševne chorú mládež. So spolupracovníkom *Jurajom Žalmanom* v nej získal jednu z troch tretích cien, keď prvá ani druhá cena neboli udelené.

Poslednou známou prácou Balána a Grossmanna je súťažný návrh na regulačný plán Nových Zámkov z roku 1937. V konkurencii 16 návrhov získali ex aquo 2. cenu s dr. inž. *J. Mikuškovicom* z Prahy, keď v súťaži zvíťazil návrh bratislavského architekta *A. Slatinského*.

Urbanistická tvorba tvorí v diele Balána a Grossmanna osobitnú kapitolu. Boli si od začiatku vedomí dôležitosti a významu urbanizmu v novej spoločnosti. Od svojho príchodu do Bratislavy sa programovo zameriavali na problémy stavby miest. Prvé regulačné štúdie Bratislavy robili už od roku 1920. Známe sú ich skice Hlavného námestia v priestore dnešného Avionu, zástavby Dunajského nábrežia, umiestnenia nového divadla medzi Záhradníckou a Steinerovou ulicou a tzv. Nádražného námestia. Štúdium urbanistických problémov mesta sa im stalo užitočným pri vypracovaní spomínaného súťažného návrhu na Generálny regulačný plán a riešenie železníc mesta Bratislavy roku 1929. Vo svojom návrhu usmerňovali vývin mesta východným smerom, centrum mesta rozvíjali v priestore medzi Radlinského a Steinerovou ulicou. Novú železničnú stanicu situovali do priestoru dnešnej zriaďovacej stanice a vytvárali široký nový bulvár od železničnej stanice k prístavu na Dunaji. Bolo to riešenie, ktoré vychádzalo z podrobných analýz, bolo neobyčajne perspektívne a logické. Mnohé z urbanistických problémov súčasného mesta by pri akceptovaní ich názoru na rozvoj mesta boli dnes vyriešené. O podobných kvalitách urbanistického riešenia môžeme hovoriť aj pri návrhu tzv. Univerzitného mesta v Bratislave z roku 1933 alebo ďalších urbanistických projektoch, ktoré sme už spomenuli.

Významná bola i teoretická činnosť oboch architektov. Publikovali teoretické články najmä v časopisoch *Slovenský staviteľ*, *Architekt*, *SIA*, *Styl*, *Staviteľ*, prispievali k šíreniu vedomostí mladej slovenskej technickej inteligencie. Práca A. Balána a J. Grossmanna má pre slo-

venskú architektúru mimoriadny význam. V architektonických súťažiach získali spoločne 30 cien a odmien, ich diela odmenili diplomami na výstavách v Paríži (1925) a v Miláne (1933). Predovšetkým sa však svojimi stavbami, z ktorých nejedna má architektúru vysokej európskej úrovne, pričínili o nový charakter Brati-

slavy, o jej premenu z provinčného mesta na metropolu Slovenska. Ich núteným odchodom zo Slovenska roku 1939 stratila slovenská architektúra významné architektonické osobnosti. Poznanie ich diela a ochrana jeho hodnôt by sa mala stať povinnosťou celej našej kultúrnej verejnosti.

Poznámky

¹ KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1918—1945*, Bratislava 1971, s. 24.

² HOŘEJŠ, A.: Zborník „10 rokov architektonické práce A. Balána a J. Grossmanna“. Bratislava 1932.

³ JANÁK, P.: *Architektura — hmota či duch*. STYL 1924—1925, s. 170—174.

⁴ TEIGE, K.: *Medzinárodná architektúra v Československu*. Praha 1930, s. 102—105.

⁵ Víťazný návrh F. Krupku už počas projektových prác prepracovali na účely Univerzity Komenského.

⁶ Pozri pozn. č. 2.

⁷ V súťaži neudelili prvú cenu. Druhú cenu získali

F. Čermák a G. Paul z Prahy a dve tretie ceny J. Gillar z Prahy a M. M. Harminc.

⁸ Prvú cenu porota neudelila. Druhú cenu získali A. Dryák z Prahy spolu s Jurajom Tvarožkom a F. Chlumeckým. A. Balán, J. Grossmann a A. Suske získali tretiu cenu.

⁹ Tiež projekt A. Balána. Publikovaný v *Architektovi SIA*, Praha 1941 roč. XL, č. 3, s. 53—58.

¹⁰ Prvú cenu v súťaži získal návrh pražských architektov F. Čermáka a G. Paula.

¹¹ Dve najvyššie ceny získali ex aquo B. Fuchs, J. Kumpošt z Brna a J. Marek, Bratislava a A. Liebscher s Milanom Harmincom.

Алойз Балан — Юрай Гроссманн

Резюме

К числу наиболее известных творческих пар в истории современной словацкой архитектуры принадлежали чешские архитекторы Алойз Балан и Юрай Гроссманн, выпускники Чешского политехнического института. В Братиславу они приехали после основания самостоятельного чехословацкого государства, чтобы здесь принять участие в решении нового строительства жилых зданий, школьных и медицинских заведений и других строок. В большинстве случаев это были объ-

екты выдающегося уровня, которые принадлежат к наиболее ярким примерам функциональной архитектуры в Словакии. Автор статьи анализирует архитектурное творчество обоих авторов, насильственно прерванное их вынужденным отъездом из Словакии накануне второй мировой войны, приближает ценности авангардной архитектуры межвоенного периода и актуализирует ее заветы для нынешнего дня.

Zusammenfassung

In der Geschichte der modernen slowakischen Architektur gehörten die beiden tschechischen Architekten, Absolventen der Tschechischen Technischen Hochschule (ČVUT) in Prag Alojz Balán und Juraj Grossmann, zu den bekanntesten kreativen Künstlerpaaren. Nach Bratislava kamen sie kurz nach der Entstehung des selbständigen Tschechoslowakischen Staates (1918), um sich hier an der architektonischen Gestaltung des Neubaus von öffentlichen Gebäuden, Wohnhäusern, Schulen, Krankenhäusern und sonstigen Bauten zu beteiligen. Sie projektierten überwiegend Bauten von

hervorragendem Niveau, die zu den besten Beispielen der funktionalistischen Architektur in der Slowakei zählen. Der Autor dieses Beitrags analysiert die Ergebnisse des architektonischen Schaffens dieser beiden schöpferischen Persönlichkeiten, deren Wirken durch ihre Vertreibung aus der Slowakei unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gewaltsam unterbrochen wurde. In der Studie werden die Werte der Avantgarde-Architektur der zwischenkriegszeit dargelegt und deren Vermächtnis für die Gegenwart aktualisiert.

Expresionizmus a moderné slovenské

umenie

K dielu Arnolda Weisza-Kubínčana

SILVIA ILEČKOVÁ

Slovenská umenoveda nastoľuje v súčasnosti úlohy, ktorých cieľom je hlbšie sebaopoznanie a sebauvedomenie. Ich riešenie má zároveň povedať viac aj o vlastnom predmete tejto vednej disciplíny — o umení. Naznačenou problematikou sa zaoberá *Ján Bakoš* v úvahe, ktorú príznačne nazval *Periféria alebo križovatka kultúr?*¹ Autorov príspevok zahŕňa komplex otázok o povahe umenia Slovenska a o jeho väzbách v širšom uhorskom a európskom kontexte. Aj keď by sa mohlo zdať, že takto vymedzený predmet skúmania sa dotýka výlučne starého umenia, viaceré nastolené problémy majú predsa len platnosť aj pre moderné slovenské umenie. Dôsledný výskum našej nedávnej výtvarnej minulosti je i tu rovnako potrebný ako v ostatných historických obdobiach. Napriek svojej „odkrytosti“ a „prebádanosti“ poodhaľuje s každým objavným výstavným činom či teoretickou úvahou moderné slovenské umenie nové stránky svojej existencie.

