SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

# ars

MIČ 49019

# ars

ISSN 0044-9008

1–3/1997



# ARS 1-3/1997

**časopis Ústavu dejín umenia**
**Slovenskej akadémie vied**

Hlavný redaktor:
**Ján Bakoš**
Výkonný redaktor:
**Jozef Medvecký**
Redakčná rada:
*Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry*
Technická redaktorka:
*Eva Koubeková*
Adresa redakcie:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1
Tel./Fax: 07/373-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk


## Obsah


ŠTÚDIE

**Ján Abelovský:** Fenomén secesie a moderné maliarstvo Slovenska (rámcový náčrt problematiky) ..... 3
**Marta Herucová:** K ikonografii náhrobku *fin de siècle* na Slovensku ..... 65
**Dana Bořutová:** K otázke národného štýlu v slovenskej architektúre ..... 143
**Jindřich Vybíral:** Počátky české národní architektury ..... 167
**David Peyceré:** French Architecture Between Rationalism and Regionalism, 1895-1918 ..... 175
**Innet Mayerová:** História a architektúra vyšších dievčenských škôl v Hornom Uhorsku ..... 187

RECENZIE

Art Nouveau v strednej Európe. Bratislava – Budapešť – Krakov – Praha – Viedeň / **Lubica Pedersen** ..... 207
„transLOKAL" – 9 Städte im Netz 1848-1918 / **Eva Šťastná** ..... 211
J. Sedlák: Brno v době secese / **Danica Šoltésová** ..... 215
J. C. Massey, S. Maxwell: House styles in America / **Innet Mayerová** ..... 218

MATERIÁLY

**Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (IV. Teil) ..... 221


Na obálke:
Amleto Cataldi: *Sarkofágový náhrobok Illony Kandó*, rod. Posch z r. 1914, na cintoríne v Rožňave (Foto Thea Leixnerová)


Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic



© SAP – Slovak Academic Press, 1998


Obsahové jadro tohto čísla Arsu tvoria štúdie predstavujúce čiastkové výsledky riešenia grantovej úlohy VEGA *Umenie Slovenska okolo roku 1900 (Architektúra, maliarstvo a sochárstvo na Slovensku v rokoch 1890-1920)*, na ktorom sa podieľajú pracovníci Ústavu dejín umenia SAV Ján Abelovský, Dana Bořutová a Marta Herucová. Sem patrí obsiahla štúdia Jána Abelovského (*Fenomén secesie a moderné maliarstvo Slovenska*) analyzujúca špecifiká prijímania a pôsobenia fenoménu secesie v našom prostredí, ako aj bohato materiálovo doložená štúdia Marty Herucovej o dosiaľ nepríliš prebádanej oblasti sepulkrálnej sochárskej tvorby (*K ikonografii náhrobku fin-de-siècle na Slovensku*). Príspevok Dany Bořutovej (*K otázke národného štýlu v slovenskej architektúre*) uvádza skupinu statí, ktoré sa viažu k jednej z tradičných tém spätých s umením prelomu storočí v stredoeurópskom kontexte a vznikli prepracovaním a rozšírením referátov z vlaňajšej konferencie v Kecskeméte (*The Manifestation of National Traditions in European Architecture at the Turn of the Century).* – Radi sme využili možnosť porovnať svoje poznatky s bádaním v ďalších krajinách a z viacerých zaujímavých príspevkov sme do tohto čísla časopisu vybrali state Jindřicha Vybírala *(Počátky české národní architektúry)* a Davida Peyceré (*Francúzska architektúra medzi racionalizmom a regionalizmom, 1895-1918*). Rad príspevkov na tému architektúry uzatvára čiastková štúdia internej ašpirantky Ústavu dejín umenia Innet Mayerovej *(História a architektúra vyšších dievčenských škôl v Hornom Uhorsku).*
K výsledkom práce na riešení grantovej úlohy v uplynulom roku patrili aj výstavné prezentácie, predovšetkým odborná príprava slovenskej účasti na výstave *Art Nouveau in Central Europa* v Kodani, o ktorej referuje recenzia z pera Lubice Pedersenovej. Informáciu o katalógu ďalšej významnej výstavy roku 1996 – *"transLOKAL"*, ktorá sa konala v Grazi, podáva Eva Šťastná. Súbor recenzií dopĺňajú ďalšie dva príspevky o publikáciách, dotýkajúcich sa témy umenia prelomu storočí od Danice Šoltésovej a Innet Mayerovej.





*1. Jozef Hanula:* Hlava dámy v klobúčiku, *1895. Olej na plátne a lepenke, 48,4 x 34,2 cm. (SNG Bratislava, O 6286)*



# Fenomén secesie a moderné maliarstvo Slovenska (rámcový náčrt problematiky)

Ján ABELOVSKÝ

Podľa všeobecného umeleckohistorického názoru sa dejiny maliarskej moderny Slovenska začínajú až po roku 1918. Presnejšie – iniciačným činom Martina Benku, jeho nacionálne vzopätýn monumentalizačným obdobím rokov 1920-1927. Táto štúdia chce byť – okrem iného – polemikou s touto vžitou dejepisnou predstavou. Vychádzame pritom z už dávnejšie publikovaných zistení,[1] podľa ktorých trvalú a v podstate už neskôr nezmenenú podobu našiel Benkov maliarsky sloh hneď na začiatku jeho svojprávneho rozvinu. Teda v tvorbe rokov 1914-1919, v napojení sa na konzervatívne štýlové a myšlienkové tradície moravsko-slováckeho ľudového žánru prelomu storočí. Ak toto uznáme, tak potom musíme zároveň priznať, že Benka sa vcelku bez výhrad a nevýnimočne začlenil do kaleidoskopického obrazu dobových prejavov stredoeurópskeho secesného symbolizmu. Kontextuálne uchopenie Benkových východísk však zároveň upriamuje pozornosť na doteraz našou umeleckou históriou v podstate nepovšimnutú, predprevratovú hornouhorskú výtvarnú scénu. Podľa nás sa práve vtedy, v období rokov 1890-1914 v protirečivom strete hornouhorského naturalizmu, luminizmu, impresionizmu a symbolizmu anticipoval pojem našej moderny v jej nezameniteľnej podobe. Hybným momentom ustaľovania novodobého výtvarného názoru bolo – podľa nás – rýchle a mnohostranné udomácňovanie secesného štýlu v tomto regióne Strednej Európy.

Secesia znamenala vlastne posledný z univerzálnych medzinárodných slohov. To však nevylučovalo regionálne zvláštnosti jej umeleckých prejavov: *„Spoločným pre túto reformu umenia bol len rigorózny rozchod s minulosťou a odmietnutie štýlov historických epoch. Treba už skoncovať s večným kolotočom štýlov, ktorý neustále dovoľuje, aby po renesancii renesancie nasledoval nový barok, ďalšie rokoko a napokon empír. Za jediný možný vzor pre nový štýl 20. storočia bola považovaná príroda a spôsob, akým sú v prírode vystavané a vyzdobené formy života. V európskych centrách secesie – a vo väčšine prípadoch to neboli hlavné mestá a metropoly, ale vedľajšie umelecké centrá – nachádza toto hnutie špecifické formy.“*[2] K nám sa secesia dostávala len s malým oneskorením po impresionizme, či skôr zároveň s ním okolo roku 1910. Jej vyžarovanie ale pretrvalo až hlboko do dvadsiatych rokov a často vo veľmi zaujímavých podobách i oveľa neskôr. Táto do očí bijúca skutočnosť však zostala podnes historiograficky nedocenená. Zdá sa, že to vyplýva i z faktu, že celosvetovú rehabilitáciu secesie nemohli autori dodnes uznávaných syntetických prác o našej maliarskej moderne, vychádzajúcich začiatkom šesťdesiatych rokov, vôbec vziať na vedomie. Prelomová výstava *Art Nouveau – Art and Design at the Turn of the Century* v newyorskom Múzeu moderného umenia sa konala až v roku 1960. Stredná Európa prišla na rad ešte neskôr, roku 1964

výstavou viedenskej secesie vo Viedni a európskej secesie v Mníchove, roku 1965 poľskej secesie v Sopotoch a v nasledujúcom roku výstavou českej secesie v Alešovej juhočeskej galérii na Hlbokej. Ale napríklad v stálych expozíciách Slovenskej národnej galérie sa secesia uplatnila až od roku 1981 v celkom zúženej podobe, ako súčasť expozície rokov 1900-1918. Zo zreteľa novších poznatkov sa však už zdá celkom neprijateľné doterajšie zjednodušovanie, klasifikujúce dve tendencie úvodných dejstiev moderny Slovenska – secesnú, *stredoeurópsku* a nacionalistickú, *slovenskú* – v absolútnom protiklade, oddeľujúce ich do dvoch povedľa seba idúcich a vzájomne celkom odlišných prúdov *uhorského* a "nášho" umenia. Pokúsime sa teda dokázať, že oba tábory – slovenský i neslovenský, najmä maďarský – žili tými istými umeleckými ambíciami a ich úsilia stravovali rovnaké duchovné limity hornouhorského kultúrneho milieu.

## I.

Vo výtvarnom umení Horného Uhorska a v celom stredoeurópskom priestore sa na prelome storočí uzavierali a vyjasňovali prevratné zmeny. V romantizujúcich i naturalistických podobách pomaly doznievala biedermeierovská epocha s jej pohodlím myšlienkovej nehybnosti, duchovnej priemernosti a stálosti meštiackeho života i umenia. Maliarsky biedermeier – to nebol len tichý, intímny pôvab meštiackych interiérov, sentimentálnych žánrových obrázkov všedného života, poživačných gurmánskych zátiší. Odmietnutie heroizmu, patetiky, monumentality európskeho klasicizmu a empíru od počiatku zvestovalo oveľa viac – individualistický, chcelo by sa napísať, že až prízemný vzťah Stredoeurópana k životu, politike, vlastnej histórii i umeniu. Najmä zo súdobej literatúry známe pocity chýbajúcej zjednocujúcej myšlienky, nedejinnosti, absencie veľkých príbehov historickej tradície, ale i mŕtvosti, nemennosti každodenného života monarchie, neboli extravagantným plodom frustrovaných duší kaviarenských intelektuálov. Boli zrkadlovým obrazom duchovnej neistoty rakúsko-uhorskej štátnej ideológie. Biedermeier vrcholiaci počas nacionalistických revolúcií polovice storočia bol len jedným z jej umeleckých prejavov, určite však najprízačnejším. Filozofia života uctievajúca nadovšetko hodnoty a predstavy malého človeka však vo výtvarnom umení prežívala i naďalej. Ibaže nadobúdala iné umelecké spôsoby vyjadrenia. Nastupujúci revoltujúci, pátosom nadčasových tém nesený romantizujúci realizmus, ale aj priamočiary verizmus courbetovského razenia, oneskorené vplyvy francúzskych maliarov barbizonského lesa, prorokov impresionistickej revolúcie – všetky tieto aktuálne príklady európskeho umeleckého diania sa v papinovom hrnci stredoeurópskej kultúry prelomu storočí zvláštnym spôsobom miešali, prestupovali a často i menili vo svoj protiklad.

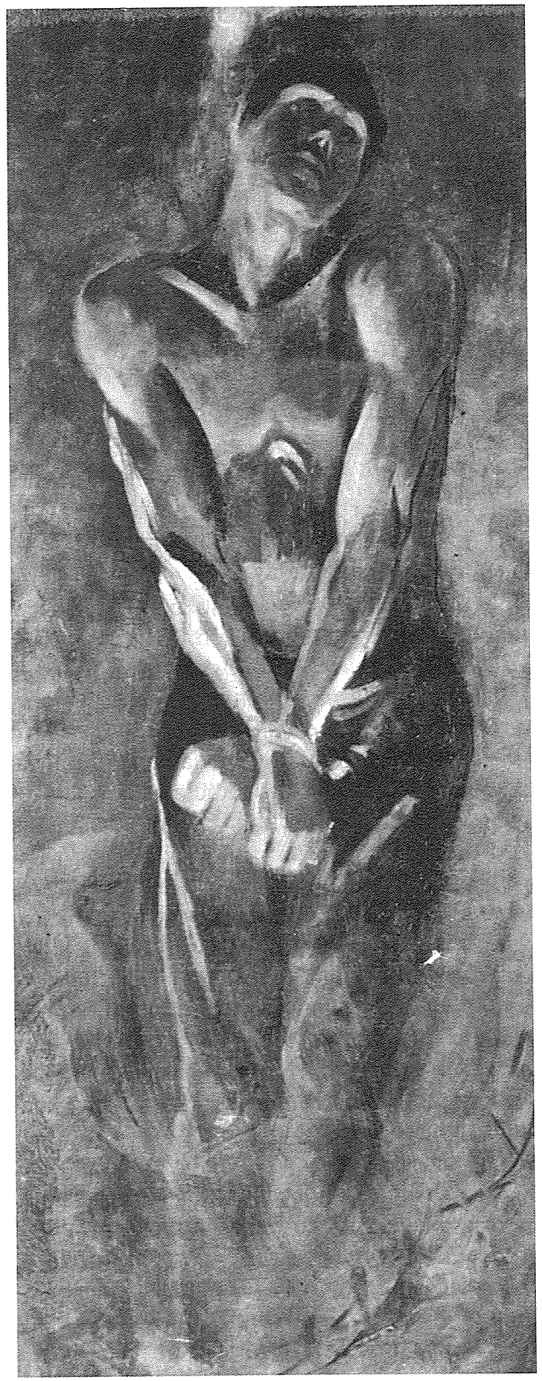
V poslednej tretine minulého storočia došlo i k dôležitým presunom v inštitucionálnej základni výtvarného umenia, najmä v umeleckom školstve. Uzavrela sa dlhodobá umelecká nadvláda Viedne, príťažlivejšími sa stali Budapešť, Praha, ale najmä v tom čase najmodernejší Mníchov, nielen kvôli výtvarnej akadémii, ale najmä súkromným školám maďarského maliara Simona Hollósyho a Slovinca Antona Ažbèho.[3] Tieto školy totiž neboli iba „predsieňami akadémií". Na rozhraní storočí sa stali ohniskami preberania nových myšlienok, novej filozofie života i umenia. A tá sa prejavovala najmä vzývaním intuitívneho, tolstojovsky úprimného žánrového realizmu v duchu Milleta, Courbeta, Bastiena-Lepagea a ďalších. Naturalistické ambície však súbežne zjemňovala módna bergsonovská filozofia iracionalizmu, subjektívneho vcítenia sa, dekadentného psychologizovania, duchovného prehĺbenia obrazu krajiny i života vidieckeho človeka.

Všetko sa začalo v okázalo slávenom miléniovom roku 1896. Dvaja maďarskí žiaci Hollósyho školy, Réti a Thorma, upozornili svojho učiteľa na mestečko Nagybányu (Baia Mare) na okraji Sedmohradska. Ich zásluhou zaslalo mesto oficiálnu pozvánku Hollósymu a ešte v máji toho istého roku sem prvý raz vycestoval uctievaný majster a tridsaťjeden jeho žiakov – Maďarov, Nemcov, Rusov, Poliakov a dokonca aj jeden Američan. Vedenie letnej školy tvorilo od počiatku päť výrazných maliarskych osobností. Okrem už spomínaných to boli ešte Ferenczy a Iványi-Grünwald. Hollósy bol na čele školy šesť rokov. Po jeho odchode sa letná maliarska kolónia zmenila na oficiálnu, celoročne fungujúcu *Nagybánsku slobodnú školu* s približne dvojnásobným ročným počtom frekventantov oproti jej začiatkom. Do čela školy sa dostávajú jej mladší, modernisticky naladení zakladatelia – Ferenczy, Iványi, Réti a Thorma. Tým vlastne prestal existovať medzi Budapešťou a nagybánskou kolóniou Mníchov, dovtedy obmedzujúci korektor radikálneho rozletu tvorby učiteľov a žiakov školy.