Možno teda uvažovať o Slovensku ako o križovatke či periférii kultúr aj v súvislosti so vznikom a formovaním sa moderného slovenského umenia? Nazdávam sa, že áno. Veď ani moderné slovenské umenie nevzniklo izolovane od ostatného európskeho umenia, naopak, „... vzniká a rozvíja sa na báze širokého názorového pluralizmu, dotýka sa množstva smerov, tendencií, prúdov, špecializovaných foriem, osobných i kolektívnych iniciatív... Tento proces nemožno vysvetľovať ani kvantitatívne, ani cyklicky. Treba ho chápať dôsledne historicky“.²

Jednou z týchto tendencií pre Slovensko dôležitých bol nemecký expresionizmus. Jeho dotyky s naším umením sú doteraz väčšmi známe v súvislosti so sociálne orientovaným umením dvadsiatych rokov a viažu sa najmä na východoslovenský okruh. V najnovších výskumoch nachádzame snahu analyzovať a bližšie určiť povahu pôsobenia expresionizmu pri zrode moderného slovenského umenia aj v iných súvislostiach. Ide o štúdiu *Jána Abelovského*,³ v ktorej autor uvažuje o špecifickej podobe expresionizmu v tvorbe umelcov, ktorí stoja pri formovaní tzv. národného prúdu nášho moderného umenia (*Martin Benka, Miloš A. Bazovský, Janko Alexy, Zolo Palugyay*). A práve tu by som chcela uviesť niektoré skutočnosti, ktoré by mohli prispieť k upresneniu a prehĺbeniu spomínaných vzťahov. Týkajú sa nových poznatkov, ktoré priniesla nedávna výstava maliara Arnolda Weisza-Kubínčana v Slovenskej národnej galérii.⁴

Arnold (Peter) Weisz-Kubínčan sa narodil 3. marca 1898 v Ujjsci (Poľsko), odkiaľ sa jeho rodina presťahovala na Slovensko. (Po starom otcovi pochádzal z Oravy, po matke zo zámožnej nemeckej rodiny). Arnold navštevoval ľudovú a strednú školu v Dolnom Kubíne, v rokoch 1913—1916 bol poslucháčom Umeleckopriemyselnej školy v Budapešti, roku 1917 narukoval na front. Po skončení vojny pokračoval v štúdiách na Akadémii v Berlíne. Po návrate na Slovensko žil v Dolnom Kubíne (1923—1933) a v Martine (1934—1944). Ilustroval *Turistického sprievodcu Oravou* (1933) a *Prihody v divočine*



Arnold Weisz-Kubínčan: Kôň, 1937. Olej, plátno, Slovenská národná galéria. Foto Anna Mičúchová

od Ľuda Ondrejova (1940). Samostatne vystavoval v Martine (1935), Turčianskych Tepliaciach, Banskej Bystrici, Ružomberku, Zvolene (1936), Žiline (1937). Roku 1940 sa pokúsil zachrániť pred prenasledovaním súvisiacim s jeho židovským pôvodom tým, že sa dal pokrstiť a prijal meno Peter. Umožňuje nám to väčšinu jeho diel signovaných menom „Peter Kubínčan“, zaradiť do obdobia po roku 1939. Na jeseň roku 1944 ho odvliekli do Nemecka, kde zahynul v niektorom z koncentračných táborov. Posmrtné výstavy: Bratislava (1965, 1988), Dolný Kubín (1970, 1989).

Život a tvorba Weisza-Kubínčana sú na prelome dvadsiatych rokov úzko spojené s nemeckým povojnovým umením. Do Berlína prišiel pravdepodobne už na jeseň roku 1918, aby tu pokračoval v umeleckých štúdiách. Podporoval ho pritom matkin brat, vplyvný a vzdelaný politik *Hugo Simon*, ktorý bol ministrom vo vtedajšej nemeckej vláde a zároveň bol úzko spojený s kultúrnou scénou povojnového Nemecka. Jeho kontakty s výtvarníkmi odzrkadľuje napríklad venovanie, ktoré vpísal do albumu svojich litografií jeden z významných členov známej Novembrovej skupiny (November-Gruppe)

Ludwig Meidner: „Nasledujúce listy, ktoré vznikli v lete, na jeseň a v zime 1917, venujem ctenému pánu ministrovi *Hugovi Simonovi* a jeho manželke z Berlína-*Zehlendorf*. *Bernstadt v Sliezske* v decembri 1918.“⁵ Prostredníctvom svojho strýka sa akiste Weisz-Kubínčan dostal do avantgardných berlínskych umeleckých kruhov. Jeho stretnutia s prominentmi nemeckého kultúrneho života tohto obdobia medziiným i s *Käthe Kollwitzovou*, spomína aj literárny vedec *Andrej Mráz*.⁶ Reálne sa teda dá predpokladať, že sa Weisz-Kubínčan dobre poznal predovšetkým s členmi Novembrovej skupiny, do ktorej patril aj spomínaný *Ludwig Meidner*. V prvých rokoch po založení bola činnosť jej členov charakterizovaná snahou o riešenie naliehavých problémov povojnovej znovuvýstavby Nemecka. Vyhlásenia Skupiny, do ktorej spolu s výtvarníkmi patrili aj architekti, hudobníci a ďalší umelci, boli motivované pokrokovým sociálnym zameraním. Aj keď sa Skupina postupne rozpadla, pre nás je podstatné, že po svojom príchode do Berlína sa Weisz ocitol priamo v ohnisku vtedajšieho politického a kultúrneho diania. Táto skutočnosť vrhá jasnejšie svetlo na formovanie Weiszovej tvorby, tak ako ju poznáme zo zachovaného torza jeho diela v galériách a u súkromných majiteľov, a predovšetkým z poslednej autorovej výstavy v SNG.

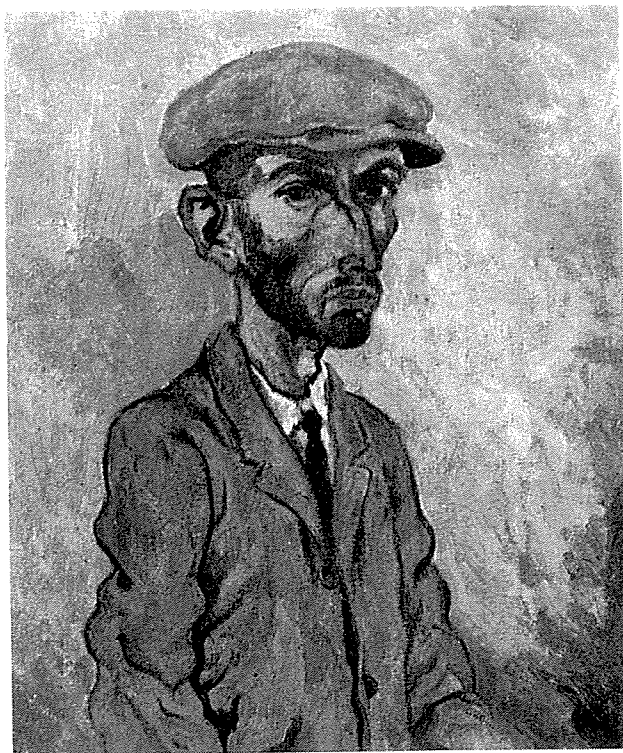
V Berlíne sa Weisz stretal s umelcami, s ktorými si bol blízky záujmami, vekom a zväčša spoločnou tragickou skúsenosťou vojaka prvej svetovej vojny. To boli činitele, ktoré v povojnovom kvase nemeckého umenia zohrávali významnú úlohu pri formovaní jeho programových cieľov. Jednou mimoriadne dôležitou tendenciou bola tzv. nová vecnosť (*Neue Sachlichkeit*), uprednostňujúca realizmus a sociálnu angažovanosť, ktoré hlboko zapôsobili na mladého umelca. Nebolo by však správne vymedziť zdroje, z ktorých sa napájala Weiszova vnímavosť, len v tomto smere. Weisz načerpal v Berlíne mnoho podnetov aj zo staršieho predvojnového expresionizmu, menovite z jeho romantického pocitu všeobjímajúceho, navzájom sa prenikajúceho ľudského a prírodného bytia (*Franz Marc*, *August Macke*), aj z jeho tendencie k introverzii a psychologizujúcemu prieniku



Arnold Weisz-Kubínčan: Monika, okolo 1923. Kresba ceruzkou, papier, Slovenská národná galéria. Foto Anna Mičúchová

pod povrch javov (*Oskar Kokoschka*). Z dvoch základných smerovaní, ktoré boli prítomné už pri vzniku expresionizmu a ktoré *Herbert Read* charakterizoval ako tvorivú slobodu pretvárať reálny objekt — daný motív — dovedy, kým nezodpovedá nevyjadreným pocitom umelca a ako jeho slobodu vytvárať úplne nový, bezmotívový objekt, ktorý by zodpovedal tým istým nevyjadreným pocitom,⁷ Weisz si volil tú prvú.

Z Weiszovho raného diela sa zachovalo niekoľko grafických portrétov, ktoré bezprostredne nadväzujú na roky jeho pobytu v Berlíne. Voľba typov, výtvarné pojednanie, technika leptu evokujú súdobú galériu portrétov a autoportrétov, ako ju poznáme z tvorby predstaviteľov nemeckého povojnového expresionizmu. Weiszove portréty vznikli začiatkom dvadsiatych rokov, podobne ako niekoľko figurálnych



Arnold Weisz-Kubínčan: Vlastná podobizeň, 1927. Olej, plátno, Slovenská národná galéria. Foto Ludmila Mišurová

motívov (kresby ceruzkou), v ktorých vystupujú na povrch pocity miestami až krčovitej úzkosti.

Po návrate na Slovensko (1923) možno vybadať vo Weiszovej tvorbe úsilie o uchopenie a stvárnenie podnetov, ktoré mu poskytli ľud a príroda Oravy. Autor spočiatku intenzívne prežíval svoju osihotenosť a čoskoro doľahla naň i vlastná bieda a nedostatok peňazí. V tomto období vznikli aj jeho viaceré autoportréty, v ktorých sa zobrazil ako proletár stojaci na okraji spoločnosti. Odráža sa v nich lekcija sociálneho kriticismu nemeckého povojnového umenia, ktorá mala na Slovensku ohlas predovšetkým v tvorbe umelcov spomínaného košického okruhu, ale dotkla sa aj tvorby ďalších umelcov.

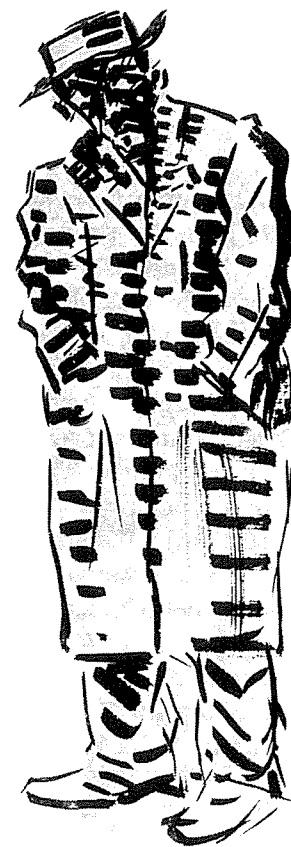
Až do začiatku tridsiatych rokov prezrádajú jeho diela veľa o tom, ako sa snažil „preladiť“ na nové podnety, ktoré mu ponúkol rodný kraj.

Tápanie a neistota sa najviac prejavovali v slobodnom, nezávislom pretváraní motívov, ako o tom hovoril Herbert Read. Problém nadobudol vo Weiszovej tvorbe nový rozmer, ťažko porovnateľný so všetkým, čo dovtedy spoznal v rušnej európskej metropole umenia akou bol Berlín začiatkom dvadsiatych rokov.

Jednako výsledky sa začali dostavovať a autora predstava o smerovaní vlastnej tvorby sa vykryštalizovala okolo polovice tridsiatych rokov do programu, ktorý o čosi neskôr sám výstižne sformuloval nasledujúcimi slovami: „Mne život a rytmus našej Oravy učaroval. Vrchy aj ľudia. To bol môj svet a tým sa sýtila moja výtvarná fantázia. Mnohí nechápu, ako



Arnold Weisz-Kubínčan: Žena s batohom, 1940—1944. Kresba tušom, kartón. Slovenská národná galéria. Foto Anna Mičúchová



Arnold Weisz-Kubínčan: Prenasledovaný, 1940—1944. Kresba tušom, kartón, Slovenská národná galéria. Foto Anna Mičúchová

som mohol zakotviť v tejto oravskej tematike a chcu mi nahovoriť, že len podľa príkladu Benkovho, Bazovského a Alexyho maľujem slovenské motívy. Ale v inom som vyšiel vo svojej zrastenosti s rodným krajom. Pravda, ide mi pri výtvarnom tlmočení slovenských hôr a ľudí o svojský osobitý výraz. Nechcem popisovo prenášať vonkajší svet na svoje plátna, usilujem sa ho dramatizovať, vyjadrovať jeho hĺbku a vnútorný rytmus.“⁸ Roku 1933 si na znak svojho vrúcneho, oddaného vzťahu k Orave pripojil k svojmu menu prímenie Kubínčan. Tento vzťah u neho pretrvával i po tom, čo sa roku 1934 presťahoval do Martina, v tom čase exponovaného centra slovenskej národnej kultúry.

V uvedenom citáte je viacero myšlienok, ktoré sú dôležité rovnako na pochopenie a hlbšie poznanie autorovej tvorby, ako aj na jej zaradenie do kontextu medzivojnového slovenského maliarstva. Na prvý pohľad zaujme jej tematická orientácia, ktorá sa viaže takmer výhradne na oravské motívy. Mnohým súvekým divákom i kritikom sa naozaj mohlo zdať, že Weisz-Kubínčan je umelcom, ktorý sa snaží o „slovenskosť“ svojej tvorby prostredníctvom motívu. Takýto názor podporovala aj „... oficiálna duchovná atmosféra, zužujúca celú šírku sporov o podobe modernosti na vzťah nacionálneho a kozmopolitného“.⁹ Dnes, pravda, vieme, že skutočnosť nášho medzivojnového moderného umenia bola bohatšia a zložitejšia nielen čo sa týka jeho tematického registra, ale aj rôznorodosti



Arnold Weisz-Kubínčan: Protest, 1940—1944. Kresba tušom, papier, Slovenská národná galéria. Foto Anna Mičúchová

výtvarných postupov a dosiahnutých nových riešení.