Vznik, metodika vyučovania, umelecké ideály i konkrétna výtvarná prax nagybánskej školy úzko súviseli s podobnými tendenciami v ostatnej Európe. Dekadentné psychologizovanie už pramálo verilo overeným hodnotám, predpojatým akademickým pravidlám maliarskej interpretácie skutočnosti. Protagonisti nagybánskej školy, nazývanej dobovou kritikou *maďarským Barbizonom*, nachádzali východiskové vzory nielen v *jemnom naturalizme* v Mníchove veľebeného Bastiena-Lepagea, ale aj v radikálnejšom príklade domáceho súbežca francúzskych impresionistov Szinyei-Mersea, ktorého vyzdvihla zo zabudnutia k novej sláve práve budapeštianska miléniová výstava. Z tohto základu sa potom v prvom období školy rokov 1896-1906 odvíjala postupná cizelácia nagybánskeho slohu. Hlavným predmetom záujmu sa stal *„vzťah medzi prírodou a človekom, pričom sa viac uplatňoval vždy jeden, alebo druhý prvok. Tak sa vyvinul osobitý nagybánsky sloh, ktorý naplňoval individuálnym obsahom rámec naturalizmu a individualizmu".*[4] Azda najvýstižnejšie definoval umelecký program školy Réti: *„Szinyei-Merse sa dovolával prírody, Hollósy nazýval to, čo je v umení najdôležitejšie citom a Ferenczy požadoval od umeleckého diela artistnosť, vkus".*[5] No už približne od roku 1906 ovládla školu nová, tzv. druhá nagybánska generácia na čele s Czobelom a potom s Perlrottom-Csabom, Tihányim, Zifferom, Bornemiszom a ďalšími. Priamo z Paríža priniesli aktuálny program založený na precióznej štylizácii tvaru, dekorativizme a tvarovej sumárnosti obrazu v mene jeho nezávislosti od prírody a v duchu štýlových výdobytkov neoimpresionizmu a fauvizmu. Na prelome storočí v Mníchove pobývali alebo študovali na akadémii, či na jej súkromných školách aj takmer všetci z hornouhorských umelcov, ktorí niečo znamenali v bezprostrednej predhistórii zrodu našej modernej maľby – Ladislav Medňanský, Dominik Skutecký, Josef Uprka, Jozef Hanula, Jaroslav Augusta, Emil Pacovský, Tomáš Andraškovič, Želmíra Duchajová, Milan T. Mitrovský, Michal Csontváry, Július Rudnayi, Ernest Rákosi, Elemír Halász-Hradil, Ľudovít Čordák (Csordák), František Gyurkovits, Peter Július



2. *Elemír Halász-Hradil:* Sedliacke dievča v záhrade (Odpočinok), *1910. Olej na plátne, 75 x 92,5 cm. (SNG Bratislava, O 377)*



Kern a mnohí ďalší. Každý z nich tým či oným spôsobom reagoval na štýlovú a duchovnú premenu tradičného luminizmu, ktorá sa udiala súčasne v novo poňatom plenérizme i v naturalistickej žánrovej maľbe a ohlasovala už umenie novej doby. Napriek týmto ťažko spochybniteľným faktom však k základným tézam nášho dejepisu umenia patrí tvrdenie, že našej maľbe *„prakticky chýba impresionistický prelom"*.[6] Navyše, informovanejšie dotyky našej maľby s impresionizmom – podobne ako v celom stredoeurópskom priestore – boli veľmi oneskorené: sú približne vymedzené rokmi 1908-1914 s vrcholením okolo roku 1910.

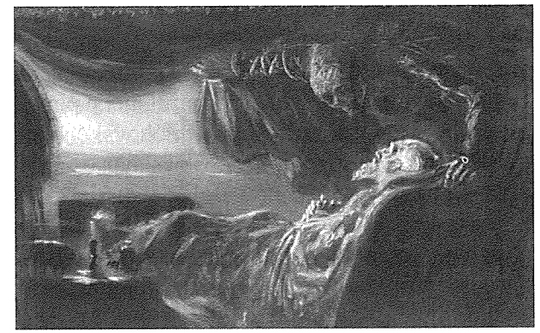
Azda jedinú výnimku znamenali úsilia **Ladislava Medňanského** (1852-1919), ktorý sa na pomedzie impresionizmu dostal počas dlhších parížskych pobytov v rokoch 1889-1892 a 1896-1897. Nová koncepcia Medňanského krajinomaľby korešpondovala s tvorbou Medňanského najvýznamnejších stredoeurópskych súčasníkov: maďarských Munkácsyho, Paála, českého Chittusiho, a viedenských Schindlera, Jettela a Ribartza. Teda tej generácie stredoeurópskej maľby, ktorá definitívne prelomila obmedzenia akademickej doktríny v duchu zásad plenérového realizmu. Na rozdiel od nich sa však Medňanský v krajinomaľbe rokov deväťdesiatych a najmä v tvorbe na prelome storočí pokúšal posunúť problém plenéru ďalej. V dielach *Napájadlo s havranmi*, okolo 1890, *Vinica*, okolo 1892-1893, *Večer na pastve*, 1890-1893, *Tatranská krajina*, po 1900, *Odmäk*, okolo 1900, *Tatry pred búrkou*, po 1900, *Kvitnúce stromy v sade*, po 1900, *Riečny breh s vŕbami*, okolo 1905, *Zimný les*, 1905-1910, *Údolie Váhu*, 1908-1910, a viacerých ďalších prekonal zväzujúce naturalistické podanie plenéru v prospech náladovosti intímnej krajiny, ktorá zrkadlila psychický stav maliara, jeho okamžité duševné poryvy a medi-

*3. Ladislav Medňanský (Mednyánszky):* Sputnaný (Otrok), *1890-1900. Olej na plátne, 170,5 x 73,5 cm. (SNG Bratislava, O 1531)*



tatívne rozpoloženie. Rovnako významným dôsledkom Medňanského krajinárskych pokusov bolo i celkom nové poňatie dokončenosti obrazu. V súhlase so zásadou vtedajších moderných plenéristov: *„začatý obraz je už aj obrazom dokončeným"*, staval Medňanský tento problém do sféry osobného rozhodnutia tvorcu. Skicovitosť obrazu znamenala, že dielo prestáva byť útvarom stavaným na vopred dohodnutých akademických pravidlách. Tým, že Medňanský predvádzal svoju maľbu v rukopisnej odkrytosti a ponechával ju v štádiu náčrtkovitosti, predpovedal pre naše maliarstvo formuláciu obrazu v jeho modernej podobe a funkcii. Medňanského záverečné dielo tieto zámery rešpektuje s nebývalou dôslednosťou. Maliar objavuje príklad vlastných generačných druhov: Gauguina, ale najmä van Gogha, zaujali ho aj generačne novšie objavy secesnej, symbolistickej a expresionistickej európskej výtvarnej scény – Corinth, Denis, Vuillard, Klimt, Munch. Podľa Karola Vaculíka *„už v septembri 1898 začína z času na čas maľovať špachtľovou technikou, ktorú neskôr v súlade s luminiscentnou farebnou výstavbou rozihral až po zásady impresionistickej maľby"*.[7] Inšpirovaný van Goghom farbami viac kreslil ako maľoval, dynamika štetcového ťahu nadobudla výrazové kvality, stala sa nosičom obsahových výpovedí. Z toho plynuli závery i pre radikálnu inováciu kolorizmu, jasne modernistické nadsadzovanie valérov základného farebného tónu a potláčanie jeho lokálneho značenia.

Výnimočnosť Medňanského umeleckej koncepcie možno najlepšie posúdiť v porovnaní s maliarstvom jeho generačného druha **Dominika Skuteckého** (1849-1921). Aj on sa vo svojich začiatkoch ocitol celkom nakrátko v Mníchove – tamojší pobyt však znamenal rozhodujúci zlom v jeho tvorivom smerovaní. Prišiel sem z Benátok pokračovať v štúdiu historického maliarstva. Práve začiatkom sedemdesiatych rokov však v Mníchove doznievali prevratné podnety výstavy novej hviezdy na európskom maliarskom nebi – Gustava Courbeta. Jeho *Siesta*



*4. Ladislav Medňanský (Mednyánszky):* Smrť starca, *1890-1900. Olej na plátne, 57,2 x 87,8 cm. (SNG Bratislava, O 3135)*



*5. Ladislav Medňanský (Mednyánszky):* Lesný duch, *1890-1900. Olej na plátne a lepenke, 50,6 x 37,3 cm. (SNG Bratislava, O 1183)*

a ďalšie diela ohlasujúce impresionizmus tu – oproti Parížu – získali neobyčajné uznanie. To zrejme aj Skuteckého nadobro obrátilo od historizujúceho akademizmu a upriamilo jeho pozornosť k žánru v duchu nového mníchovského naturalizmu a luminizmu. Európsku slávu a pozornosť zberateľov a mecénov však získal Skutecký až počas nasledujúceho, druhého pobytu v Benátkach. Celkom sa oddal miestnemu, obchodne celoeurópsky úspešnému sentimentálnemu, anekdotickému, slnkom prežiarenému mestskému žánru, v ktorom sa suverénne vyrovnal miestnym maliarskym veličinám (Favreto, Bianchi, Cremona). Skuteckého *„morbidezza"* náladových chrámových interiérov s osamelo sa modliacimi ženami, ale najmä efektné výjavy života v lodeniciach (*Víťaz regaty*, okolo 1885; *Stavba lode*, 1903; *Lodenica v Capo D'Istria*, 1903) spájali munkácsyovský epický realizmus so žiarivým dekoratívnym kolorizmom, vyjadrujúcim *„sladkú taliansku rojčivosť"*.[8] Ale až približne desať rokov po definitívnom usadení sa v Banskej Bystrici (1889) Skuteckého luminizmus vrcholil v maľbách plenérov i žánrových výjavov v plnom dennom osvetlení (*Na letnom byte*, okolo 1895; *Trh v Banskej Bystrici*, 1899; *Aleja*, 1899; *V zadumaní*, 1905; *Zeleninový trh v Banskej Bystrici*, 1905).

Skutecký sa v mnohom zdá umeleckým protipólom Medňanského, i keď obaja – z rozličných zdrojov – v rozhodujúcom okamihu vlastného vývinu prijali dobovú estetiku oslavy svetla a farebnej škvrny. Skuteckého zdôrazňovanie nadsadeného obrazového svetla si však nenárokovalo väčšiu platnosť, než ambíciu zachytiť, či lepšie – maliarsky prerozprávať videné, v štylizovanej, efektnej forme zvýrazniť, pointovať optické prednosti námetu. Záľuba v detaile, epickosť, žoviálna rozvravenosť, priam poživačná príchylnosť k všednostiam života, ktorú preniesol z benátskeho obdobia i do slovenského ľudového a mestského žánru, je len málokedy spochybnená ponorom pod povrch javov, ktorý sme vypozorovali u Medňanského. Skuteckého maliarska filozofia však nie je celkom z iného sveta než Medňanského. Je len jeho alternatívou, druhou stránkou sporu moralizmu a anekdoty, zdanlivo nelogického stretu osudovej vážnosti a hedonistickej povrchnosti, charakterizujúceho prístup stredoeurópskeho umelca k životnej skutočnosti. Táto súčasná odlišnosť a podobnosť Skuteckého a Medňanského maliarstva sa dá azda najlepšie osvetliť na Skuteckého obrazoch z medených hámrov pri Banskej Bystrici. Podobne ako Medňanského Cigáni, kočiši, postavy a postavičky dedinskej chudoby, boli i tieto Skuteckého obrazy práce výrazom akéhosi ľudomilného stotožnenia sa so životným údelom prostého človeka. Od roku 1887 až takmer do záveru života namaľoval približne pol stovky plátien, v ktorých spájal realisticko-romantickú luministiku s niektorými efektmi impresionizmu. Sprvoti tak robil určite v jedinom záujme: sprostredkovať fascinujúcu, dramatickú hru svetla a tieňa v preňho celkom novom priemyslovom žánre (*Obed kotlárov*, okolo 1899; *Príprava obeda*, okolo 1900; *Pri vyhni*, okolo 1904; *Chvíľa oddychu – Prestávka*, okolo 1915; *Pred obedom*, pred 1915; *Odpočívajúci kotlár,* 1918 a viaceré ďalšie). Fatálny problém však bol v tom, že Skutecký síce pochopil výrazové možnosti nových maliarskych prostriedkov, ani on ich nedokázal alebo nechcel využiť skutočne radikálnym, impresionistickým spôsobom. Estetiku svetla a s tým spojenú nadsadenú farebnosť predvádzal symbolicky. Významovo bola vyprázdnená len v skorších variantoch témy. Postupne ju čoraz viac obaľoval sentimentálnymi, trpiteľskými názvukmi vcítenia sa, sebaprojektovania do úbohosti, beznádeje a bezvýchodiskovosti existencie človeka práce. Viditeľne sa to prejavilo v úprave sujetu: sprvoti aktívny, pracujúci valciar je neskôr spodobovaný vo chvíľach únavy, odpočinku. A práve tieto polohy smútku, melancholie, rezignovanosti, ovládajúce významovú atmosféru časti Skuteckého obrazov z hámrov, odkazujú jeho neskorú maľbu, na rozdiel od jej počiatkov, živených nezáväzným optimizmom,



vcelku jednoznačne do problematiky stredoeurópskej impresívnej maľby, ovládanej rovnako nadčasovým vcítením sa do univerzálnych problémov človeka, ako aj celkom časovým, prízemným naturalizmom.

Aj doteraz plne nedocenený, o generáciu mladší **Elemír Halász-Hradil** (1873-1948) počas tamojšieho krátkeho pobytu v rokoch 1897-1901 s oneskorením spoznal *nové* parížske umenie a najmä v období rokov 1906-1913 váhal medzi luminizmom, impresionizmom a secesným dekorativizmom (*Hlava starca*, 1906; *Stohy na slnci*, 1907; *Slnečný dvor s koňmi*, 1908; *Na trhu*, 1910; *Sedliacke dievča v záhrade – Odpočinok*, 1910; *Hlava dedinčanky*, 1911; *Pohľad na Ťahanovce*, 1912; *Ryšavý chlapec*, 1912; *Chlapec s ryšavými vlasmi*, 1912; *Hlava dievčaťa*, 1913; *Cigánsky ples,* 1913). V týchto súvislostiach je príznačné a hádam aj tragikomické zistenie jeho monografistu, že aj *„náš Halász-Hradil sa domnieval a hádam až do konca života veril, že maľoval 'impresionisticky' už od čias svojich školských zájazdov do Nagybánye. Nie je preto div, že za vedúcu hviezdu impresionizmu pokladal (nielen on, ale i mnohí jeho generační druhovia a priami i nepriami učitelia z mníchovských čias) Bastiena-Lepagea!"*[9] Halászov impresionizmus zostal preto i v najradikálnejších prejavoch váhavý a tým aj dobovo veľmi príznačný. Stredoeurópsky genius loci tu totiž – podobne ako u Medňanského – spôsobil nechuť k modernistickej svojprávnosti obrazu. Maliarske dielo predsa musí vypovedať nielen opticky, ale i filozoficky! Preto sa i do dôsledkov nepochopené impresionistické postupy uplatňujú v Halászovom maliarstve v celkom obrátenej funkcii. Nie ako poukaz na dojmové kvality optickej krásy modelu, ale ako nosič symbolických odkazov k *"mimoobrazovej"* skutočnosti.

Biografické okolnosti postavili umenie ďalšieho významného východoslovenského plenéristu z rozhrania storočí **Ľudovíta Čordáka** (1864-1937) do vyhraneného protikladu k maliarstvu jeho o čosi mladšieho košického druha. Úzka spolupráca a priateľstvo Čordáka s Halászom-Hradilom v rokoch 1909-1915 bola časovo súbežná s najšťastnejším, luministicko-impresívnym obdobím Čordákovej maľby. Po roku 1915 sa táto spolupráca prerušila, aby sa už nikdy neobnovila. Naopak, nepriateľstvo oboch maliarov sa stalo priam príslovečným. Z historického odstupu sa však zdôrazňovanie odlišnosti Čordákovej koncepcie od Halászovej nezdá až také korektné. Jeho krajinárstvo predstavovalo skôr len alternatívu v súvislostiach celkových stredoeurópskych štýlových prúdení tej doby. Čordák bol naším jediným významným odchovancom školy Juliusa Mařáka na pražskej akadémii. No už v deväťdesiatych rokoch prestal pôsobiť výlučný vplyv mařákovskej koncepcie aj na tvorbu jeho najvernejších žiakov. I do Prahy dospela oneskorená ozvena všeobecnej krízy objektivizujúceho krajinárskeho realizmu. A aj tu sa riešila psychologizujúcim, individualistickým prehodnotením vzťahu umelca ku krajinárskemu motívu. V Čechách tomu napomohol ohlas Chittusiho veľkej posmrtnej výstavy v Prahe (1892), sprostredkujúcej i Čordákovi tvorivú problematiku barbizonskej maľby. Jeho nová orientácia sa prejavila už okolo roku 1900, ale najvýraznejšie v krátkom období rokov 1909-1912, opustením tajomnej, symbolické významy zvestujúcej atmosféry lesných interiérov v prospech maliarsky bezprostrednejšieho, jasavého koloritu vzdušných pohornádskych krajín s nízkym horizontom pod vysokými oblohami (*Leto – Žatva*, okolo 1905; *Motív zo Slanca*, okolo 1907; *Žatva*, okolo 1910; *Lúka so skupinou stromov*, okolo 1910). Ako však zistil Karol Vaculík: *„*(Čordákovo) *lyrizujúce farebné extempore, sledujúce dematerializáciu farebného podania a určitý nábeh k tvarovej štylizácii, nesúvisia natoľko s českou vývojovou problematikou, ale sú skôr odrazom nálad konca storočia vo viedensko-budapeštianskom okruhu a v luministickej orientácii viacerých maďarských letných škôl (Szolnok, Nagybánya)"*.[10] Teda aj umelcov také-

ho odlišného naturelu, školenia a národnej príslušnosti, akými boli košickí antipódi Čordák a Halász, nakoniec zviedla na tú istú umeleckú cestu akási vyššia sila, príťažlivosť umeleckých ideí strednej Európy rozhrania storočí. V ich maľbe sa odmocňovala do národne nejasného pocitu regionálnej – a nie teda *„kmeňovej"* príslušnosti k východnej časti horného Uhorska. A preto svoj lokálpatriotizmus mohli bez problémov uplatniť v prirodzenom súzvuku s vedomím kultúrnej tradície širšej, *„uhorskej"* vlasti. Duchovným smerovaniam jej atmosféry nakoniec podľahli bez ohľadu na odchodné individuálne, ľudské i všeobecne kultúrne východiská.

Zato mladícke maliarske skusovanie **Maximiliána Schurmanna** (1890-1960) predstavuje azda jedinú, i keď veľmi oneskorenú splátku dlhu našej maľby monetovskému impresionizmu (s Monetom sa Schurmann spoznal osobne, dokonca maľoval v záhrade jeho ateliéru). Absolventa viedenskej akadémie zaviala prvá svetová vojna do impresionistickej *Mekky*, Giverny, kde v krátkom období rokov 1914-1915 vytvoril cyklus diel, v ktorých harmonicky štylizované zelené a ružovofialové farebné škvrny strácali lokálnu funkciu (*Ráno v Giverny*, 1914; *Záhrada Clauda Moneta* 1914). No aj Schurmann v konečných dôsledkoch zjemňoval impresionistický radikalizmus a obaľoval nazeravý tvorivý princíp psychologizujúcimi, či meditatívnymi ctižiadosťami (*Hlava ženy v červenom klobúku*, 1910-1914; *Kosenie sena v Giverny,* 1914; *Tri stromy v hmle,* 1914).

## II.

Vidno teda, že najmä ak priložíme k nášmu impresionizmu paralelu parížskeho vzoru, vychádza nám ako jav okrajový a nečasový. Predstava dejinného vývinu prebiehajúceho ako priamy prenos podnetov západoeurópskeho centra na strnulú výtvarnú periférium horného Uhorska, dovoľuje len jeden záver: náš impresionizmus bol oneskorenou, štýlovo kompromisnou odozvou parížskeho vzoru. Hornouhorská odvodenina impresionizmu bola len v jednej veci dôsledná: parížsky import, rozriedený mníchovským, viedenským, drážďanským či pražským barbizonským maliarstvom svetla, sa nakoniec udomácnil i s jeho anacionálnou zdržanlivosťou, v zreteľoch jej *„slovenskosti"* celkom ľahostajnou. Ak len, pravda, nechceme preceňovať námetovú škálu diel jeho maliarov a ich sústredenie sa na vychutnávanie zvláštností krajiny a ľudového života viacerých slovenských regiónov horného Uhorska. Preto aj z jeho doterajšieho historického obrazu vypadávali osobnosti, ktoré síce ďaleko presahovali regionálny význam, ale pre našich historikov nemali želateľné národné ukotvenie. Najčastejšie tak, že títo národne nevyhranení tvorcovia sú odsúvaní do umeleckej problematiky predchádzajúceho storočia bez toho, aby sa priznala akýkoľvek súvislosť ich umenia s nadchádzajúcou epochu moderny. Neobyčajne plodné, i keď protirečivé obdobie rokov 1890-1914 (zvyčajne tendenčne upravované na periódu rokov 1900-1918), tak prakticky vypadlo z dejín nášho výtvarného umenia ako nepodstatný doklad všeobecného úpadku kultúrneho života Slovákov na prelome storočí, ako matný odlesk slávnych rokov meruôsmych.[11]

Zostal však skutočne impresionizmus *„suchou ratolesťou"* medzi prvými výhonkami našej maliarskej moderny? Naša umelecká história videla doteraz tento problém jednostranne, nacionalisticky vyhranený: rozhodujúcou tendenciou nášho maliarstva na začiatku jeho modernej epochy teda mala byť nacionalizácia stredoeurópskych štýlových tendencií – impresionizmu, luminizmu, naturalizmu, na ktorej sa síce nemuseli podieľať len umelci čisto slovenského pôvodu a svetonázorovej orientácie (presná národnostná definícia je pri maliaroch z rozhrania storočí i tak nemožná), ale ktorí aspoň nepriamo, tematickou viazanosťou na slovenský ľudový žáner, či slovenskú krajinu upozorňovali na osobitné životné formy i existenčné práva slovenského ľudu a národa. Rovnako oprávnene by sa však dalo tvrdiť, že len v teoreticky vymedziteľných prúdoch hornouhorského *maďarského* a *slovenského* maliarstva prelomu storočí bola fakticky totožná štýlová situácia. Naturalizmus, žánrový romantizmus mníchovskej proveniencie, ale i luministický impresionizmus sa stretali a veľmi podnetne konfrontovali s takmer časovo súbežnými ozvukmi secesie a symbolizmu. Domnievame sa, že práve v tomto vývinovo pozitívnom – a len pre stredoeurópske výtvarne pomery typickom – prelínaní štýlov, strete nadnárodných myšlienkových koncepcií, a nie na pôde ťažko dokázateľných, v každom prípade však z pohľadu umeleckého rozvinu okrajových národných rozdielností, sa zrodil špecifický pojem maliarskej moderny Slovenska.

K naznačeným problémom je najprv potrebné uviesť niekoľko základných, notoricky známych historických faktov. Roku 1902 zorganizoval moravský maliar Jožа Uprka v Hodoníne výstavu *slováckych* výtvarníkov, na ktorej sa – okrem bratov Uprkovcov a českého Jaroslava Augustu zúčastnili aj viacerí národne orientovaní maliari zo Slovenska – Andraškovič, Hanula, Lehotský a Mitrovský. Uprkom podnietená hodonínska výstava mala veľký ohlas, zúčastnili sa na nej viacerí slovenskí kultúrni a politickí prominenti, vystavené diela boli pozitívne hodnotené v tlači, pričom sa zdôrazňovala myšlienka o národnej jednote *Slovače*, moravskej i hornouhorskej. Tento sprvoti nezamýšľaný, až práve Uprkom dodatočne vnesený separatistický zámer výstavy, však nie celkom vyhovoval čechoslovakistickým hlasistom (výstavu organizovala mladočeská Československá jednota), ktorí sa v tom čase ako jediní intenzívnejšie angažovali aj v kultúrnych česko-slovenských kontaktoch. Ale i vnútri výtvarne dosť nesúrodej skupiny slováckych a slovenských hornouhorských výtvarníkov sa prejavovali neprekonateľné rozpory, či konkurenčná neznášanlivosť, súvisiaca najmä s Uprkovými autoritatívnymi postojmi (napríklad účasť na výstave nedovolil Pacovskému, keďže mal trvalé bydlisko v Čechách). To všetko motivovalo Jaroslava Augustu, na Slovensku naturalizovaného českého maliara a exponenta hlasistických názorov, aby sa pokúsil zorganizovať samostatné výstavné vystúpenie slovenských národne presvedčených výtvarníkov pôsobiacich v hornom Uhorsku. Akosi samozrejme počítal s Gustávom Mallým, ktorý sa o hodonínskej výstave dozvedel až z novín a neúčasť ho veľmi mrzela. Augusta s Pacovským mysleli i na ďalších národných aktivistov – Hanulu, Mitrovského, Lehotského, Andraškoviča a Fábryho. Po zamietnutí Mikuláša a Martina sa napokon stala premiérovým mestom zamýšľanej výstavy Žilina, kde sa na leto 1903 pripravovala aj *Hornouhorská priemyselná výstava.* Výstavu otvorili 1. augusta 1903 a zúčastnili sa jej Augusta, Pacovský, Andraškovič, Mallý a Lehotský. Výstava a jej úspech zdôvodnili založenie výtvarného združenia pod názvom *Grupa uhorsko-slovenských maliarov*. Predsedom sa stal Pacovský, tajomníkom Augusta a pokladníkom Mallý. Združenie v nasledujúcich štyroch rokoch usporiadalo spolu jedenásť výstav, väčšinou na Morave a ani jednu na území Slovenska: v Ostrave (1903), Přerove, Uherskom Hradišti (1904), Prostějove, Kroměříži (1905), Kyjove, Olomouci, Hodoníne, Opave, Hraniciach (1906) a Luhačoviciach (1907). Okrem trojice zakladateľov boli príležitostne prizývaní Lehotský, Hanula, Augustov brat Karol a český Jiránek. Luhačovická výstava ukončila a uzavrela aktivity Grupy. Rozpadla sa najmä pre dlhšie tlejúcu a vtedy vrcholiacu roztržku Augustu s Mallým, ale aj pre definitívny odchod Pacovského zo Slovenska.[12]

**Jožа Uprka** (1861-1940) bol v tom čase už vyhranenou umeleckou osobnosťou i aktivistom národných snáh s nepochybným renomé na oboch stranách rieky Moravy. Väčšiu vážnosť však mal u nás, pretože podľa všeobecného presvedčenia *„patril Slovensku"*. Jeho maliarska tvorba prekonala vcelku jednoduchý štýlový vývin: okolo roku 1895 dospel k vrcholu svojho maliarstva svetla, aby v neskoršej ľudovožán-

rovej maľbe zdôraznil jej ornamentálnosť, ozdobnú štylizáciu kresby a rozprávačskú bohatosť. Prvotné národopisné zaujatie ľudovým životom Slovácka a Slovenska bolo tak veľmi skoro prekryté suverénnou manierou secesného tvarového prejavu. Lyrické efekty farebnej hýrivosti odvodenej z výtvarných princípov ľudového kroja a epickosť výjavov dedinského života, ktoré tak nadobúdali viditeľnú nadčasovú a metaforickú platnosť (*Slovácka madona,* 1901; *Gajdoš,* 1908; *Rej děvčat,* 1909; *Hrnčířský trh v Hroznové Lhotě*, 1913; *Formosa,* 1918). V každom prípade: Uprkova maľba mala v predprevratovej dobe závažnosť fakticky jediného záväzného príkladu umelecky náročného a zároveň národne, *„slaviansky"* adresného umeleckého činu.

Z ohlasov dobovej tlače, ale aj z dnešného historického odstupu je jasné, že prvenstvo najvyššej výtvarnej kvality z trojice vedúcich osobností Grupy patrilo bez pochýb **Gustávovi Mallému** (1879-1952). V tom (a v Mallého akoby nevyčerpateľnej maliarskej potentnosti) spočívala i skrytá príčina rozporov, žiarlivosti Augustu a Pacovského na umelecky schopnejšieho druha. Mallý dopĺňuje kaleidoskop zdrojov nášho secesného impresionizmu o ďalšie stredoeurópske kultúrne centrum – nemecké Drážďany. Tamojšie školenie podmienilo jeho rané dielo, v ktorom prevládal záujem o interiérové svetlo nad záujmom o farbu (*Priadka*, okolo 1905; *Šijúca starenka*, 1907). Rigoróznosť akademickej práce s obrazovým svetlom sa v nezmenenej podobe potom preniesla i do Mallého žánrových obrazov (*Žobrák*, 1906; *Babie leto*, 1906-1910; *Západ slnka v Pezinku*, okolo 1910). V predvojnovom období bol Mallý skôr programový figuralista v duchu uprkovského ľudového žánru a plenéru sa venoval len okrajovo. Niekedy na prelome rokov 1910-1911 maľoval *Večernú modlitbu*, kde vrcholila jeho závislosť od nemeckého luminizmu umelého svetla, ktorú jeho monografista Marián Váross bližšie štýlovo charakterizoval ako *„tvrdý sloh"*. Z aspektu našej problematiky sú preto dôležitejšie Mallého maľby s námetmi z okolia bratislavskej Petržalky vznikajúce až po roku 1911. Ustupujúca žánrovosť v nich uvoľnila priestor pre voľnejšie a nepopisné rukopisné a svetelné kompozičné narábanie blízke niektorým efektom impresionizmu (*Listnatý les*, okolo 1912; *Krajina s rybníkom*, okolo 1913). Mallého figuralistika našla svoj prvý vrchol ešte neskôr – v secesno-expresívnej perióde rokov 1918-1919. V nej definitívne uzavrel vlastný predprevratový žánrizmus symbolistickým naturalizmom, váhajúcim medzi sociálnou kritikou a ilustratívnou ponáškou na ľudovú baladu *(Dedinský zaklínač,* okolo 1919; *Na návrší pod kostolíkom,* okolo 1919; *V studienke straší,* okolo 1919; *Rozprávkový strom,* okolo 1919*)*. Je vôbec príznačné, že v tomto čase zapálených diskusií o maliarskom vyjadrení slovenského, žiadny z našich národne predchnutých maliarov – ani Hanula, ani Augusta a Pacovský a koniec-koncov ani Mallý, nepochopili to, čo bolo na tvorbe ich moravsko-slováckych súbežcov najpodstatnejšie. Pre uprkovcov existovala totiž nielen inšpirácia ľudovou tvorbou, ale aj načieranie do výtvarných princípov hmotnej kultúry slováckeho ľudu, konkrétne do farebného a tvarového rytmu ľudového ornamentu. U našich vtedajších ľudových žánristov sa celá táto problematika redukovala na pietistické uctievanie, obrazové uchovávanie vonkajších prejavov životného štýlu, naturalisticky doslovného žánru práce a oddychu slovenského vidieckeho človeka.

Výnimkou nebol ani protagonista Grupy **Jaroslav Augusta** (1878-1970). Študoval na výtvarných akadémiách v Prahe, Viedni i v Mníchove. Mníchovský pobyt sa vlastne časovo kryl s jeho zakladateľskými zjednocujúcimi aktivitami medzi národne uvedomelými umelcami Horného Uhorska. I tento fakt – totiž pocit, že je vlastne ešte profesionálne neplnohodnotný umelec – určite spôsobil, že jeho raná maľba zostala len na úrovni poctivého, naturalisticky doslovného umenia, ktoré našlo hlavnú ambíciu v národopisne vernom dokumente svojrázu ľudového života v množstve dedín a mestečiek severných



regiónov Slovenska: Tisovca, Veľkej Slatiny, Očovej, Dobrej Nivy, Detvy, Dačovho Lomu, Cerova, Istebného, Párnice, Dolného Kubína, Zázrivej, Važca (*Nevesta z Dačovho Lomu*, 1902; *Pri kolíske*, 1903; *Pred búrkou*, 1904; *Pred kostolom*, 1904; *Štúdia dámy v klobúku*, 1904; *Osamelý*, 1906; *Strihanie oviec*, 1904; *Detvianka*, okolo 1906). Tento štartovací prah potom nedokázal prekonať: jeho umenie bolo len dobovo podmieneným, secesne modulovaným variantom stredoeurópskeho impresionizmu (*Štúdia dámy v klobúku*, 1904). Pre Augustove tvorivé ambície bola aktuálnejšia umelecká polemika s vtedy už bezvýznamným, *„oficiálnym maliarom Slovákov"* Jaroslavom Věšínom, ktorý bol i podľa neho len prázdnym *„aranžérom veselých anekdotických obrázkov. Súdiac dľa jeho obrazov, je Slovensko šťastným krajom, kde sa všetko len tak rozplýva veselosťou a smiechom. U neho nikde nepozorujeme, že slovenský roľník, ktorého zobrazuje, musí i ťažko robiť"*. No rovnako nepriateľný bol pre neho i radikálny artizmus a dekoratívna hýrivosť Uprkovho umenia, ktorému – pri všetkej úcte k jeho sujetovej orientácii – kriticky vyčítal, že *„človek je mu /.../ len takou farbistou škvrnou, ako napríklad strom alebo iný ľahostajný predmet v prírode"*.[13]

To isté sa v podstate dá tvrdiť aj o Augustovom najbližšom výtvarnom priateľovi, spolužiakovi zo štúdií v Prahe a v Ažbèho mníchovskej súkromnej škole **Emilovi Pacovskom** (1879-1948). Pacovský bol síce osobnosť *„s rapsodicko romantickými sklonmi, nadaný literát, vzletný tvorca ideových programov, dobrý rečník"*, ale zároveň si veľmi jasne uvedomoval, že *„výtvarný talent nie je jeho silnou stránkou"*.[14] Spoločné leto strávené s Augustom na Detve predznamenalo jeho krátke *slovenské obdobie* rokov 1901-1908. Pacovský bol zrejme aj hlavným pôvodcom ideového programu Grupy, najmä jeho odstupu od uprkovského nezáväzného dekorativizmu v prospech naturalistického maliarskeho programu, bližšieho k realite ľudového života. U neho sa to prejavilo najmä melancholickou atmosférou výjavov z ľudového života. Detvancov považoval – v zhode so Sládkovičom – za fyziognomický i duchovný prototyp Slovákov. Na rozdiel od neho však nesníval o ich skvelej budúcnosti. Prenasledovala ho neodbytná predstava, že detvanstvo vo svojej patriarchálnej podobe je predurčené na zánik. Odtiaľ zrejme pochádza smútok večerných nálad, morbídne témy dedinských pohrebov, nostalgický podtext väčšiny jeho diel (*Detvan*, okolo 1903; *Čipkárka*, okolo 1903; *Jesenná večerná nálada – Pastier*, 1905*)*. Pacovského kritický realizmus, zastretý sentimentom romantizujúceho luminizmu tak nadobúdal akúsi retrospektívnu, výtvarne i myšlienkovo nie celkom zvládnutú symbolickú podobu.