V období okolo polovice tridsiatych rokov kulminovala Weiszova-Kubínčanova smelá, dynamická obrazová koncepcia, ktorá kliesnila nové pozície slovenského moderného umenia. Najmä jeho olejomalby prekonávali súdobú predstavu o „slovenskosti“, vychádzajúcu z priority folklórnej, ľudovej témy. Boli to obrazy, ktoré hoci by sme ich neoznačili za antifolklórne, ani neprítakovali romantickému, idealizujúcejmu pohľadu na slovenský vidiek, ani nestavali na vzťahu vonkajšej podobnosti medzi videným a zobrazeným. Weisz-Kubínčan sa v nich prostredníctvom rytmickej skladby farebných plôch a línií prednostne usiloval o novú obrazovú a emotívnu skutočnosť. Išlo o poňatie, ktoré ho stavia do najväčšej blízkosti programových cieľov moderného slovenského umenia, ako ich vo svojich dnes už legendárnych Súkromných listoch sformulovali *Ludovít Fulla* a *Mikuláš Galanda*.

Po roku 1939 bol Weisz-Kubínčan pre židovský pôvod vylúčený z verejného života. Žil a tvoril utiahnutý vo svojom martinskom ateliéri. Aj vtedy ostával verný oravskej tematike. Mimoriadne často sa v jeho dielach objavoval motív poľovníkov a lovcov, ktorý mohol mať

pre autora uzatvoreného medzi steny ateliéru viaceru významov. Bola v ňom i túžba po voľnej prírode, po slobodnom pohybe v neohraničenom priestore. Svoj výraz našla v osobitom kresbom a farebnom splynutí všetkých kompozičných elementov do jednotného expresívno-dramatického celku.

Do popredia vystupujú Weiszove-Kubínčanove kresby. Najčastejšie predstavujú ľudí osamelých, prenasledovaných, vydedencov, ktorým autor dáva spravidla vlastné črty. Vyjadrujú zjavne stavy umelcovho nepokoja a strachu, i otázky o zmysle ľudskej existencie, ktoré ho mučili v tragických vojnových rokoch. Akoby sa bol vrátil k svojim expresionistickým výtvarným začiatkom, ktorým vďačil aj za vynikajúcu kresliarsku prípravu. Tá mu umožnila suverénne tlmočiť najjemnejšie záchvevy vnútra. Štetec a tuš ostali umelcovými vernými sprievodcami až do násilného konca života.

S odstupom rokov sa črtá zreteľnejšie podiel Weisza-Kubínčana na formovaní moderného slovenského maliarstva i jeho osobná účasť v súvislostiach, ktoré sa dotýkajú nemeckého povojnového umenia. Nazdávam sa, že uvádzané skutočnosti môžu aspoň sčasti prispieť k riešeniu úloh, ktoré som spomenula v úvode.

Poznámky

¹ BAKOŠ, J.: Periféria alebo križovatka kultúr? Slovenské pohľady, 1988, č. 7, s. 5—19.

² PETRÁNSKY, L.: Závazné posolstvo jubilea. Výtvarný život 1988, č. 10, s. 2.

³ ABELOVSKÝ, J.: Zrod modernej kresby, Náčrt koncepcie počiatku dejín slovenskej kresby 1910—1928. Výtvarný život, 1988, č. 7, s. 2—11.

⁴ Arnold Weisz-Kubínčan, súborné dielo. SNG Bratislava, december 1988 — február 1989. Koncepcia výstavy a úvod v katalógu výstavy PhDr. Silvia Ilečková.

⁵ Expresionisten, Die Avantgarde in Deutschland 1905—1920. 125 Jahre Sammlungen der Nationalgalerie 1861—1986. Katalóg výstavy, Berlín, 1986. Text veno-

vania v nemeckom origináli znie: „Die folgenden Seiten entstanden im Sommer, Herbst und Winter 1917, widme ich dem vereherten Herrn Minister Hugo Simon und Frau zu Berlin—Zehlendorf. Bernstadt in Schlesien im Dez. 1918.“ Ludwig Meidner.

⁶ MRÁZ, A.: So Slovenskými pohľadmi a ich spolupracovníkmi. Slovenské pohľady 1964, č. 6, s. 19.

⁷ READ, H.: Stručné dejiny maliarstva od Cézanna po Picassa. Bratislava 1967, s. 231.

⁸ Arnold Weisz-Kubínčan v rozhovore pri príležitosti samostatnej výstavy v Žiline. Slovenský denník 1937, č. 132.

⁹ ABELOVSKÝ, J.: c. d., v pozn. 3, s. 8.

Экспрессионизм и современное словацкое искусство

О творчестве Арнольда Вейса-Кубинчана

Резюме

Автор исследует влияние немецкого экспрессионизма на творчество Арнольда Вейса-Кубинчана. Благодаря стечению благоприятных обстоятельств этот художник, до сих пор недооцененный, после окончания первой мировой войны попадает на учебу в Берлин — тогдашний оживленный центр искусств. Он знакомится с творче-

ством передовых немецких представителей экспрессионизма, в том числе лично также с Кэте Кольвиц и с членами Ноябрьской группы. Их искусство навсегда оставило след на художественном пути Вейса-Кубинчана, который, к сожалению, был насильственно прерван его смертью в концентрационном лагере.

Expressionismus und moderne slowakische Kunst

Zum Werk Arnold Weisz-Kubínčans

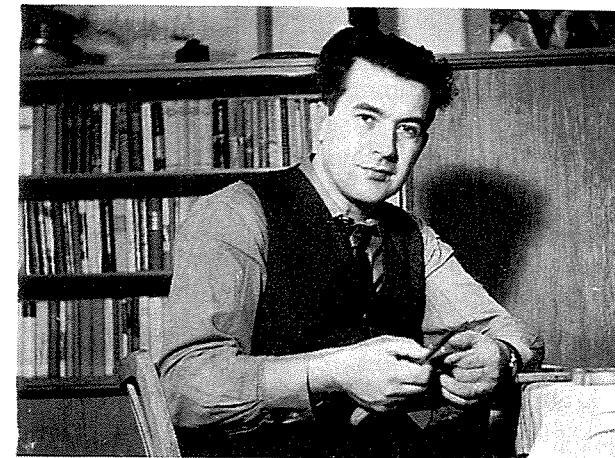
Zusammenfassung

Die Autorin untersucht den Einfluß des deutschen Expressionismus auf das Schaffen Arnold Weisz-Kubínčans. Durch ein glückliches Zusammentreffen verschiedenster Umstände gelangte dieser auch heute noch nicht genügend geschätzte Maler nach dem Ende des Ersten Weltkrieges nach Berlin — einem damals sehr belebten Kunstzentrum, um dort zu studieren. Hier machte er sich mit dem Schaffen der führenden

deutschen Repräsentanten des Expressionismus bekannt, darunter auch persönlich mit Käthe Kollwitz und mit den Mitgliedern der Novembergruppe. Die Kunst dieser Persönlichkeiten hat für immer das Bildkunstschaffen Weisz-Kubínčans, das leider durch den Tod im Konzentrationslager gewaltsam beendet wurde, gekennzeichnet.