V pozadí aktivít Grupy uhorsko-slovenských maliarov stálo hlasistické hnutie, ktorého politickým východiskom bol liberálny čechoslovakizmus. Do praktického života ho hlasisti chceli uvádzať prostredníctvom *„drobnej"* kultúrnej a osvetovej práce v duchu masarykovského realizmu. Výtvarné umenie však bolo – podobne ako pre ostatné slovenské predprevratové politické strany – pre hlasistov okrajovou sférou ich kultúrnej ideológie, sústredenej viac do oblasti literárnej tvorby a osvetovo publicistickej práce. Svetonázorové ukotvenie svojich snáh si preto maliari Grupy museli hľadať viac-menej sami. Našli ho pomerne jednoducho v dedinskom tradicionalizme, ktorý považovali za poslednú sféru jestvovania živej slovenskej kultúry, za jediný možný zdroj želanej obrody národa. To všetko však malo osudové dôsledky pre orientáciu týchto maliarov v čisto štýlových súvislostiach výtvarného umenia prelomu storočí. Viditeľná dvojkoľajnosť, rozporuplnosť programu umelcov Grupy prejavujúca sa v jeho ideologickej podmienenosti (protiklad čechoslovakizmu a pocitov *„zemského"* príslušenstva k hornému Uhorsku), ale predovšetkým osvetárstvo a didaktické zámery ich umenia spôsobili, že ich úprimne vyjadrený sociálny kriticizmus sa napokon prejavil buď v suchej, naturalistickej alebo pietistickej, romantizujúcej obmene dobového seces-

no-impresívneho názoru. A tak, sčasti aj pre talentové obmedzenia jej protagonistov, zostalo maliarstvo Grupy len odleskom určujúceho vývoja v trojuholníku luminizmus – impresionizmus – secesia.

## III.

Zo všetkého, čo sme doteraz zistili je teda viac ako zrejmé, že v štýlovej i národnostnej pluralite maľby rokov 1890-1914, v jej okrajovosti a pretržitosti spočívala aj jej vývinová produktívnosť. Naše výtvarné umenie bolo v tom čase názorným príkladom toho, čomu sa dnes hovorí križovatka kultúr. Ak teda bádatelia zaoberajúci sa týmto obdobím hovoria pri maliarstve o *„secesnom vydaní impresionizmu"*,[15] v ktorom svetlo farbu nerozkladá, ale ornamentalizuje, ak sa vtedajší luministi programovo rozhodli opustiť ateliéry, aby nakoniec nové poznanie plenérizmu uplatnili vo filozoficky náročných figurálnych kompozíciách a dušespytných portrétoch a napokon – ak sa prijímali zásady nezáväznej impresionistickej hry, ktorej jediným aktérom je svetlo a zároveň sa pravidlá tejto hry použili buď v komponovaní nadčasovo, spirituálne alebo tendenčne, nacionalisticky podmienených maliarskych diel – potom to nebol len príznak štýlového zmätku umenia výtvarnej periférie. Bol to aj výraz stredoeurópskej duchovnej atmosféry prelomu storočí, s protirečivým prepájaním romantiky sebauvedomovania sa novodobých národov a individualistického artizmu, prísne racionálneho myslenia i dekadentného mysticizmu.

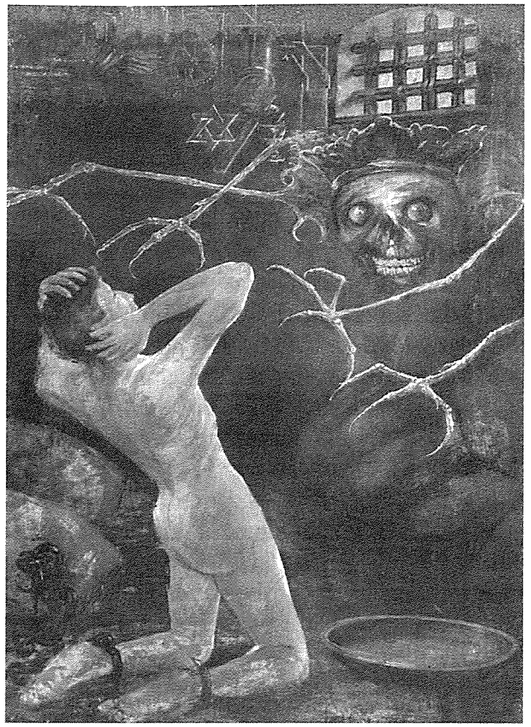
Treba si však zároveň uvedomiť, že toto štýlovo spletité okúzlenie dušespytnosťou, psychologizovaním, plné radikálneho subjektivizmu sa muselo rovnako vzpierať utilitárnym politickým cieľom liberálnych čechoslovakistov i martinských federalistov. Povaha maliarstva, jeho špecifického vyjadrovacieho, nepojmového jazyka – na rozdiel od literatúry – bola a je totiž univerzalistická, viac vhodná na vyjadrenie *večných* než všednodenných životných i politických problémov. To však zároveň spôsobilo, že dobová maľba, jej programovo *„slovenskú"* alternatívu z toho nevynímajúc, sa napokon celkom oddala *stredoeurópskym* metafyzickým sklonom. Všimnime si len fyzické i fyziognomické prejavy figúr na obrazoch našich maliarov začiatku storočia: vysvetľujúce a zároveň stajomňujúce svetlo, mäkká modelácia, sonórna farebnosť zdôrazňujú zadumanosť, zamyslenosť, zvláštnu unylosť až dekadentnú odovzdanosť modelov ich maliarskych diel. Postavy figurálnych kompozícií Medňanského, Skuteckého, Halásza, Schurmanna, Augustu, Pacovského, Mallého, ale aj v nasledovnom rozoberaných Mitrovského, Andraškoviča, Lehotského, Žabotu sú celkom ovládané melancholickým pocitom, náladou, ktorej sa na rozhraní storočí hovorilo *„dobová ustatosť"* či *„dobový smútok"*.

Nostalgickou umdlenosťou nie sú však zachvátené len mondénne, či pitoreskné modely. I modely obrazov slovenského kmeňového žánristu tej doby, **Jozefa Hanulu** (1863-1944) sú podriadené tajomnému zvnútorneniu, intimistickému akcentu, či už ide o mestské dámy – *Hlava dámy v klobúčiku,* 1895, *Ružový akt*, 1896, *Sediaci ženský akt od chrbta*, okolo 1900, alebo o programové ľudové typy – *Zamyslená*, 1885-1897, *Nebanovala bych – Za frajerom*, *1902*, *Čítajúca čipkárka – List z Ameriky*, 1905-1918, *Priadka*, okolo 1914. Neskoršie výčitky raným Hanulovým žánrovým dielam, vyplývajúce z *"očividného nesúladu medzi ľudovým odevom a pózujúcim typmi mestských žien"*,[16] preto neboli celkom spravodlivé. Vnútorné duchovné potencie nastupujúceho secesného symbolizmu boli totiž silnejšie než pragmatický nacionalizmus, politická potreba dňa. Hanula bol v tomto naopak celkom časový a aj on bol svojským produktom zvláštnej stredoeurópskej duchovnej klímy konca storočia. Preto aj erbové dielo našej predprevratovej národnej maľby, jeho obraz *Na rodnej hrude* (1908), napriek snahe o naturalistickú priamočiarosť v konečnom dôsledku tlmočilo len zovšeobecňujúcu symboliku *„melancholického života sputnaného národa"*.[17]

Naše maliarstvo však vtedy ponúklo aj iné, dodnes fascinujúce riešenia možnosti ozvláštňovania preberaných štýlových vzorov a provinciónalnou duchovnou problematikou. Je napríklad nepochybné, že z dekadentného stredoeurópskeho ovzdušia konca storočia sa napájal aj mysticizmus neskorého vrcholu figurálnej maľby **Ladislava Medňanského** (1852-1919). V pozadí tohto makabristického obdobia umelcovej tvorby boli i traumatizujúce osobné okolnosti – najmä ťažké ochorenie a potom smrť otca v roku 1895. Duševná rozorvanosť, sebaspytovanie na *„posledné"* veci človeka, priam chorobné zaujatie naturalistickými obrazmi umierania, ale aj fantazmagorické vízie ťaživých snových výjavov celkom prevládli v motívoch maliarovej neskorej tvorby. Predchádzajúci, aristokratickým odstupom korigovaný záujem o život dedinského a mestského proletariátu – Cigánov, tulákov, pastierov a sedliakov vystriedali podstatnejšie metafyzické ambície. Záujem o typických spoločenských outsiderov čoraz viac prekrýval zovšeobecňujúci akcent, poukazujúci viac na existenciálny, než sociálny údel človeka, na individuálne zložitosti jeho tajomného vnútorného života (*Smrť starca*, 1890-1900; *Lesný duch*, 1890-1900; *Starena sediaca v kresle*, okolo 1895; *Sputnaný – Otrok*, 1890-1900; *Zhromaždenie ľudu,* okolo 1898; *Dvaja tuláci,* okolo 1900; *Shylock,* okolo 1900; *Hlava tuláka,* okolo 1900; *Bezzemok,* okolo 1900). V istom zmysle sa maliar týmto spôsobom projektoval do dvojznačného osudu vydedencov spoločnosti, ktorí napriek tomu (či práve preto), že boli opustení všetkými a zbavení všetkého, zostali duchovne slobodnými, od triviálnych vecí života nezávislými individualitami. Kult prirodzenej morálky nenarušeného, patriarchálneho života dedinskej chudoby tak prerastá do vízie možnosti vlastného oslobodenia zo zväzujúcich spoločenských, duchovných a tým aj umeleckých konvencií. Manifestačným výrazom tejto skrytej nutkavej túžby umelca je zvýšený výskyt záhadných motívov anonymného ľudského davu zmietaného neznámymi silami, sputnaných mužských figúr a najmä michelangelovských motívov zviazaných, či oslobodzujúcich sa otrokov. Prvotnú inšpiráciu neskorých mystických diel nachádzal Medňanský vo vtedy veľmi módnej teozofii. Uprednostňovanie vnútornej skúsenosti človeka, intuície ako spôsobu pochopenia boha, pred autoritou oficiálnych cirkevných dogiem, spájanie prvkov východných (najmä budhizmu) a západných náboženstiev (ktoré Medňanský našiel i u raného Tolstého) vyjadrovalo nielen krízové pocity stredoeurópskej spoločnosti konca storočia, ale plne vyhovovalo duševným poryvom starnúceho, najbližšími opusteného maliara. Mystické vzopätie makabristického obdobia zostalo už trvalým príznakom maliarovho umenia a plne prevážilo nad prvotnou sociografickou nazeravosťou obrazov života dedinskej chudoby. To všetko však vyvolalo na svet štýlové zmeny Medňanského maľby. Kolorizmus je podriadený významovo jednoznačným monochrómiám hnedých a okrových farieb, prirodzené rozptýlené svetlo je nahradzované reflektorickými, zároveň znejasňujúcimi i vysvetľujúcimi snopmi blúdiacich svetelných lúčov. Hlavne však kresbová osnova štetcového rukopisu reagovala na dramatizujúce zámery maliara. Stala sa čoraz skicovitejšou, expresívnejšou, len stručne opisujúcou znakovo nasýtené, vecné i figurálne komponenty obrazovej scény. Zvnútornenie významov bolo celkom logicky zhodné s číro maliarskymi postupmi, ich artikuláciou v duchu vangoghovského symbolizmu. Prejavilo sa najmä dominanciou základného farebného tónu, určujúceho duchovnú atmosféru obrazu, ale najmä dynamicky vystupňovaným kreslením farbou. To všetko sa v rovine významu spojilo do magického ozvláštňovania, symbolického nasycovania z reality vytrhnutého, pôvodne celkom triviálneho žánrového námetu.



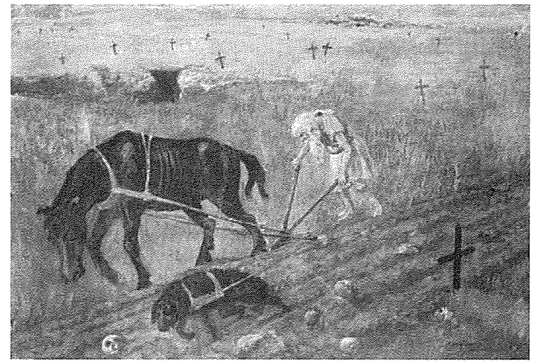
6. *Karol M. Lehotský:* Hrôzy vojny, *1914-1918. Pastel na papieri, 66,4 x 44,6 cm. (SNG Bratislava, K 12527)*



7. *Tomáš Andraškovič:* Totalita, *okolo 1920. Olej na plátne, 120 x 86,3 cm. (SNG Bratislava, O 3291)*

Z hľadiska rozoberaného je výsostne dobovým a vôbec nie exkluzívnym zjavom **Karol M. Lehotský** (1979-1929), hoci podľa Várossa jeho tvorba s naším výtvarným dianím po roku 1918 *„súvisí len okrajovo a pociťovala sa ako prejav intelektuálneho čudáctva... Poprevratovou prácou už nerozmnožil svoj výtvarný profil o nové závažnejšie črty. Stavy duševnej nevyrovnanosti, ktoré sa u maliara ohlásili ešte cez štúdiá na pražskej akadémii u Maxa Pirnera postupne sa prehlbovali. Ich prejavom bola Lehotského túlavosť a samotárstvo a v ideovej sfére nacionálno-náboženský mysticizmus".*[18] Z nášho pohľadu však bolo Lehotského dielo jedným z dobových príkladov akoby ničím neobmedzovaného zlučovania protikladných myšlienkových koncepcií, svetonázorového prekrývania rôznych tendencií regionálnej kultúry na rozhraní storočí. Aj jeho už od mladíckych rokov očarila teozofia. Rovnako ako Medňanského, Halásza a ďalších, ho ovplyvnila tolstojovská filozofia neodporovania násiliu i jej kult bezprostrednej, prirodzenej, individuálnym precítením získanej náboženskej viery a z toho plynúceho mystického odriekania, sebažertvy. Lehotský je však výnimočný najmä tým, že spomínané, navidomoči ezoterické princípy špekulatívne rozširoval o národnú ideu. Alebo skôr opačne – výraz *„národného"* nachádzal nie v obvyklom prenose príkladu dedinského folklóru do sveta vysokého umenia, ale v obohatení, povýšení národnej problematiky duchovnými hodnotami a večnými, nadnárodnými ideálmi. Vznikol mu z toho zvláštny, novodobý variant nazarenizmu: národným mesianizmom podmienené portrétne a figurálne symbolické kompozície zo začiatku dvadsiatych rokov *My stojíme stále pevne ako múry hradné* (čo mal byť pôvodne portrét národného buditeľa S. Tomášika), či *Nad priepasťou záchrana,* alebo *Na duševných výšinách*. Lehotského špekulatívne maliarstvo nie je teda z pohľadu historického odstupu až také bezvýznamné a v širších súvislostiach okrajové a neaktuálne. Zhoduje sa celkom jednoznačne s dobovými stredoeurópskymi prúdeniami romantizujúceho symbolizmu a najmä v jeho *„netendenčnej"* línii dosiahlo s nimi porovnateľné i keď množstvom nerozsiahle výsledky. Stalo sa tak najmä v panteistickom krajinárstve, ale aj v dušespytnom portréte a figurálnej kompozícii (*Portrét Idy Hurbanovej*, 1912, *Podobizeň P. Mudroňa*, 1912, *Podobizeň S. Hurbana-Vajanského*, 1912, *Hrôzy vojny*, 1914-1918).





8. *Tomáš Andraškovič:* Oráč, *1933. Olej na plátne a lepenke, 56 x 76 cm. (SNG Bratislava, O 5450)*



9. *Milan Th. Mitrovský:* Pallas Athena v boji proti kentaurom, *okolo 1917. Olej na plátne a lepenke, 31 x 41 cm. (SNG Bratislava, O 156)*

Podobne ako Lehotský, duševne nevyrovnanou osobnosťou bol i ďalší účastník historickej hodonínskej výstavy v roku 1902 **Tomáš Andraškovič** (1871-1944)**.** Andraškovičov národný mesianizmus postupom času prerástol až do akéhosi vizionárskeho, utopického socializmu. Pravda, tento svetonázorový vývoj nie je už dnes možné v úplnosti rekonštruovať z vývinového sledu jeho maliarskeho diela. Okrem raných portrétov a krajinárskych pohľadov na vinohrady z jeho občasných pobytov v Modre (1902-1903) sa totiž zachovalo len torzo jeho výtvarnej pozostalosti. I to je len z malej časti dostupné v našich galériách a múzeách. Vo všeobecnosti však dokladá Andraškovičovu inklináciu k dobovému, mníchovskými štúdiami zorientovanému, literárne zaťaženému figurálnemu symbolizmu s občasnými fantazijnými názvukmi (*Totalita*, okolo 1920, *Štúdia k plagátu na počesť VOSR*, 1928, *Oráč*, 1933).