Výberová bibliografia Mariana Várossa

FEDOR KRESÁK



Prvý riaditeľ bývalého Ústavu teórie dejín umenia a vedecký redaktor Arsu, člen-korešpondent SAV Marian Váross, DrSc. (7. 2. 1923 — 21. 11. 1988) zanechal po sebe bohatý literárny odkaz. Pri príležitosti šesťdesiatky si spísal svoju dovtedajšiu tvorbu. Rozčlenil ju na samostatné knižné vydania, účasť na kolektívnych dielach, katalógy výstav, štúdie a články, ako aj niekoľko prekladov. Spolu 676 jednotiek. Vynechal literárne pokusy mladosti, články o divadle či hudbe a rozličné rukopisy, ktoré nevyšli tlačou. Tento súpis mi poslúžil ako základ pri zostavení bibliografie. Keďže mi išlo o prehľad jeho životného diela z hľadiska teórie a dejín výtvarného umenia, vynechal som práce, ktoré všestranný Marian Váross publikoval z oblasti

psychológie, filozofie či teórie literatúry. Vypustil som aj jeho články v dennej tlači, ktorými komentoval výtvarné dianie. Bolo ich takmer päťsto. Začínal nimi ako vysokoškolák ešte v rokoch 1942—1944, najmä na stránkach Národných novín, stojacich vtedy v opozícii voči ľudáckemu režimu. V rokoch 1945—1948 písal do Národnej obrody, v našom povedomí podnes späté s jej šéfredaktorom Lacom Novomeským a po jej zániku do Kultúrneho života. Od vzniku Výtvarného života roku 1956 prispieval aj tam. Po roku 1971 boli Városove možnosti ďalej vedecky pracovať a publikovať administratívnymi zásahmi značne obmedzené. Rozsah týchto zásahov najlepšie dokumentuje sama bibliografia. Keďže možno očakávať, že niektoré texty z pozostalosti Mariana Várossa budú dodatočne uverejnené, nepokladám bibliografiu za ukončenú.

Városovou tvorbu som zoradil chronologicky. V rámci roku uvádzam najprv samostatné knižné vydania, potom príspevky v zborníkoch, katalógy bez uvedenia počtu strán a ilustrácií, i bez odlišenia či ide o autorstvo celého katalógu alebo len úvodu, a nakoniec časopisecké štúdie. Som si vedomý, že bibliografia je poznačená náhľivosťou, spôsobenou nečakaným odchodom Mariana Várossa. Za pomoc pri jej zostavení vďačím aj jeho manželke dr. Elene Városovej, CSc.

1. Alexy. Bratislava 1944. 8 s., 8 far. obr. príl.
2. Lea Mrázová. Trnava 1944. 8 s., 37 obr. príl.
3. Drevorezy Luda Fullu. Elán, 14, č. 5, január 1944, s. 8, 1 obr.
4. Janko Alexy 50-ročný. Jeho výtvarný profil. Kultúra, č. 2, február 1944, s. 113—115.
5. Umenie a realita. Národné noviny 11. 3. 1944, s. 32—33.
6. Francúzska škola a slovenská maľba. Umelecký mesačník, 1, 1948, č. 5—10, s. 95—96, 1 obr.
7. Riepin. Bratislava 1950. 132 s., 80 obr., 3 far. obr.
8. Výstava Spolku umelcov a priateľov grafiky. Bratislava, marec 1950. *Katalóg*.
9. Martin Benka. Bratislava 1952. 135 s., 76 obr., 6 far. obr.
10. Jarná výstava krajského strediska SČSVU. Bratislava, máj—jún 1952. *Katalóg*.
11. VII. celoslovenská výstava. Bratislava, december 1952. *Katalóg*.
12. Význam pokrokového umeleckého dedičstva pre socialistickú kultúru. Filozofický zborník 1952, č. 1—2, s. 109—134.
13. Realistický maliar Štefan Polkoráb. Výtvarné umění, 1952, č. 5—6, s. 242—246, 5 obr.
14. Polkoráb. Bratislava 1953. 160 s., 97 obr., 5 far. obr.
15. Umelecký odkaz Štefana Polkorába. Bratislava, máj—jún 1953. *Katalóg*.
16. Poznámky o rokoch 1918—1938 v slovenskom maliarstve. Historický časopis, 1953, č. 3, s. 407—429.
17. Ladislav Treskoň. Bratislava 1954. 150 s., 91 obr., 4 far. obr. príl.
18. Slovenské maliarstvo 1950—1952. Bratislava 1954. 13 s., 12 far. obr. príl.
19. Ján Hála. Martin 1954. *Katalóg*.
20. VIII. celoslovenská výstava. Bratislava, november—december 1954. *Katalóg*.
21. Martin Benka. Výber z olejomalieb. Bratislava 1955. 16 s., 12 far. obr. príl.
22. Ludo Fulla. Maľby a drevorezy. Bratislava 1955. 16 s., 30 far. obr. príl.
23. O realizme vo výtvarnom umení. In: Otázky
- ky theorie a kritiky v súčasnom výtvarnom umení, Praha 1955, s. 87—97.
24. Maliarstvo na výstave Slovenského národného povstania. In: Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení, Bratislava 1955, s. 9—20.
25. Účasť slovenského výtvarného umenia na III. prehliadke. In: Naše súčasné výtvarné umění, Praha 1955, s. 43—50, 7 obr., 1 far. obr.
26. Edmond Gwerk. Bratislava, september—október 1955. *Katalóg*.
27. Alexander Szabó. Bratislava, december 1955 — január 1956. *Katalóg*.
28. Karol Drexler a Július Szabó. Bratislava, december 1955 — január 1956. *Katalóg*.
29. Vývin vzťahov slovenského výtvarného umenia k českému v 19. a 20. storočí. Umění, 1955, č. 1, s. 10—16, 3 obr.
30. Otázky vývinu a periodizácie slovenského výtvarného umenia v rokoch 1918—1945. Umění, 1955, č. 4, s. 274—279.
31. Augusta. Bratislava 1956. 175 s., 102 obr., 4 far. obr.
32. Dejiny Slovenska — Tézy. Bratislava 1956. 299 s. *State o výtvarnom umení 1918—1953*.
33. Přehled československých dějin III. 1918—1945. These. Praha 1956. 124 s. *State o slovenskom výtvarnom umení*.
34. Ludovít Kudlák. Bratislava, máj 1956. *Katalóg*.
35. Ludo Križan. Bratislava, jún 1956. *Katalóg*.
36. E. Gwerk a K. Dúbravský. Banská Štiavnica, jún—júl 1956. *Katalóg*.
37. Výber súborného diela. Jaroslav Augusta. Banská Štiavnica, september—október 1956. *Katalóg*.
38. IX. celoslovenská výstava. Bratislava, december 1956. *Katalóg*.
39. Ladislav Čemický. Bratislava, február—marec 1957. *Katalóg*.
40. Bulharské motívy Eugena Lehotského. Bratislava, apríl 1957. *Katalóg*.
41. Michal Tillner. Bratislava, apríl—máj 1957. *Katalóg*.
42. Maxmilián Schurmann. Súborné dielo 1906