Okrem Medňanského, o ktorom v takto zúžených *slovenských* súvislostiach možno aj tak pojednávať len podmienečne, bol najvýraznejšou postavou nášho symbolizmu konzervatívny *„martinčan"* a národovec **Milan Thomka Mitrovský** (1875-1943), ďalší aktér heroického hodonínskeho vystúpenia programovo slovenskej maľby. Do výstavnej činnosti Grupy uhorsko-slovenských maliarov sa však už, napriek mnohým výzvam svojich svetonázorových druhov, aktívne nezapojil. Jeho talent totiž svoje národné túžby vyjavoval – podobne ako u Lehotského a An-

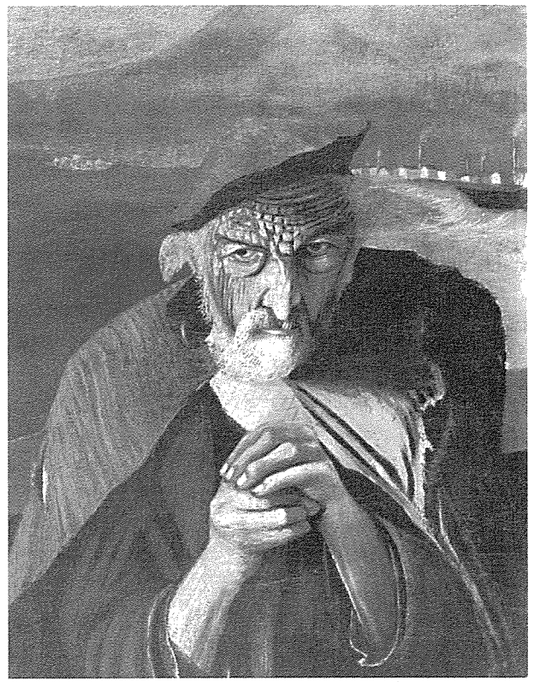
draškoviča – v podivuhodne uzavretom svete extravagantných, zdanlivo protirečivých ideí a záujmov. Mitrovského maliarstvo podmienilo východiskové presvedčenie o nezastupiteľnosti nadčasových, klasických umeleckých, ale aj všeplatných morálnych a kultúrnych hodnôt. Aj on hľadal duchovné predpoklady národného slohu nie v realite ľudového života, ale vo vytvorení dovtedy podľa neho neexistujúcej, spätnej väzby k prazákladom svetového kultúrneho dedičstva. To sa dalo dosiahnuť len povznesením slovenskej *„zaostalej, nevzletnej a prízemnej“* [19] kultúry a životného štýlu. Mohlo sa však tak stať len ich včlenením do vyššieho celku duchovných tradícií kresťanskej Európy. Treba priznať, že Mitrovský mal pre takto formulovanú víziu obrody národnej maľby a kultúry – vo všeobecnosti – tie najlepšie osobnostné predpoklady: bol na naše pomery neobyčajne filozoficky i umelecky rozhľadený. Jeho uctievanie klasických vzorov európskej kultúry nebolo pritom vôbec platonické. Potvrdil ho sústredenou, celoživotnou praxou kopistu, ktorú považoval za rovnako dôležitú, ako vlastnú komornú maľbu. Pravda, tento Mitrovského ušľachtilý záujem nepostrádal typicky slovenský, tak trocha tragikomický paradox – v provinčnom martinskom závetrí nemal samozrejme k dispozícii originály obrazov svojich veľkých vzorov a kópie vyhotovoval podľa neveľmi kvalitných reprodukcií. Mitrovského intelektuálny a maliarsky dialóg s reprezentantmi vrcholných hodnôt európskej kultúry – lebo takto a nie len ako obyčajnú remeselnú kopistickú činnosť, treba chápať túto jeho záľubu – bol teda nakoniec len sprostredkovaný a napriek maliarovým vysokým ambíciám chtiac-nechtiac jednostranný. Navyše, stal sa jednou z príčin, pre ktoré Mitrovský programovo odmietal modernistické novoty. Veril, že skutočné výtvarné dielo môže vzniknúť len tradičným, akademickým postupom od prípravného kresbového kompozičného rozvrhnutia, cez monochrómnu podmaľbu, trpezlivé a premyslené ukladanie lazúr až po pastózne pojednanie dôležitých detailov. Nestálosť Mitrovského umeleckých i ľudských osobných záujmov spolu s náročnosťou zvolenej maliarskej metódy napokon spôsobili, že z pohľadu vlastných, vopred stanovených kritérií zostalo jeho maliarske dielo veľkým nedokončeným torzom. Vo väčšine pre neho kľúčových, symbolických figurálnych kompozícií sa totiž nedostalo za úroveň olejových skíc. Možno i preto sa Mitrovský počas svojho života nikdy neodhodlal k usporiadaniu vlastnej individuálnej výstavy. I týmto sa čoraz viac projektoval do situácie nepochopeného umeleckého osamelca, geniálneho provinčného čudáka, uzavretého do výnimočného sveta nečasovo nadčasových fixných ideí. Dištancoval sa nielen od všednosti reálneho života ľudu a jeho prízemných túžieb, ale aj od radikalizmu súdobej moderny postrádajúcej – podľa neho – spätosť s potrebami ním vysneného, ideálne vypreparovaného národného života.

Mitrovský si vyberal a mnohokrát replikoval skutočne tie najklasickejšie, overené a tradičné témy: donkichotské, hamletovské, faustovské, starogrécke mytologické, historické rímske, biblické i ezoterické (*Splynutie duší*, 1897; *V extáze*, okolo 1900; *Caesar a Antonius*, 1905; *Historická kompozícia*, 1905; *Adam a Eva*, okolo 1905; *Sv. František z Assisi*, 1910; *Don Quijote*, 1915; *Pallas Athena v boji proti kentaurom*, okolo 1917; *Noc*, 1917; *Dávid a Saul*, 1920; *Lady Godiva*, 1922; *Faust*, okolo 1925; *Hamlet*, okolo 1925). Vnímavejšia obhliadka týchto diel však prináša prekvapujúce zistenie, že tu v žiadnom prípade nejde len o nejaký ustrnutý historizujúci akademizmus. Podobne ako v Mitrovského kópiách veľkých majstrov, nad prvotným úsilím vnášať do hláv svojich blížnych nadčasové príbehy prevažuje celkom časové, osobné existenciálne okúzlenie plynutím času, sebaspytujúci dialóg s dejinami, ktoré sa z pohľadu individuálnych osudov beznádejne a bezvýchodiskovo opakujú. Dominuje odhaľovanie hlboko pesimistických stavov umelcovho vnútra. Je pritom len akademickou otázkou, či tento dojem nie je daný skicovitosťou Mitrovského maloformátových, podľa svojho tvorcu vlastne nedokončených diel. Podozrenie, že Mitrovský *„nevedel presne čo robí“*, že sa mu jeho vopred stanovené zámery často vymykali z pôvodného smeru a podliehali intuitívnemu, vnútorne rozpornému psychologizovaniu, potvrdzuje aj jeho portrétna tvorba. Bolo o ňom známe, že si svoje modely – na rozdiel od mnohých iných našich medzivojnových portrétistov, pre ktorých bola podobizeň nadovšetko prostriedkom obživy – dôkladne vyberal a portrétoval len ľudí, ktorých osobne dlho a dobre poznal. A tak dušespytnosť, dekadentné vnáranie sa do vnútorného života portrétovaného (ktorým je nakoniec často sám maliar), symbolické nasycovanie farebnej arabesky, postupne vzrastajúca úloha celkovej architektúry objemov, charakterizačná práca s obrazovým svetlom vo väčšine prípadov nakoniec celkom prevážili nad akademicky stanovenými pravidlami portrétneho žánru. Táto príslušnosť sa uchovala iba v základných maliarskych aspektoch: v mníchovsky chladnom rozptýlenom svetle a v stereotypnom užívaní červených a hnedých tónov podkladu maľby (*Podobizeň maliarky Jonášovej*, okolo 1900; *Autoportrét*, okolo 1900; *Vladimír Hurban*, okolo 1904; *Umelcov otec*, okolo 1915; *Lev N. Tolstoj*, okolo 1915; *Pán Gašpar*, 1920; *Štefan Krčméry*, 1921).

Pôvodom Slovinec bol maliar **Ivan Žabota** (1878-1939). Už počas štúdií na viedenskej výtvarnej akadémii podnikal maliarske výlety na Slovensko, do okolia Bratislavy a Trnavy. Napokon celkom zrástol so slovenským národným pohybom v maliarstve rozhrania storočí. Jeho ľudový žáner však nesledoval veristické, sociálnym sentimentom podmienené snaženia príslušníkov Grupy. Celkom opačne – Žabota chcel vnášať do obrazov života ľudu nadčasový ideál. V duchu takéhoto maliarskeho tradicionalizmu sa snažil prepodstatniť žánrovú predlohu do podoby špekulatívnej romantickej krásy, priam nadpozemsky ideálnej dokonalosti (*Vojaci práce*, 1910; *Dievča v kroji – Z kostola*, 1914; *Kosci*, 1920). Jeho nacionalistický symbolizmus našiel



*10. Ivan Žabota:* Sediace dievča, *okolo 1910. Olej na plátne, 130 x 56 cm. (SNG Bratislava, O 3821)*



*11. Michal T. Csontváry-Kostka:* Starý rybár, *1902. Olej na plátne, 59,5 x 45 cm. (Súkrom. majetok)*

konečný výraz v kvázihistorickom obraze *Vyšívanie zástavy*, 1918, zachycujúcom dedinské dievčatá z Liptova, ako v očakávaní rozpadu Rakúsko-Uhorska vyšívajú slovenskú trikolóru. Ani on sa však nevyhol rozhodujúcej duchovnej smernici svojej doby – najmä v raných portrétoch a figurálnych kompozíciách v meštianskych interiéroch obaľoval tradičnú ikonografiu rutinérskej salónnej maľby nečakanými prízvukmi rezignovanej melancholie, vciťovania sa do psychologického zázemia modelu (*Sediace dievča,* okolo 1910). Možno aj pre túto vlastnosť svojho talentu sa Žabota po roku 1918 stal jedným z najvyhľadávanejších oficiálnych portrétistov.

V opisovaných súvislostiach sa ukazuje menej solitérna i osobnosť *heroického diletanta* **Michala Teodora Csontváryho-Kostku** (1853-1919). Narodil sa v Sabinove, v rodine s poľským pôvodom (po celý život sa však prejavoval ako hornouhorský lokálpatriot). Ťažkosti so zaradením Csontváryho diela do celku našej moderny spôsoboval zrejme aj fakt, že *„slovenskej"* problematike venoval len okrajovú pozornosť. Okrem raných, ešte nevyzretých maliarskych pokusov s tatranskou tematikou (1880), namaľoval len *Pohľad na Banskú Štiavnicu* (1902), a potom známejší, panoramatický obraz *Studenovodská dolina* (1904-1905), v ktorom je realita už celkom prestúpená osobitým vizionárstvom. Obidva obrazy patria na začiatok vrcholného obdobia maliara rokov 1903-1910, pre ktoré získal povesť jedného z najoriginálnejších a najpôvodnejších zjavov stredoeurópskeho symbolizmu, predchodcu surrealizmu, magického realizmu a metafyzickej maľby. Aj Csontváryho maliarstvo vychádzalo z predpojatých myšlienkových predpokladov. Predovšetkým z jeho výstrednej filozofie dejín, pre ktorú hľadal maliarske analógie na svojich nomádskych cestách do Ríma, Dalmácie, Švajčiarska, Talianska, Bosny, Hercegoviny, v mestách západnej Európy, ale aj Blízkeho východu. Patologická podmienenosť jeho maľby a s ňou spojená insitná predstavivosť, spolu s neexistenciou podstatnejších obmedzení akademického školenia však umožnila jeho maliarskemu talentu taký slobodný rozlet, ktorý nemá kvalitatívne porovnanie v súdobom – rovnako maďarskom ako slovenskom – symbolizmom a secesiou živenom maliarstve začiatku storočia.

Vidno teda, že okrem výnimočných zjavov, akými boli na jednej strane Medňanský a na druhej trebárs Csontváry, niesol v sebe náš secesný symbolizmus istý anachronický myšlienkový predpoklad. Všetkým jeho odrodám bolo v zásade spoločné intuitívne úsilie o vytvorenie určitej alternatívy k súdobej moderne. Najradikálnejšia v tomto bola práve jeho slovensky orientovaná vetva. Celkom programovo sa chcela vyhnúť ďalšej autonomizácii obrazu, jeho odliterárneniu. Tomuto zámeru však vôbec nevyhovovala inde obvyklá postupnosť od impresionizmu k neo– či postimpresionizmu. Mitrovský a väčšina ďalších sa chceli dostať k novodobému maliarskemu prejavu akýmsi podivuhodným obchvatom: významovo chudobné maliarstvo svetla obsahovo obohacovali literárnym symbolizmom. Nerobili tak teda v aktuálnom duchu Gauguinovho syntetizmu – v rovine maliarskeho výrazu, ale skôr podľa vzoru starších, zemepisne i duchovne pre nich bližších príkladov Böcklina, von Stucka či Thomu. A preto aj mala pre týchto maliarov taký význam literárna predloha obrazu. Jej celkom nečasovým nadceňovaním vyjadrovali len to, že vlastné maliarstvo nechápu ako cieľ, ale iba ako prostriedok vyjadrenia veľkých myšlienok, osvojovania si večných humanistických ideálov. Takáto zámena funkcií maliarskeho obrazu bola vlastne nevyhnutná: potrebu nového maliarskeho výrazu pociťovali len potiaľ, kým zodpovedala novým spoločenským požiadavkam. Svojím umením chceli totiž priamo vplývať na život a postavenie svojho národa. Ich maliarstvo sa však týmto vôbec neuzavrelo dobovému stredoeurópskemu dianiu. Pôsobili tu totiž aj skeptické pochybnosti, stavy osobnej dezilúzie. Vyplývali z hmlistého tušenia bezvýchodiskovosti a neperspektívnosti ich idealistických úsilí i z reálnych osobných skúseností s nepochopením zo strany vlastných – neprebudeného *„národa v mrákotách"*. Programová spoločenská neukotvenosť, osamelosť umeleckej existencie revoltujúceho modernistu tak v prípade našich *„slovensky"* predchnutých maliarov dostala zvláštnu alternatívu: neboli totiž potieraní len pre nich cudzím uhorským *„erárom"*, ale aj meštiackym vkusom tých, pre ktorých stvorili ideálny svet svojich symbolických maliarskych predstáv. Toto ich však zároveň aj zbližovalo s úplne protikladným, subjektivistickým myslením stredoeurópskych modernistických intelektuálov. V našom národnom maliarstve prelomu storočí sa takto prešpekulovaný *„symbolizmus na druhú"*, pretavil v premene východiskových nadčasových námetov do znejasnených, hlboko osobných, skeptických maliarskych výpovedí, bolestínskych meditácií, či fantazijných vízií. V reči tohto maliarstva, zároveň individualistickej i univerzálnej, je preto nakoniec pôvodne uctievaný fenomén národa už celkom podriadený univerzálnejšiemu pojmu *ľudstva.*

## IV.

Vajanským inšpirované presvedčenie o tom, že Slovensko je neporušeným rezervoárom prastarej a preto silnej a vývojaschopnej ľudovej kultúry, ktorú treba len objaviť a využiť na vytvorenie *„svojrázu"* ako slovenského príspevku k podobným snahám v ostatných komunitách strednej Európy,[20] teda nenašlo v súdobom výtvarnom umení závažnejšiu podobu, podmieňujúcu ďalší vývin. Pokusy o realizácie nečasových myšlienok, vnášaných slovensko-českou politikou do kultúry mali napokon v súdobom, nacionalisticky orientovanom maliarstve len okrajový ráz. Napriek vysokým ambíciám umenie Hanulu, Augustu, Pacovského, Mallého, ale v inom zmysle aj tvorba Mitrovského, Žabotu a Lehotského neprotirečili, len akoby z druhej strany prízvukovali stredoeurópskemu príslušenstvu nášho maliarstva okolo roku 1900. Zdá sa zároveň nepochybné, že hybným prostriedkom týchto výtvarných pohybov bola secesia. Jej štýlová, ale najmä svetonázorová sila dostredivým spôsobom priťahovala všetky prevzaté slohové dogmy – tradičnejší luminizmus a naturalizmus i modernejší impresionizmus. Bolo to tak zrejme preto, že secesný sloh svojím prelínaním sa s literárnym symbolizmom umožňoval sprostredkovať mimovýtvarné významy, o ktoré vtedajším maliarom šlo nadovšetko. V takomto zmysle bol aj slovenský ľudový žáner prirodzenou námetovou oblasťou našej secesie. Menej však už oživovateľom jeho nacionalistického myšlienkového pozadia vyhovovalo, že v konkrétnych maliarskych prejavoch bol podriadený nadnárodnému kultu prírody. Vyjadrenie romantickej túžby po návrate do strateného raja, potre-