- 1956. Bratislava, máj—jún 1957. *Katalóg*.
43. Peter Július Kern. Celoživotné dielo. Bratislava, jún—júl 1957. *Katalóg*.
44. Ludvík Voneš. Obrazy z let 1946—1957. Brno, september—október 1957. *Katalóg*.
45. Július Szabó. Bratislava, september—október 1957. *Katalóg*.
46. Anton Hollý. Kresby z Číny. Bratislava, október 1957. *Katalóg*.
47. Realizmus a vzťahy umenia ku skutočnosti. Výtvarný život, 1957, č. 2, s. 45—55, 7 obr.
48. Dedinský a robotnícky žáner v slovenskom maliarstve rokov 1918—1945. Výtvarný život, 1957, č. 7—8, s. 249—266, 27 obr., 1 far. obr.
49. Mária Medvecká. Považská Bystrica, február 1958. *Katalóg*.
50. Imro Weiner-Kráľ. Bratislava, február—marec 1958. *Katalóg*.
51. Výtvarné umenie na Slovensku 1918—1945. Náčrt periodizácie. Výtvarný život, 1958, č. 1, s. 34—35.
52. O zodpovednosti tvorcov. Výtvarný život. 1958, č. 6, s. 202—211, 11 obr.
53. Pred dielom Martina Benku. Výtvarný život, 1958, č. 7, s. 252—255, 2 obr., 1 far. obr.
54. Jaroslav Augusta. Kapitola z česko-slovenských vzťahov. Výtvarný život, 1958, č. 8, s. 291—293, 2 obr.
55. Aurel Kajlich. Výber z diela. Bratislava, august 1959. *Katalóg*.
56. Peter Matejka 1938—1958. Bratislava, október—november 1959. *Katalóg*.
57. Dielo Miloša Bazovského. Kultúrny život, 1959, č. 4, s. 10.
58. K problému hodnotenia umeleckého diela. Výtvarný život 1959, č. 3, s. 82—89, 12 obr.
59. Profil maliarskej generácie narodenej okolo roku 1909. Výtvarný život, 1959, č. 6, s. 202—211, 10 obr.
60. Slovenské výtvarné umenie 1918—1945. Bratislava 1960. 654 s., 597 obr., 45 far. obr. príl.
61. Přehled československých dějin. III. 1918—1945. Praha 1960, 670 s. *State o slovenskom výtvarnom umení*.
62. Fraňo Gibala — plastiky. Orest Dubay — cykly. Prešov, február—marec 1960. *Katalóg*.
63. Ludo Križan — pastely a kresby. Bratislava, máj 1960. *Katalóg*.
64. Lubomír Kellenberger — Vietnam. Bratislava, august—september 1960. *Katalóg*.
65. Martin Tvrdoň — výstava obrazov. Komárno, september 1960. *Katalóg*.
66. Die Graphik in der Slowakei — Robert Dúbravec. Berlin 1960. *Katalóg*.
67. Problém krásna a niektorých estetických kategórií. Slovenský filozofický časopis, 1960, č. 1, s. 42—50.
68. Estetické vzťahy ku skutočnosti. Filozofický časopis, 1960, č. 6, s. 899—924.
69. Teória realizmu vo výtvarnom umení. Bratislava 1961. 253 s.
70. Moderne Maler der Slowakei. Praha 1961. 37 s., 60 far. obr. príl.
71. O výtvarnej kritike a teorii. In: Umění a kritika. Praha 1961, s. 273—277. Skrátene: Z diskusního příspěvku Mariana Városse. Výtvarné umění, 1961, č. 3, s. 113—115, 3 obr.
72. Grafika Jána Lebiša. Bratislava, január 1961. *Katalóg*.
73. Ján Hučko a Martin Tvrdoň. Sofia, október—november 1961. *Katalóg*.
74. Edita Spannerová. Výber z diela. Bratislava, november 1961. *Katalóg*.
75. Ku kritike abstrakcionizmu. Otázky marxistickej filozofie, 1961, č. 4, s. 282—291.
76. Rudolf Pribiš. Bratislava 1962. 112 s., 87 obr. príl.
77. Grupa uhorsko-slovenských maliarov. In: Z novších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1962, s. 197—258, 409—525. *Štúdiá a výber z korešpondencie*.
78. Maliar Eduard Putra. In: Z novších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1962, s. 259—278.
79. Ján Šandora. Trenčín, október 1962. *Katalóg*.
80. KSČ v boji za socializmus a komunizmus. Bratislava, november—december 1962. *Katalóg*.

81. A modern szlovák képzőművészet keletkezése és jellege. *Művészet*, 1962, č. 1.
82. O súžití výtvarného a literárneho prejavu v detskej knihe. *Zlatý máj*, 1962, č. 4, s. 184—188.
83. Imro Weiner-Kráľ. Bratislava 1963. 120 s., 78 obr., 10 far. obr.
84. Súčasné slovenské výtvarné umenie. Praha, september—november 1963. *Úvod v katalógu*.
85. Výstava ilustrácií Márie Želibskej. Bratislava, október—november 1963. *Katalóg*.
86. KSČ v boji za socializmus a komunizmus. Bratislava, november 1963. *Katalóg*.
87. Oľga Bartošiková. Obrazy a kresby. Bratislava, december 1963. *Katalóg*.
88. Eugen Nevan. Bratislava 1964. 100 s., 23 obr., 26 far. obr.
89. Vincent Van Gogh. Bratislava 1964. 96 s., 40 obr., 16 far. obr.
90. Gustáv Mallý. Bratislava 1964. 17 s., 38 s. obr. príl., 16 far. obr. príl.
91. Moško — Abel — Štubňa — Fízel. Bratislava, máj—jún 1964. *Katalóg*.
92. Niektoré teoretické problémy vývinu a výskumu slovenského výtvarného umenia po oslobodení. *Umění*, 12, 1964, č. 5, s. 433—453.
93. František Kudláč. Prierez tvorbou 1940—1964. Bratislava, február—marec 1965. *Katalóg*.
94. Edita Spannerová kiállítása. Budapest, marec 1965. *Katalóg*.
95. Antonín Smažil. Vody a ľudia. Bratislava, marec—apríl 1965. *Katalóg*.
96. Adolf Hoffmeister. Najnovšie koláže a kresby. Bratislava, september—október 1965. *Katalóg*.
97. Edita Spannerová. Bratislava, december 1965. *Katalóg*.
98. Jozef Kollár. Liptovský Mikuláš, december 1965. *Katalóg*.
99. Otázka realizmu — pokus o zhrnutie. *Estetika*, 2, 1965, č. 1, s. 1—10.
100. Das Problem des Realismus — ein Versuch seiner Zusammenfassung. *Tendenzen*, č. 31, Februar 1965.
101. Kniha o abstraktnom umení. *Estetika*, 2, 1965, č. 2, s. 156—158. *Recenzia knihy A. Stojkova*.
102. Podiel poznania v umení. *Estetika*, 2, 1965, č. 3, s. 266—270. *Recenzia knihy M. Kusého Umenie a poznanie*.
103. Július Szabó. Bratislava, marec—apríl 1966. *Katalóg*.
104. Kveta Gandlová. Bratislava, apríl—máj 1966. *Katalóg*.
105. Moderne Kunst aus Bratislava. München, jún—júl 1966. *Katalóg*.
106. Diferenciácia a integrácia v modernom umení. *Estetika*, 3, 1966, č. 3, s. 204—221.
107. Carlo Schellemann. Kresba a grafika. Bratislava, júl—august 1966. *Katalóg*.
108. *Estetika a axiológia*. *Estetika*, 3, 1966, č. 4, s. 297—299.
109. Vznik a povaha slovenskej moderny. *Výtvarný život*, 1966, č. 6—7, s. 228—237, 13 obr.
110. Il problema del realismo: Tentativo di sintesi. *Rivista di estetica*, 11, 1966, zv. 2, maggio-agosto, s. 222—236.
111. Problema odpremečivanja i iskusstvo. In: *Borba idej v estetike*. Moskva 1966, s. 143—147.
112. Das Problem der Vergegenständlichung und die moderne Kunst. In: *Hegel-Jahrbuch*, Meisenheim am Glan, 1966, s. 32—39.
113. Próba samookrešlenia estetyki. *Studie estetyczne*, 3, 1966.
114. Slovník súčasného slovenského umenia. Bratislava 1967. 284 s., 359 obr., 16 far. obr. *Hlavný redaktor, úvod a heslá označené VA*.
115. La fonction axiologique de la critique d'art. *Revue d'esthétique*, 1967, č. 1, s. 17—23.
116. Umelecká kritika a umelecká hodnota. *Výtvarný život*, 1967, č. 3, s. 98—100, 2 obr.
117. Povaha dejín umenia ako vedy. *Ars*, 1967, č. 2, s. 101—118, 7 obr.
118. La funzione assiologica della critica d'arte. *Marcatré*, dicembre 1967.
119. Der anthropologische Aspekt in der Theorie der Kunst. *L'aspect anthropologique de la théorie de l'art*. The Anthropological Aspect in the Theory of Art. In: *Sozialwissen-*