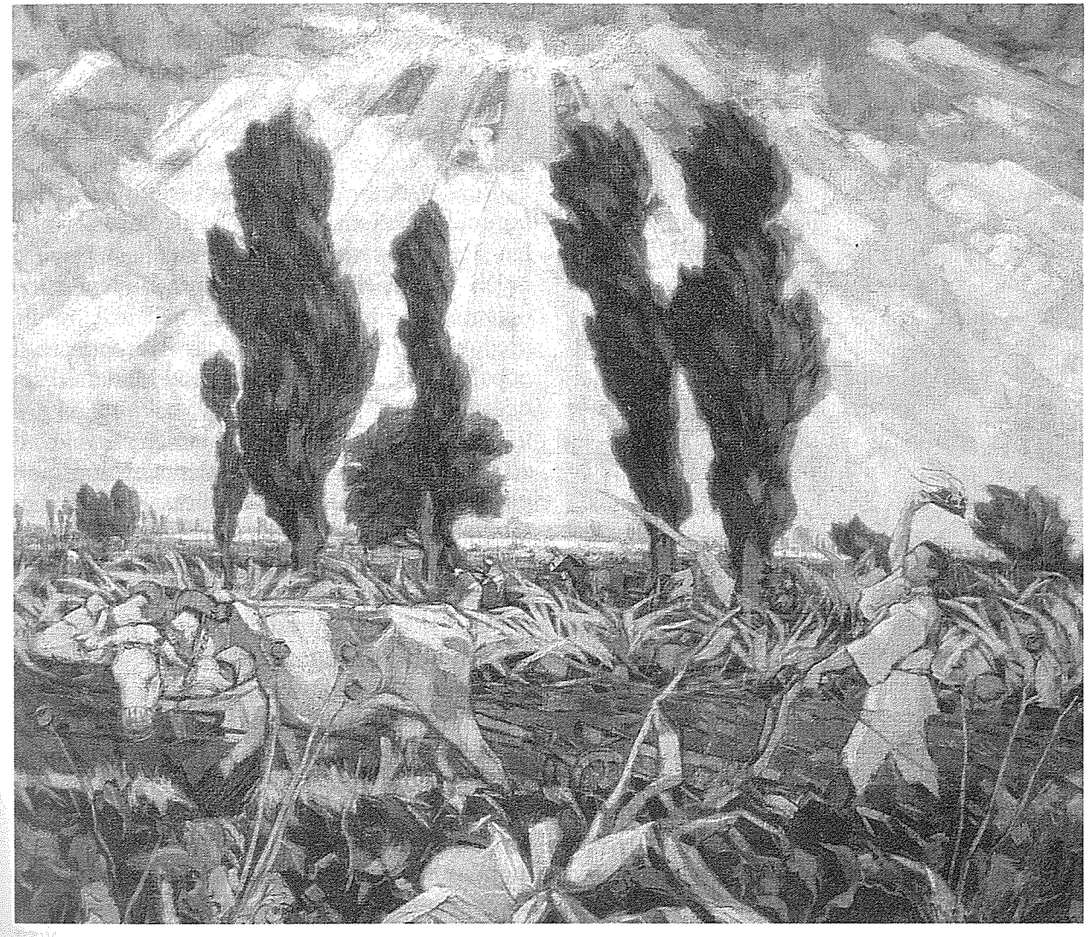


*12. Martin Benka:* Jesenný vinohrad, *okolo 1915. Olej na plátne, 121 x 131 cm. (MMB Martin, B 225)*

by úniku z civilizácie do prírody, bolo totiž i únikom z histórie, únikom v čase a teda i únikom z aktívnej angažovanosti umenia na všednodenných národných politických zápasoch.

Prv než začneme s mapovaním prvých frontálnych ohlasov secesie v našej maľbe, treba práve v týchto súvislostiach upozorniť na doteraz plne nedocenené umelecké začiatky uznávaného otca slovenskej moderny **Martina Benku** (1888-1971). Praha roku 1909 a príchod do ateliéru súkromnej maliarskej školy Aloisa Kalvodu znamenala hviezdnu hodinu Benkovho životného i umeleckého osudu. Kalvoda patril nielen vekom, ale aj výtvarnou orientáciou k mladšej, slavíčkovskej a hudečkovskej generácii českej krajinomaľby. Jeho luminizmus, či kompromisný impresionizmus práve v čase Benkovho príchodu do Prahy prekonával zlomové obdobie. Nadobúdal čoraz výraznejší secesný dekoratívny charakter, postavený na súzvuku dvoch-troch základných, náladovú atmosféru obrazu určujúcich farieb. Kalvodov secesný impresionizmus sa stal pre Benku rozhodujúcim východiskovým podnetom. Prvé Benkove maliarsky náročnejšie olejomaľby (*Tôňa,* okolo 1913; *Štúdia smrekového lesa,* 1913; *Juhomoravská krajina – Rohatec*, 1913-1914; *Krajina s rybníkom*, okolo 1914) boli ovplyvnené práve tým stredoeurópskym secesným variantom impresionizmu, ktorého štýlovú a myšlienkovú povahu sme už opisovali. To však boli skutočne len východiská. Ukázali sme už, že v čase, keď Benka postupne ustaľoval svoj autorský štýl, bolo stredoeurópske maliarstvo zachvátené štýlovou i myšlienkovou rôznorodosťou. To síce sťažovalo orientáciu maliarskeho začiatočníka, ale zároveň i rozširovalo možnosti podnetov. V každom prípade, Benkove rané maľby objektívne svedčia, že celkom programovo a bez viditeľnejšieho zakolísania i po roku 1913 pokračoval v ceste, ktorú mu vytýčil jeho učiteľ. Jediné, čo mu od začiatku skutočne prekážalo, bola národná ľahostajnosť a neadresnosť profesorovho maliarstva. Tú však ľahko a prirodzene našiel v stopách ľudských sklonov svojho majstra: v tvorbe a výtvarnej filozofii pražských Moravanov, folklórne orientovaných secesionistov S. Loleka, F. Uprku, J. Koudelku a J. Hlavína, s ktorými sa Benka v Prahe pravidelne schádzal. Napriek tomu (alebo práve preto?), že títo Moravania boli v kruhoch pražskej moderny v opovrhnutí dnes až nepochopiteľnom, stali sa Benkovi prvým intelektuálnym azylom. Patril k najoddanejším, neskôr i popredným členom ich uzavretej, myšlienkovo konzervatívnej spoločnosti. Preto sa tiež zdá, že rok 1913 nie je pre Benku ani tak významný prvou cestou na Oravu, ako skôr vstupom do *Spolku výtvarných umelcov moravských*. Najmä názory jeho vedúcej osobnosti Jožu Uprku, ich na prvý pohľad *„slavianske"*, ale skôr moravské, regionálne xenofóbne zaujatie, dali Benkovi do vienka dovtedy chýbajúcu, ucelenú východiskovú filozofiu. Pomocou nej sa rýchlo zorientoval v húšti ponúkajúcich sa príkladov západoeurópskej moderny a ako jediný z programovo *„slovenských"* maliarov prvej modernistickej generácie pochopil a v podstate bez zmeny prevzal Uprkove secesné, dekorativizujúce prehodnotenie tradičného luministického plenéru. Od významovo neurčitého





*13. Martin Benka:* Pieseň roviny, *1919. Olej na plátne, 144 x 166 cm. (MMB Martin, B 219)*

secesného impresionizmu sa tak Benka postupne dostal k znakovo čitateľnejšiemu secesnému symbolizmu. Ten sa ponajprv presadil v sérii interiérov slováckych izieb, sprevádzaných tematicky príbuznými olejovými štúdiami (*Slovácka izba*, 1914; *Svadobná truhlica*, 1914; *Interiér izby u Tinku*, 1914; *Pracovňa dr. Alojza Kolíska*, 1915; *Interiér bytu dr. Kolíska, 1915*; *Izba z Ratiškoviec*, 1916, a ďalšie). Ale až neskoršie maliarske monumenty z miloňovického a tesne poprevratového obdobia sa definitívne zriekli predtým uznávanej kalvodovskej poučky o vyváženosti obrazu krajiny, postavenej na vybalansovanom vzťahu medzi naturalistickou vecnosťou kresebného opisu krajiny a náladovosťou redukovaného kolorizmu. Príroda sa stáva vnútorne neistým, dynamickým, búrlivo sa meniacim fenoménom. Zároveň však aj výtvarne precízne štylizovaným útvarom, uspôsobeným špekulatívnym duchovným zámerom (*Orba,* 1917; *Na rovine pri Bratislave,* 1917; *Jeseň vo vinohradoch,* 1915; *Krajina,* 1918; *Pieseň roviny,* 1919; *Oráč,* okolo 1919; *Na rovine – Sl-*

*nečnica,* okolo 1919; *Po búrke – Dúha*, 1917-1918). Už priam baroková nadnesenosť kaligrafickej kresebnej osnovy, výstredné konflikty v prírode nevidených farebných senzácií, odkazuje tieto kompozície mimo impresívneho plenérizmu. Ale najmä divadelne pojednaný, hlboko rozvinutý obrazový priestor, v prvom obrazovom pláne dynamicky vymedzený nezvyčajnými, vzrušene sa zvíjajúcimi rastlinnými fragmentmi a uzavretý monumentálnou klenbou oblohy svedčí o závažnejších ambíciách, než len o snahe maliarsky postihnúť prostý náladový záznam výseku krajiny. Upomína na jeden z najdôležitejších princípov secesie, ktorá chcela hmotu vykladať v zmysle biologickom, organickom, postulovať v nestálom, *„plazmatickom"*, *„predpôrodnom"* stave premeny. Skrátka – Benka sa v niekoľkých dielach svojho prvého umeleckého vrcholu pokúsil už nie o impresiu, ale o pomenovanie panteistického rozmeru moravskej a západoslovenskej krajiny. Znakovosť Benkových miloňovických i časovo bezprostredne nasledujúcich krajín však nemá vôbec (alebo takmer vôbec) programovejšiu nacionálnu ukotvenosť. Benkova secesná krajina je štruktúrovaná úplne protichodne, zovšeobecňujúco, odkazuje skôr k panteistickým významom, než k nejakým nacionalistickým narážkam. Jej vnútorný rytmus je bližšie nepomenovateľný, celkom záhadný, do seba uzavretý. Je – v secesnom ponímaní – mimočasový, jeho symbolike chýbajú dôraznejšie znaky uzemňujúce zobrazované prírodné scenérie v priestore, v jasne poznateľnom zemepisnom mieste. Jednako, Benkove prvé svojprávne maliarske pokusy mali osudový význam pre jeho neskoršiu tvorbu. Objavil v nich pre seba spôsob symbolizačného prepodstatnenia obrazu reality, ktorý doznal neskôr už len detailné a nepodstatné úpravy. Zároveň však už tieto úvodné diela ukazujú, akú dôležitosť mal mať pre myšlienkový étos jeho maľovania zodpovedajúci sujet. Ten mu zatiaľ chýbal, bol len utajene prítomný, skôr v jeho zámeroch, umeleckých snoch, osobných predpokladoch, než v konkrétnych výtvarných činoch. Predovšetkým sebe vlastnú tému, hlavnú myšlienku a nie ďalšie štýlové výboje bude hľadať a nachádzať po prevrate na Slovensku.

## V.

Bezprostredným zdrojom prieniku secesie do hornouhorskej maľby bola okolo roku 1910 nielen Benkova *„moravská"* Praha, či – v prípade iných vtedajších secesionizujúcich plenéristov a žánristov – Mníchov, Viedeň a Drážďany, ale predovšetkým Budapešť. Maďarský import však nebol štýlovo čistým fenoménom. Maďarská secesia mala vlastnú organizovanú školu v Gödöllő, ktorej vedúce osobnosti sa usilovali zo všeobecných secesných duchovných princípov sformulovať ucelený umelecký i filozofický systém, zodpovedajúci domácim kultúrnym pomerom. Školu založil v roku 1901 Aladár Körösfői-Kriesch, ktorý sa počas štipendijného pobytu v Ríme stal presvedčeným nazarenistom a na štúdiách na parížskej Akadémii Julian (1896) sa zasa zoznámil s tvorbou a názormi anglických prerafaelistov. Tieto podnety zmiešal so zásadami tolstojovskej filozofie, ktorú si osvojil počas štúdijného pobytu v Mníchove (1889-1890). Z takejto podivuhodnej zmesi štýlových a myšlienkových náklonností stvoril morálne i pedagogické desatoro výučby i každodenného života kolónie. Jej najvýznamejším umelcom sa však stal až Sándor Nagy, ktorý sa tu po dlhých parížskych štúdiách (1882-1900) trvalo usadil roku 1907. Jeho symbolizmus absorboval staršie francúzske príklady v alegorických, často až priamočiaro didaktických kompozíciách. Mimo priameho kontaktu s týmito domácimi aktivitami, ale o to s väčším porozumením pre parížske modernistické novoty sa odvíjala tvorba ďalších predstaviteľov prvej generácie maďarskej moderny, ktorí zabezpečili maďarskej maľbe popredné miesto v udomácňovaní sa medzinárodných podnetov v stredoeurópskych súvislostiach. Z týchto maďarských programových svetoobčanov treba spomenúť



najmä Józsefa Rippl-Rónaia. Po troch rokoch štúdií na mníchovskej akadémii získal roku 1887 štipendium na pobyt v Paríži. Tam bol v roku 1894 prijatý za riadneho, rešpektovaného a uznávaného člena skupiny syntetistov (symbolistov) Nabis. Keď sa roku 1902 vrátil z Paríža a usadil v rodnom Káposváre, jeho zmyslová a zmyselná, dekoratívne škvrnovitá maľba vydala rozhodujúci signál pre obrat maďarskej moderny k západoeurópskemu postimpresionizmu.

V maďarskom prípade možno teda skôr než o secesii hovoriť o zvláštnej syntéze západoeurópskeho symbolizmu: staršieho nemeckého (A. Böcklin, F. von Stuck) i anglického prerafaelistického, ale najmä novšieho francúzskeho. Napokon z vedúcich zjavov maďarskej secesie študovali viacerí viac v Paríži než vo Viedni, Ríme či Mníchove.[21] Takáto širšia formulácia secesného základu nesporne uľahčila udomácnenie nového slohu v existujúcich kultúrnych pomeroch rozhrania storočí v hornom Uhorsku, a to vo viacerých kolektívnych maliarskych iniciatívach.

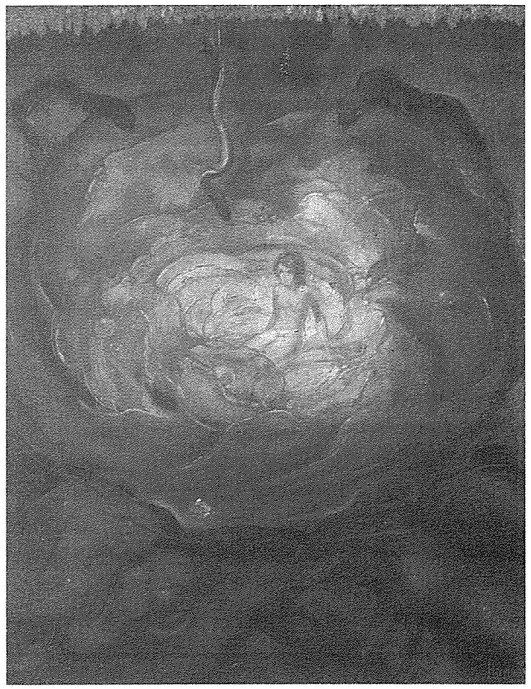
Jedným z dôležitých (a doteraz najmenej poznaných) miest koncentrovaného prenikania maďarskej secesie do hornouhorskej maľby bol *komárňanský okruh*, ktorý zakladalo umelecké a organizátorské úsilie **Karola Harmosa** (1979-1956). Po štúdiách sa od roku 1910 usadil v Komárne, kde učil kreslenie na miestnom gymnáziu. Jeho príchodom tu vzniklo významné výtvarné stredisko. Pravda, Harmosova činnosť v Komárne sa po prerušení vo vojnových rokoch naplno rozvinula až po roku 1918, kedy tu otvoril súkromnú kresliarsku školu. Harmosova iniciatíva bola úspešná. Okrem bezprostredných nasledovníkov získali v jeho kresliarskych kurzoch prvé základy výtvarného vzdelania také osobnosti nášho medzivojnového výtvarného umenia, akými boli maliari F. Reichentál, M. Staudt, Ľ. Križan, J. Lörincz, E. Zmeták a aj sochár O. Čičátka, ktorí secesné poučenia preniesli až do neskorých tridsiatych rokov.

Harmos prišiel do Komárna už ako zrelý, presvedčený prívrženec secesie. Mníchovské štúdiá,



*14. Karol Harmos:* Strážni anjeli, *okolo 1925. Akvarel na papieri, 29 x 20,3 cm. (OPM Komárno, III-3587/202)*

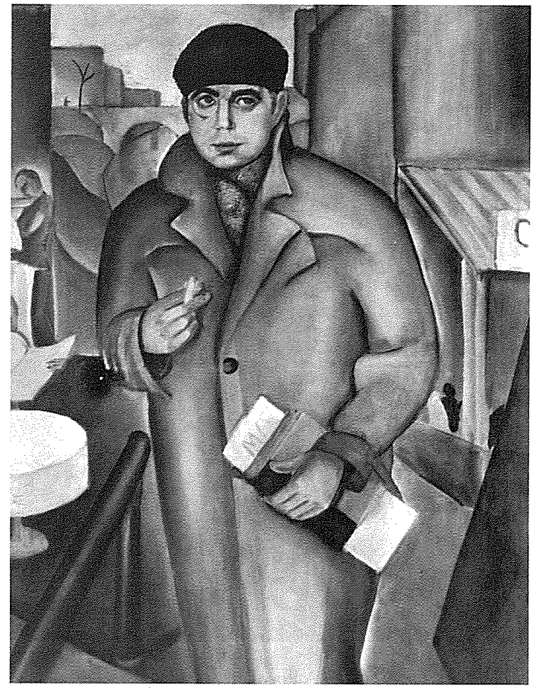
kde ho najviac ovplyvnili jednak jeho učiteľ Ažbè a vo všeobecnosti príklad von Stuckovho symbolizmu, sformovali jeho talent do neobyčajne protichodnej podoby. Harmosova tvorba sa totiž dosť príkro delila do dvoch odlišných námetových záľub: jednak sa javil ako predstaviteľ figuratívno-fantazijnej secesie predpovedajúci postupy surrealizmu a jednak ho zaujal mýtus techniky, novej civilizácie strojov, *„problematika moderného života vôbec, éra priemyslu a železobetónu, masovosť a veľkorysosť výroby a výstavby"*.[22] Dával prednosť kresbe pred maľbou vo vedomí toho, že plošná lineárnosť oslobodená od iluzívnosti je najvhodnejším prostriedkom vyjadrenia symbolického podtextu. Harmosove



*15. Karol Harmos:* Panna, *okolo 1925. Olej na plátne, 46,5 x 37 cm. (SNG Bratislava, O 5662)*

dielo má preto svoje ťažisko (okrem viac-menej tradičných portrétov, krajín a zátiší) predovšetkým v obrovskom množstve kresieb ceruzkou a tušom, ale najmä v akvareloch, pasteloch a temperách. Dokonca vynašiel celkom novú techniku kreslenia sadzami čmudiacej petrolejovej lampy, ktorou dosahoval výnimočné efekty vláčnosti, mäkkosti, splývavosti a nepostrehnuteľného prelínania tvarov. Maniakálne zaujatie plošnosťou, do seba uzavretou kaligrafickosťou nekonečnej kresbovej línie, ho v niektorých prípadoch doviedlo až na hranice významovo svojprávneho abstraktného ornamentu, odvodeného z tvarov rastlín a živočíchov. V maľbe však zostával na tradičnej pôde figuratívneho, literárnymi klišé podmieneného symbolizmu. Z tohto aspektu sa teda už Harmosov secesný postoj nezdá až taký radikálny. Počas celého, v princípe nemenného umeleckého vývinu váhal medzi priamočiarosťou obrazovej ilustrácie literárneho sujetu a symbolickou mnohoznačnosťou číro výtvarného predvádzania určitých všeobecných pojmov (strach, láska, hudba, sucho, mokro a pod.). V Harmosovom variante secesie sa preto magickosť fantazijných predstáv, ich znakovosť nasmerovaná k záhadám života podvedomia mení na naivný, krištáľovo čistý prehovor ľudovej rozprávky. A rovnako aj osudová symbolika vízií univerza nadobúda – pre secesiu dosť neobvyklé – humorné, zľahka ironizujúce vyznenie (*Azyl,* začiatok dvadsiatych rokov; *Panna,* okolo 1925; *Panova píšťalka,* okolo 1925; *Strážni anjeli,* okolo 1925; *Očakávanie,* okolo 1925; *Mravčia práca,* okolo 1925; *Chcem žiť,* okolo 1925; *Lesný muž a vážka,* okolo 1925; *Amor a maska,* 1926; *Futbalisti,* 1927; *Ľudia,* 1927; *Adam a Eva,* 1928; *Zrod umelca,* 1929; *Pekné sny,* 1929; *Zrodenie sveta,* 1930). V zásade tu teda išlo o odlesk vývinového sporu medzi symbolizmom 19. storočia a secesným symbolizmom v pravom slova zmysle, ktorý – ako sme už spomínali – charakterizoval maďarskú secesiu ako celok.

Harmosovo komárňanské pôsobenie nezostalo len v hraniciach osobnej umeleckej iniciatívy. Ovplyvnilo viacerých priamych žiakov a nasledovníkov. Najmä potom, keď sa jeho súkromná škola stala súčasťou výtvarného odboru *Jókaiho spolku* (1924). Na prvej jarnej výstave spolku sa zúčastnilo až 25 maliarov s 250 obrazmi. Až do roku 1927 usporadúval spolok dve sezónne výstavy ročne. Neskôr jeho činnosť už viac-menej ustala a prejavovala sa len občasnými individuálnymi výstavami, prednáškami a budovaním umenovednej knižnice: *„Rozmach nezostal stály. Vysvetlenie treba hľadať v ekonomickom pozadí. Hospodárska konjuktúra, ktorá sa začala súčasne s vnútorným upevňovaním republiky a priniesla relatívnu hojnosť peňazí, mimoriadne priaznivo ovplyvňovala komárňanské umenie. Keď táto vlna začala okolo roku 1925 stagnovať a klesať, schopnosť mestečka kupovať obrazy sa vyčerpala a všeobecná hospodárska kríza nevyhnutne priniesla krach predtým prekvitajúceho umeleckého života v Komárne... Program spolku sa čoraz viac zužoval. Združenie mohlo poskytovať len dva ateliéry vo svojom sídle... Komárňanskí umelci pracovali bez najmenšej nádeje na predaj svojich umeleckých diel.“*[23] Tieto skutočnosti sa stali dôvodom, že Harmosovi nasledovníci veľmi skoro odchádzali z Komárna do Paríža, Ríma, Budapešti, Berlína a *„komárňanský výtvarný okruh“* tak zostal len podmienečným projektom našej maliarskej moderny. Z jeho protagonistov hodno spomenúť **Barnu Bazilidesa** (1903-1967), ktorý patril ku kmeňovým členom szolnockej umeleckej kolónie. Dôležitejším však zostal raný vplyv Harmosa: podobne ako jeho učiteľ kolísal medzi vizionárstvom elgrecovsky pretiahnutých figúr a sociálne uzemneným maliarskym komentárom všednodennej reality. Napokon u neho prevládlo sentimentálne vcítenie sa do života proletariátu na mestskej periférii. Jeho brat **Alexander Bazilides** (1901-1980) sa štýlovo orientoval na taliansky novoklasicizmus. Vo všeobecnosti však táto inklinácia zodpovedala stredoeurópskej maliarskej podobe súdobých sociálnych tendencií. Z dvojice komárňanských bratov **Martina** a **Antona Nagyovcov** bol významnejší Martin (1901– po 1980). Aj on v zrelej tvorbe zamenil Harmosovu fantazijnosť a univerzálnu secesnú symboliku za poukazy na sociálne skutočnosti Žitného ostrova. Jeho scény z proletárskeho prostredia i výjavy života dedinskej chudoby si však uchovali Harmosov nekonvenčný zmysel pre naivistickú grotesknosť a ironizujúci nadhľad. Umenie ďalšieho Harmosovho žiaka **Júliusa Rauchera** (1902-1930) sa viaže ku Komárnu len svojimi začiatkami, rovnako ako maliarstvo **Viktora Ráfaela** (1900-1981). Podľa ich torzovito dostupnej výtvarnej pozostalosti možno tvrdiť, že aspoň v úvodných pokusoch boli vernými nasledovníkmi svojho majstra. Neskorší vývin ich však oboch situoval do problematiky nemeckého magického realizmu, novoklasizmu a novej vecnosti. Azda najosobitejším talentom Harmosových žiakov bol **Gejza Szóbel** (1905-1964). V jeho maliarstve – oproti príkladu učiteľa – už celkom prevážil programový strohý civilizmus, sprevádzaný lapidárnou, novoklasicistickou tvarovou štylizáciou. A napokon najmladším zo spomenutiahodných Harmosových žiakov bol cézannista **Ján Pleidel** (1914), Zmetákov spolužiak u Harmosa a potom aj v ateliéri Vilmosa Abu Nováka na budapeštianskej akadémii.



*16. Gejza Szóbel:* Portrét dr. Tilkovského, *1928-1929. Olej na plátne, 130 x 97 cm. (SNG Bratislava, O 5923)*

Maliarov komárňanského okruhu stretol osud v mnohom príznačný pre našich umelcov tvoriacich na hraniciach dvoch kultúr. Rovnako slovenská ako maďarská novodobá umelecká historiografia ich síce formálne akceptovali, ale



*17. Július Tichý (Tichy):* Autoportrét, *1914. Akvarel na papieri, 38,2 x 27 cm. (Banícke múzeum, Rožňava)*

nedoceňovali a často i celkom prehliadali. Z oboch strán sa javili ako periférne výtvarné zjavy.[24] Dnes, z odstupu času možno konštatovať, že hoci nemožno pri týchto maliaroch hovoriť o nejakej *„Harmosovej škole"*, predsa sa len dajú pozorovať isté podobnosti v ich tvorbe. I keď Harmosov vplyv zaznamenávame iba v ich úplných začiatkoch, svojím spôsobom pretrval i v ďalších umeleckých pôsobiskách jeho žiakov. Každý z nich totiž reagoval na dvojtvárnosť Harmosovho symbolizmu odkazujúceho rovnako k životnej realite ako k fantazijnej vidine. Táto reakcia by sa dala opísať ako pohyb od symbolistickej dekadencie k sociálne ukotvenejšiemu senzuálnemu civilizmu. Uvidíme ešte, že takéto uspôsobenie secesného nebolo vo vtedajších výtvarných hľadaniach vôbec výnimkou. To však aj – bez ohľadu na národnú príslušnosť týchto maliarov a často spletité neskoršie životné osudy odohrávajúce sa mimo územia Slovenska – dáva ich tvorbu do súvisu s domácou výtvarnou tradíciou.

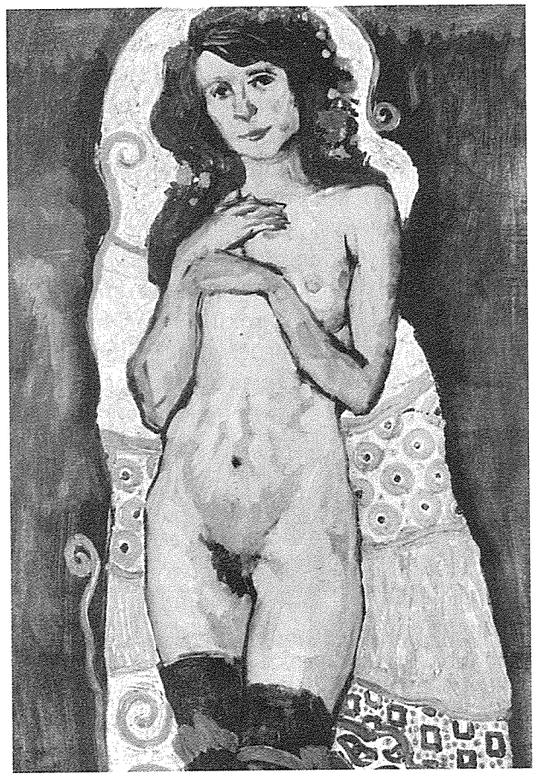
S námetovou i štýlovou orientáciou umelcov komárňanského okruhu do istej miery korešponduje i maľba a kresba rožňavských umelcov Júliusa Tichého a jeho brata Kolomana Tichého. **Július Tichý** (1879-1920) sa po budapeštianskych štúdiách usadil roku 1905 v Rožňave. Predpoklady Tichého zrelej tvorby boli dosť protichodné: pohybovali sa medzi krajnými pólmi staršieho historizmu a novšieho, secesného symbolizmu. Sprvoti dominovalo tradičné symbolistické poňatie (*Múza Sándora Bródyho*, 1909; *Andrej, kráľovič byzantský*, okolo 1909; *Masky,* 1912). Napätie medzi vzormi staršieho a novšieho symbolizmu sa však v zrelej tvorbe Júliusa Tichého postupne prehodnotilo do menej výlučného senzuálneho civilizmu. Vpád skutočnosti do sveta Tichého maľby však treba chápať stále v štýlových a významových limitoch symbolizmu rozhrania storočí. Rozdiel medzi jeho kresbou a maľbou spočíval len v posune spôsobu znakového ozvláštňovania námetu. Približne v tom zmysle, v akom sa líši prístup Puvisa de Chavannesa, ktorý zobrazuje nevinnosť ako mladé dievča s kvetom v ruke a Gauguina, ktorý ten istý sujet sprostredkoval obrazmi civilizáciou nedotknutých exotických krajín. Aj Tichého symbolizmus už nestavia výlučne na literárnych analógiách *reality*, ale skôr na vytríbenej, od skutočnosti nezávislej štylistike čiro maliarskej expresie (*Portrét Kláry Zachovej I*, 1908; *Portrét Kláry Zachovej II,* 1909; *Pod krížom,* 1910; *Pred krížom,* 1910; *Trh v Rožňave,* 1911; *Masky,* 1912). Podľa Hany Petrovej špekulatívnosť kompozícií týchto obrazov, *„stretanie priamok a kriviek v centrálnej figúre na diagonále, ktoré možno interpretovať ako vyjadrenie kritickej situácie moderného človeka vo všeobecnosti"*,[25] treba pripísať podnetom od Rippla-Rónaia, ktorý práve v tom čase obohacoval nabistické poučenia novokatolíckou symbolikou. Dôležitejšia je však iná náklonnosť, viditeľná už aj v týchto, znakovo ešte stále mimoriadne nasýtených dielach.



Nová tendencia, ktorá celkom prevážila v Tichého záverečnej maľbe a kresbe je vyznačená akousi pokojnou a vyrovnanou rezignáciou, duchovným zmierením sa so svetom *„takým, akým je"*. Prejavilo sa to námetovou a sujetovou skratkou, uspokojujúcou sa prostým, citovo bezprostredným maliarskym predvádzaním reality. Dekadentný symbolizmus vystriedal žoviálny, neproblematický senzuálny civilizmus jednoduchého, maliarsky priamočiareho a znakovo prvoplánového záznamu skutočnosti *(Žena s ostrihanými vlasmi,* 1915; *Portrét Kolomana Tichého s hvezdárskym ďalekohľadom,* 1915; *Autoportrét,* 1917).

Po štúdiách u Hollósyho v Mníchove a na budapeštianskej akadémii sa v roku 1911 usadil v Rožňave **Koloman Tichý** (1888-1968). Maliar, grafik, kresliar, etnograf, spisovateľ a publicista bol vtedy už výtvarník s nepochybným umeleckým renomé (počas štúdií vystavoval s úspechom svoje grafické práce v Budapešti). V rodnom meste bol navonok aktívny ako múzejník a zberateľ gemerského ľudového umenia. Do dejín nášho výtvarného umenia (i do zbierok štátnych galérií a múzeí) sa však dostal len zásluhou neveľmi atraktívnych, celkom neosobných neskorších dokumentárnych kresieb mestských zákutí, vedút a prírodného okolia Rožňavy a Bardejova. Celkom zabudnutý zostal raný vrchol jeho výtvarnej tvorby, spadajúci približne do obdobia rokov 1908-1930. Oproti bratovi Júliusovi jeho rané grafiky a kresby naznačujú, že pri ňom ide o menej do seba zahľadený tvorivý typ. Postupné smerovanie k bezprostrednému, literárnym podtextom nazaťaženému kresliarskemu výrazu bolo v jeho prípade podporené i štúdiom japonských drevorezov *(Vetvička čilimníku,* 1910). Najmä však od začiatku dvadsiatych rokov sa definitívne vycizeloval Tichého stíšený symbolizmus. V umelcovej kresbe a grafike objavujú sa celkom jasne čitateľné sociálne poukazy (grafické listy – *Úžerník,* po 1920; *Vojnový zbohatlík so spoločníkom,* okolo 1920; ale aj žánrové maľby a krajiny – *Výjav z jarmoku,* okolo 1925; *Pred búrkou,* 1926). Z tejto polohy už nebolo ďaleko k výrazovo vecným, civilistickou poetikou ozvláštneným portrétom umelcových blízkych, ktoré možno pokladať za jadro jeho maliarskeho diela *(Portrét Júliusa Tichého,* 1920; *Portrét manželky,* 1921).