- schaften — Sciences sociales — Social Sciences. Praha 1967.
120. Problémy a postavenie axiológie. *Filozofia*, 1968, č. 2, s. 113—128.
121. Umenie a jeho funkcia. *Estetika*, 5, 1968, č. 3, s. 184—206.
122. Martin Benka a naša ľudová tradícia. *Výtvarný život*, 1968, č. 8, s. 355—359, 3 obr.
123. *Estetično, umenie a človek*. Bratislava 1969. 269 s.
124. Nová figurácia. Bratislava 1969. 90 s., 48 obr., 16 far. obr.
125. X. Biennal Sao Paulo. Sao Paulo, október 1969. *Katalóg M. Urbásek, M. Jakabčic, M. Dobeš*.
126. *Estetično a umenie v životnom prostredí*. *Životné prostredie*, 1969, č. 1, s. 6—8, 1 obr.
127. Antropologické hľadisko v umení a estetike. *Estetika*, 6, 1969, č. 1, s. 51—53. *O kongrese v Uppsale*.
128. Dialektika estetického a umeleckého. *Filozofia*, 1969, č. 2, s. 141—157.
129. Probleme le și situația axiologiei. *Rivista di filozofie*, 1969, č. 2, s. 205—219.
130. Úvod do axiológie. Bratislava 1970. 353 s.
131. Krajinár Martin Tvrdoň. Nitra, november 1970. *Katalóg*.
132. Die Jahre 1900—1918 in der bildenden Kunst der Slowakei. *Ars*, 1970, č. 1—2, s. 3—44, 24 obr., 3. far. obr.
133. Podoby a rozmery výtvarnosti. *Výtvarný život*, 1970, č. 9, s. 8—17, 3 obr.
134. Z dejín výtvarníckych organizácií na Slovensku. *Výtvarný život*, 1970, č. 6, s. 2—7, 5 obr.
135. *L'art moderne slovaque*. *La Revue Française*, 237, novembre 1970.
136. *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia*. *Maliarstvo a grafika rokov 1900—1918*. Bratislava 1971. 125 s. *Vysokoskolské skriptá*.
137. Aurel Kajlich. Bratislava 1971. 47 s., 37 obr.
138. La fonction axiologique de la critique d'art. *Art et critique*. Actes du IX^e Congrès de l'AICA en Tchécoslovaquie 1966. Praha 1971, s. 79—84. *Súčasne hlavný redaktor, autor úvodu a záveru*.
139. La dialectique de l'esthétique et de l'art. *Revue d'esthétique*, 1971, č. 1, s. 17—28.
140. L'aspect anthropologique en art et en esthétique. In: *Proceedings of the sixth International Congress of Aesthetics at Uppsala 1968*. Acta Universitatis Uppsaliensis, series Figura, vol. 10. Uppsala 1972, s. 601—603.
141. *Dejiny výtvarnej tvorby v Bratislave*. *Pyramída*, 2, 1972/73, č. 15, s. 457—472, 52 obr. *V rámci hesla Bratislava*.
142. Anton Hollý. Zo zoo do zoo. Bratislava, jar 1973. *Katalóg*.
143. *Medzinárodné výtvarné sympóziá na Slovensku*. Bratislava 1973. *Katalóg*.
144. De l'appropriation esthétique de la réalité. In: *Vers un esthétique sans entravés*. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne. Paris 1975.
145. Człowiek jako podmiot kultury. *Człowiek i światopogląd* č. 12 (137), grudzień 1975, s. 95—107.
146. Odborne-metodické problémy regionálnych galérií na Slovensku. In: *Kultúrna politika a výtvarné umenie po XV. zjazde KSČ*. Bratislava 1977, s. 75—82.
147. *Základné vlastnosti Benkovho diela*. In: *Martin Benka a slovenská kultúra*. Bratislava 1978, s. 16—34.
148. *Problém ochrany a bezpečnosti galerijných zbierok*. In: *Materiály z odborne-metodického seminára 15.—16. novembra 1978*. Bratislava 1978.
149. L'oeuvre d'art en tant qu' objet de la réception esthétique. In: *Crisis de l'esthétique?* Kraków 1979.
150. *Umenie 19. storočia*. Liptovský Mikuláš 1979. *Katalóg stálej expozície Galérie P. M. Bohúňa*.
151. *Umenie 20. storočia*. Liptovský Mikuláš 1979. *Katalóg stálej expozície Galérie P. M. Bohúňa*.
152. Anton Hollý. S človekom a prírodou. Horný Smokovec, september—október 1979. *Katalóg*.
153. *Úvod do hodnotenia priemyselného designu*. *Průmyslový design*, 1979, č. 2, s. 2—5, 3 obr.
154. *Estetičeskij subjekt i estetičeskij objekt kak kategorii estetičeskogo vospitanija*. In: *Es-*

- tetičeskoje vospitanije studentov. Sbornik učenyh socialističeskich stran. Moskva 1980, s. 53—63.
155. Výtvarní umelci trnavského okresu. Trnava 1980. *Katalóg*.
156. Výtvarné dielo ako predmet vnímania a hodnotenia. *Estetická výchova*, 1980, č. 5, leden, s. 113—114.
157. Martin Benka. Bratislava 1981. 268 s., 64 obr., 98 far. obr.
158. Estetický subjekt a estetický objekt v estetickej výchove. *Estetická výchova*, 1981, č. 8—10, duben—červen, s. 198—199, 228—229, 253.
159. Dzieło sztuki jak przedmiot recepcji estetycznej. In: *Kryzys estetyki?* Kraków 1983, s. 229—232.
160. Grupa uhorsko-slovenských maliarov. Žilina 1983—1984. *Katalóg*.
161. Význam hodnotiaceho hľadiska v estetike. *Estetická výchova*, 1983, č. 4, s. 121, prosinec. *Recenzia knihy L. N. Stoloviča, Podstata estetických hodnôt*.
162. Dielo Vincenta Hložníka. *Estetická výchova*, 1983, č. 4, prosinec, s. 100—102, 5 obr.
163. Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení. *Estetická výchova*, 1984, č. 10, červen, s. 291—294.
164. Dejiny Slovenského národného povstania 1944. 5. zväzok. Bratislava 1984. *10 hesiel o výtvarnom umení*.
165. Jozef Brezány. Sochy a kresby. Žilina 1984. *Katalóg*.
166. Estetická výchova vysokoškolákov. *Estetická výchova*, 1984, leden, s. 158.
167. Grafik Ladislav Treskoň 1900—1923. *Umění*, 32, 1984, s. 345—352, 12 obr.
168. Biografický slovník. Zv. 1. A-D. Martin 1986. *13 hesiel*.
169. Biografický slovník. Zv. 2. E-J. Martin 1987. *22 hesiel*.
170. Vincent Hložník. *Ars* 1987, č. 1, s. 45—63, 11 obr., 2 far. obr.
171. Kremnickí výtvarníci včerajška a dneška. *Múzeum mincí a medailí*. Kremnica 1987. *Katalóg stálej expozície*.
172. Gustáv Mallý. Bratislava 1988. 177 s., 62 obr., 48 far. obr.
173. *Umenie obnaženej ľudskosti*. Pokus o Kolomana Sokola. *Výtvarný život*, 1988, č. 1, s. 22—31, 9 obr., 2 far. obr.
174. Niekoľko nových múzeí moderného umenia. *Výtvarný život*, 1988, č. 7, s. 58—59, 1 obr.
175. Benkova iniciatíva. *Výtvarný život*, 1988, č. 8, s. 11—12, 1 obr., 1 far. obr.
176. Premeny výrazu a premeny diváka v dejinách umenia. *Výtvarný život*, 1988, č. 8, s. 49—52.
177. Biografický slovník. Zv. 3. K-L. Martin 1988. *Viacero hesiel*.
178. *Od tvorivosti k tvorbe*. Bratislava 1989. 278 s.
179. Biografický slovník. Zv. 4. M-P. Martin 1989. *Viacero hesiel*.
180. Človek ako kultúrny subjekt. *Slovenský národopis* 1989, č. 4, s. 465—473.
181. Tvorivá situácia v šesťdesiatych rokoch. *Výtvarný život*, 1989, č. 7, s. 3—8, 10 obr., 2 far. obr.; 10 obr., 2 far. obr.; č. 8, s. 3—7, 6 obr., 2 far. obr.

Избранная библиография Мариана Варошша

Резюме

Первый директор бывшего Института теории и истории искусства, научный редактор журнала *АРС*, член-корреспондент Словацкой Академии наук Мариан Варошш, доктор наук (7-го февраля 1923 г. — 21. ноября 1988 г.) оставил после себя богатое литературное завещание. По случаю своего 60-летнего юбилея он сделал список своего прежнего творчества, которое разделил на самостоятельные книжные издания, участие в коллективных произведениях, каталоги выставок, исследовательские работы и статьи, а также несколько переводов. Всего 676 единиц. Из списка он исключил литературные попытки в молодости, статьи о театре или музыке и различные рукописи, которые не были опубликованы в печати. Список послужил нам в качестве основы при составлении библиографии. Поскольку мы стремились создать обзор о его жизненном творчестве с точки зрения теории и истории изобразительного искусства, мы исключили те работы, которые всесторонний Мариан Варошш публиковал в области психологии, философии или теории литературы. Мы исключили также его статьи из ежедневной печати, в которых он комментировал события в области изобразительного искусства. Их было почти пятьсот. Он начинал публи-

ковать их еще будучи студентом в период 1942—1944 гг., особенно на страницах газеты «Народные новины», которые тогда были в оппозиции против людацкого режима. В период 1945—1948 гг. он публиковал статьи в газете «Народна оброда», которая до сих пор в нашем сознании связана с ее главным редактором Лацом Новомеским, а после ее закрытия в газете «Культурны живот». После создания журнала «Вытварны живот» в 1956 году он публиковал свои работы и в нем.

Список произведений Мариана Варошша мы составили в хронологическом порядке. В рамках одного года мы приводим сначала самостоятельные книжные издания, затем статьи в сборниках, каталоги без указания числа страниц и иллюстраций, и не указывая, имеем ли дело с авторством всего каталога, или только введения, и наконец исследовательские работы, опубликованные в журналах. Мы понимаем, что библиография помечена спешкой, вызванной внезапной смертью Мариана Варошша. За помощью при ее составлении мы благодарны также его супруге Д-р Елене Варошшовой, канд. наук.

Eine selektive Bibliographie der Werke von Marian Várošs

Zusammenfassung

Der erste Direktor des ehemaligen Instituts für Theorie und Geschichte der Kunst (Ústav teórie a dejín umenia) und wissenschaftlicher Redakteur der Zeitschrift *Ars*, Korrespondierendes Mitglied der Slowakischen Akademie der Wissenschaften Marian Várošs, DrSc. (7. 2. 1923 — 21. 11. 1988), hinterließ ein reichhaltiges literarisches Vermächtnis. Anlässlich seines sechzigsten Geburtstages verfaßte er eine Liste seiner bis dahin verfaßten Arbeiten. Er gliederte sie in selbständige Veröffentlichungen, in Beteiligungen an Gemeinschaftswerken, in Ausstellungskataloge, Studien und Artikel sowie einige Übersetzungen. Insgesamt ergaben sich 676 Einheiten. Ausgelassen wurden literarische Versuche aus seiner Jugendzeit, Artikel über Theater bzw. Musik sowie verschiedene Manuskripte, die nicht in Druck erschienen. Diese Liste diente als Grundlage bei der Zusammenstellung der Bibliographie. Da es dabei um die Erarbeitung eines Überblicks über sein Lebenswerk vom Gesichts-

punkt der Theorie und Geschichte der bildenden Künste ging, wurden Schriften ausgelassen, die der vielseitig tätige Marian Várošs auf dem Gebiet der Psychologie, Philosophie oder Literaturtheorie veröffentlichte. Auch seine in der Tagespresse erschienenen Artikel, mit denen er das Geschehen auf dem Gebiet der bildenden Künste kommentierte, wurden nicht einbezogen. Es sind nahezu fünfhundert. Er begann mit dieser Tätigkeit schon als Hochschulstudent in den Jahren 1942—1944. Damals schrieb er überwiegend für die Zeitung *Národné noviny*, die damals dem klerikal-faschistischen Regime gegenüber eine ablehnende Haltung einnahm. In den Jahren 1945—1948 schrieb er für die Zeitung *Národná obroda*, die auch für die heutige Generation als die Zeitung gilt, die von ihrem Chefredakteur Laco Novomeský — einem führenden fortschrittlichen Literaten und Politiker — geleitet wurde, und später für die Zeitschrift *Kultúrny život*. Seit der Gründung der Zeitschrift *Výtvarný život* im

Jahre 1956 veröffentlichte er auch in dieser Beiträge.

Das Schaffen Váross' wurde in der Bibliographie chronologisch gereiht. Innerhalb des jeweiligen Jahres werden erst die selbständigen Buchveröffentlichungen angeführt, dann Beiträge in Sammelbänden, Kataloge ohne Angabe der Seitenanzahl und der Zahl der Illustrationen und ohne Unterscheidung, ob der gesamte Katalog oder bloß die Einleitung von Váross stammt,

und schließlich die in Zeitschriften veröffentlichten Studien. Man ist sich dessen bewußt, daß die Bibliographie Zeichen hastiger Arbeit aufweist, was dem plötzlichen, unerwarteten Hinscheiden Marian Váross' zuzuschreiben ist. Für wertvolle Hilfe bei der Zusammenstellung der Bibliographie wird auch seiner Witwe, Dr. Elena Városová, CSc. gedankt.



**pramene moderného
slovenského
výtvarného umenia**

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka publikácie
PhDr. Vlasta Jaksicsová
Výtvarná redaktorka Laura Mešková
Korektorky Jana Hronová, Veronika Tarageľová

Rukopis zadaný do tlače dňa 27. X. 1989

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1990 ako svoju 2913.
publikáciu. Strán 100. AH 9,71 (text 7,13, ilustrácie
2,58). VH 10,08. Náklad 800 výtlačkov.
Vytlačili Tlačiarne SNP, št. p., závod Neografia, Martin.

ISBN 80-224-0168-4

09 Kčs 25,—