K maliarskej problematike komárňanského okruhu možno voľne priradiť i tvorbu ďalších, tentoraz bratislavských maliarov maďarského a nemeckého pôvodu, združených do Bratislavského umeleckého spolku *(Kunstverein)*, ktorý bol formálne založený roku 1877. Tento spolok predstavoval až do prevratu jediné fungujúce výtvarné združenie na Slovensku. Jeho situácia však napriek tomu nebola jednoduchá. Príslušné miesta v Budapešti dbali prísne na to, aby činnosť spolku neprekročila regionálny dosah a aby sa tak v žiadnom prípade nemohla vytvoriť kultúrna protiváha Budapešti. Jeho zakladatelia dokonca boli pri schvaľovaní stanov Budapešťou celkom nezmyselne obvinení z panslavizmu, čo oddialilo skutočný začiatok jeho činnosti až do roku 1885: *„Budapešti nebola organizačná iniciatíva bratislavských umelcov vítaná a ich podujatia nikdy nezískali pečať celokrajinskej, celoštátnej oficiality alebo čo len polooficiality. Všetkých vnímali a prijímali len ako umelcov úzko lokálneho alebo regiónového významu."*[26] Napriek tomu úsilia viacerých osobností tohto bratislavského združenia potvrdzovali všeobecný vývinový zlom od secesného dekorativizujúceho maliarstva svetla k literárne podmienenému symbolizmu a v niektorých prípadoch i k časovejším štýlovým postupom stredoeurópskej expresívno-senzuálnej maľby a novej vecnosti. Zo staršej generácie bratislavských maliarov prelomu storočí treba spomenúť predovšetkým **Viktora Belányiho** (1877-1955), Halászovho spolužiaka z Hollósyho školy v Mníchove. Kým jeho košický druh lavíroval na pomedzí secesného dekorativizmu len v krátkom období rokov spolupráce s prorokom košickej moderny Kövárim (1912-1913), Belányi sa už od rokov mníchovských štúdií odvážne, na naše domáce pomery bez-

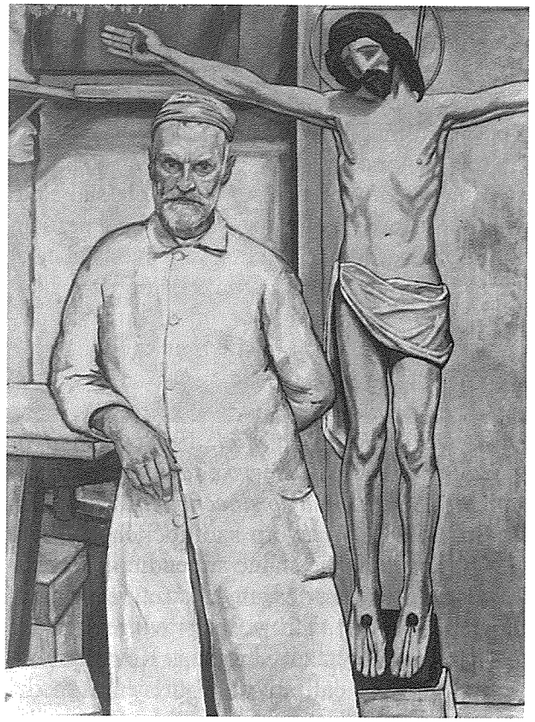


*18. Viktor Belányi:* Stojaci ženský akt, *okolo 1915. Olej na lepenke, 49,5 x 33,3 cm. (SNG Bratislava, O 5420)*

príkladne, oddal ornamentálnemu rytmu kresby a farby. Najmä v intimistickom, dekadentne zjemnenom intimistickom žánri – portréte, zátiší a predovšetkým ženských aktoch (*Podobizeň manželky,* okolo 1910; *Stojaci ženský akt,* okolo 1910). Maliarstvo *Kunstvereinu* však vydalo najlepšie plody až v priebehu rokov dvadsiatych v tvorbe mladšej, vlastne poslednej významnej spolkovej generácie. Z plejády bratislavských maďarských a nemeckých umelcov týchto rokov bol výnimočným zjavom sochár **Jozef Arpád Murmann** (1889-1943). Maliarstvu sa venoval vlastne ako samouk, ale aj on vzývaním oprosteného tvaru a artistne poňatou farebnosťou potvrdzoval celkový prelom bratislavskej maľby od kompromisného secesného impresionizmu k cézannizmu a expresionizmu. Zaujímavou výtvarnou osobnosťou bola aj košická rodáčka, maliarka, archeologička a umelecká historička **Gizela Leweke-Weydeová** (1894– po 1966). Jej pôsobenie v Bratislave (1902-1928) sa časovo kryje s najšťastnejším obdobím jej výtvarnej tvorby. V detských portrétoch a civilistických i sakrálnych figurálnych kompozíciách preukázala svojské pochopenie Noldeho, Rouaulta, ale aj El Greca. Aj medzinárodne uznávaný sklár **Teodor Janoška** (1891-1960) dospel k zvláštnemu variantu sociálno sentimentálneho novoklasicizmu, čerpajúceho z tvarovej askézy Paula Cézanna. Rozporným zjavom bol **František Dex** (1901-?). Jeho pôvodne secesný dekorativizmus spájal citácie neskorogotických talianskych primitívov so sociálnymi akcentmi nemeckej novej vecnosti. A napokon možno ešte z plejády maliarov bratislavského *Umeleckého spolku* pripomenúť **Mikuláša Szemere-Szmrtnika** (1894-1961). V Bratislave sústavnejšie pôsobil až od konca dvadsiatych rokov (1928). Vychádzal z neorenesancie, najmä však jeho mestský žáner mal ponurú symbolickosť magického ozvláštňovania všednosti naturalistického sujetu.

Najvýznamnejší z bratislavských maliarov však bol nesporne **Július Schubert** (1888-1947). Vzdelaním bol v istom zmysle prototypom umelca secesnej doby: krátkemu výtvarnému školeniu na budapeštianskej akadémii predchádzalo oveľa dlhšie a dôkladnejšie štúdium na prírodovednej fakulte tamojšej univerzity. To malo priamy vplyv a dôsledky pre štýlovú i myšlienkovú povahu jeho maľby. Protiklad racionálneho pozorovania a citového stotožnenia sa s modelom určil východzí ráz jeho maľovania. V Bratislave sa definitívne usadil až po vzniku novej republiky, v roku 1920. Hoci väčšina jeho tvorby je venovaná zákutiam Bratislavy a jej okoliu (*Námestie Slobody v Bratislave,* 1923; *Kostolná ulica v Bratislave,* 1924), kvalitatívne ťažisko jeho umenia je v ojedinelých portrétoch rodinných príslušníkov a umeleckých priateľov (*Podobizeň A. Geotmanna,* 1924; *Portrét matky,* 1931; *Portrét sochára A. Rigeleho,* 1934). Je zaujímavé, že hoci išlo o modely umelcovi blízke, nepokúšal sa o dobovou dekadenciou vyžadovaný, psychologizujúci prienik do vnútorného života portrétovaného. Celkom naopak – predvádzal efektné, maliarsky veľkorysé, dekoratívne a od modelu celkom nezávislé farebné senzácie i radikálnu tvarovú štylizáciu jej optickej podoby. Secesná znakovosť sa prejavila len skryto, vecnými atribútmi, maliarskymi narážkami skôr na spoločenské, než individuálne rozmery spodobovaného.

Možno teda uzavrieť túto časť tvrdením, že maliarstvo Komárna, Rožnavy a Bratislavy od prelomu storočí nezostalo len provinčným odleskom výbojov budapeštianskej secesie. Je pravdou, že jeho kulminácia bola dosť oneskorená. Ďaleko prekročila periódu vrcholu stredoeurópskej secesie a najlepšie plody svojich úsilí vydalo až okolo polovice dvadsiatych rokov. Na rozdiel od dobových, ale i neskorších názorov však nemožno tvrdiť, že tento časový sklz znamenal vyradenie maliarov prvej generácie secesného symbolizmu z rozhodujúcich súvislostí celkového rozvinu moderny Slovenska. Do seba uzavretá, duchovne exkluzívna secesná ortodoxia ich maliarskych východísk sa totiž – vplyvom nepochybných inšpirácií aktuálnymi zdrojmi stredoeurópskej maľby – podstatným spôsobom premenila. Najmä záujmom o život ľudí modernej civilizácie, periférie mesta, ale i sociálnym sentimentom intimistického figurálneho žánru sa maliarstvo secesných centier južného a západného Slovenska stalo vývinovým pritakaním, potvrdením dejinnej oprávnenosti maliarstva širokého, umelecky silného prúdu našej senzuálnej medzivojnovej maľby, výtvarných úsilí Weinera, Palugaya, Reichentála, Procházsku, Jakobyho, Weisza, Flacheho, Pálffyho, Póra a ďalších maliarov zväčša maďarského pôvodu.



*19. Július Schubert:* Portrét sochára A. Rigeleho, *1934. Olej na plátne, 146 x 110 cm. (GMB Bratislava, A 1273)*

## VII.

Naším najdôležitejším secesným centrom boli však od začiatku storočia východoslovenské Košice. Stalo sa tak zásluhou osamoteného úsilia **Konštantína Kövári-ho-Kačmarika** (1882-1916). V krátkom niekoľkoročnom sústredenom umeleckom zaujatí sa mu podarilo to, o čo sa márne pokúšali viacerí jeho výtvarní súčasníci: urobil rozhodujúci krok cez prah moderny v jej *„európskom"* zmysle. Prvé svojprávne plody jeho umeleckých úsilí pochádzajú už z čias budapeštianskych štúdií (*V letnom slnku,* 1902; *Maliarka pri stojane,* okolo 1905; *Žena v červenom s bielizňou,* okolo 1905). V týchto prá-

cach je jasný vplyv dekorativizmu nagybánskej školy, najmä jej protagonistu Károly Ferenczyho – v štylistike štetcového rukopisu, kontraste súvislých plôch oranžovej, žltej a doplnkových zelených tónov, či prevládajúcich modrých a fialových. Rok po skončení budapeštianskeho vysokoškolského učiteľského štúdia oboslal siedmimi školskými obrazmi výstavu v budapeštianskom Műcsarnoku. Za jeden z nich dostal cenu a štipendium, ktoré mu umožnilo pobyt v szolnockej maliarskej kolónii (1907). V duchu vtedajšieho programu jej priekopníkov Kővári paleta načas tmavla, ťah štetca bol expresívnejší *(Lode v szolnockých dokoch,* 1907; *Interiér kuchyne,* 1907; *Ráno na ulici,* 1908; *Starý dvor v Szolnoku,* 1908; *Kuchynské zákutie szolnockej samoty,* 1908; *Dáma so slnečníkom,* 1908; *Maliarka,* 1908). V závere szolnockého pobytu (1908) dostal ďalšie štátne štipendium. Nakrátko odcestoval do Paríža, aby tak uzavrel prípravnú etapu vlastnej tvorby a pripravil jej košické vyvrcholenie. Výrazové krajnosti Kővári modernizmu by sa dali opísať protirečením medzi jemným naturalizmom Ferenczyho secesného



*20. Konštantín Kövári-Kačmarik:* Košické predmestie, *okolo 1910. Pastel na lúpanej lepenke, 29,7 x 32,9 cm. (SNG Bratislava, K 12453)*

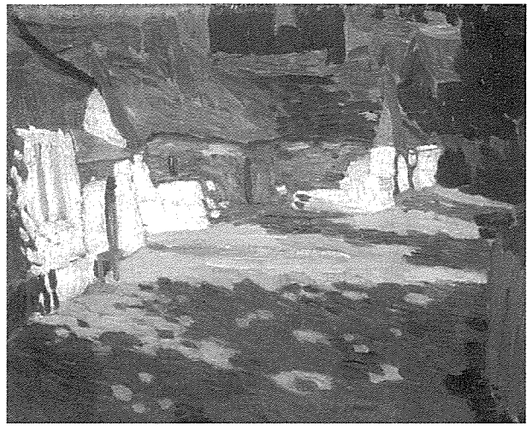
impresionizmu a syntetizmom škvrnovitého maliarstva maďarského nabistu Rippla-Rónaia. Hoci túto štýlovú dilemu Kővári vlastne nikdy jednoznačne nevyriešil, predsa len možno tvrdiť, že v najlepších olejomaľbách a lúpaných pasteloch záverečného obdobia tvorby rokov 1909-1913 kládol dôraz skôr na časnejší príklad Rippla-Rónaia. Celkom však upustil od akýchkoľvek literárnych podtextov. Tomuto zámeru možno pripísať i to, že z jeho záverečných obrazov mizne figúra (alebo má len funkciu štafáže), ktorá viac než neutrálny obraz krajiny, mestskej periférie, by mohla navodzovať nejaké, pre maliara už vtedy nadbytočné znakové významy (*Maliarka pri stojane v plnom slnci*, 1909; *Slnečné odpoludnie na predmestí,* 1909; *Dedinský dvor – V rannom slnku,* okolo 1910; *Košické predmestie,* okolo 1910; *Staré Košice,* okolo 1910; *Na dvore,* 1911; *Kežmarská radnica,* 1912; *Brána v Kežmarskej ulici,* 1911; *Pri kostole,* 1912; *Z košickej Kalvárie,* 1910-1913; *Pred Mikušovou väznicou v Košiciach,* 1911-1913; *Košická ulička s domami,* 1911-1913). Pripomeňme si – v čase, keď Benka maľoval náladové krajinky a obrazy dedín moravského Slovácka, predstavujúce záverečný bod pochopenia kalvodovského impresionizmu, vrcholilo Kővári-ho dielo obrazmi, v ktorých tento otec košickej moderny formuloval obraz ako do seba obrátenú, čiro maliarsku skutočnosť v duchu gauguinovského protoexpresionizmu. To mu umožnilo zväčšiť odstup od pôvodných, naturalistických i impresívnych východísk. Rozhodujúcim spôsobom sa presadil záujem o tvarovú podstatu foriem prevzatých z prírody, a tým aj dôraznejšie vyznenie kresebnej kontúry a nelokálnej farebnosti (žlté, fialové a zelené). Programovosť Kővári-ho nového výtvarného prístupu sa uplatnila aj v technickej stránke jeho umenia. Od roku 1909 často využíval špeciálnu techniku lúpaného pastelu na lepenke. Pastelom kreslil či maľoval na zaparenú a potom nahrubo olúpanú, akoby dekolážovaním zvrásnenú lepenku. Zdôrazňoval tak neiluzívnosť,



priznanú kresebnosť, zjednocujúcu povahu farebných tónov, expresiu kresebnej výtvarnej štylizácie: „(Kővári) *sa stal najčistejším predstaviteľom secesie v kresbovo-grafických technikách na našom území. Jednako však nepodlieha kánonu tohto slohu doslova a módne. Nábeh k secesnej ornamentálnosti uňho spontánne prevažuje do voľnej expresivity. Jeho línia nie je kaligrafická, ale voľne tečúca, s prirodzenými meandrami a zauzleninami*“.[27]

Do roku 1919 však zostal Kővári-ho radikálny modernizmus v periférnom kultúrnom prostredí Košíc takmer osamotený. Tvoril preto v otvorenom pohŕdaní zo strany svojich súčasníkov. Kővári-ho umelecké i ľudské strádanie, psychické vyčerpanie a nakoniec predčasná smrť v ústave pre choromyseľných – tieto dôsledky vyobcovania, spoločenského trestu za neústupnosť, neskorumpovateľnosť umeleckého presvedčenia, museli miestnych maliarov, podobne ako Halász-Hradila *„desiť ako mora“*. Dosvedčovali, že v dobe predprevratovej sa Košice máločím líšili od iných provinčných hornouhorských kultúrnych centier. Predo dvermi však už bola svetová vojna, ktorej geopolitické dôsledky načas urobili z tohto mesta modernistickú enklávu stredoeurópskeho významu. V nových súvislostiach sa i Kővári-ho dielo vynorilo zo zabudnutia a stalo sa jedným z východiskových príkladov tvorby miestnych modernistov.

Predovšetkým kresba a grafika **Eugena Króna** (1882-1974) dáva všeobecnú predstavu o tom, akými smermi sa uberalo umenie košickej moderny ako celku. Krón prišiel roku 1920 do Košíc už ako zrelý a názorovo vyhranený grafik. V rokoch 1910-1913 sa pravidelne zúčastňoval na prestížnych prehliadkach v budapeštianskom Műcsarnoku. Roku 1912 vydal grafický album s naturalistickými námetmi zo života robotníkov diósgyörských železiarní. Maďarská kritika ho priaznivo prijala a už v tom čase hodnotila Króna ako jedného z najvýznamnejších grafikov Uhorska. O dva roky neskôr bol Krón zastúpený na reprezentatívnych výstavách ma-



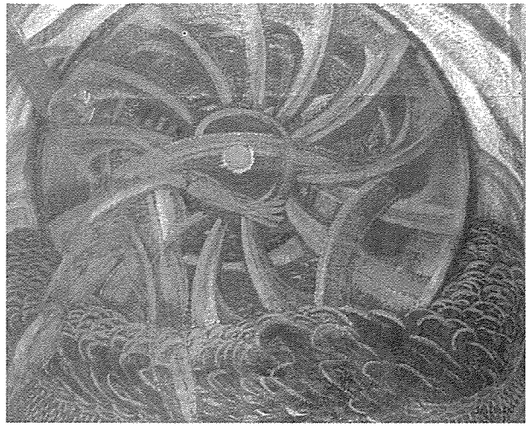
*21. Konštantín Kövári-Kačmarik:* Dedinský dvor (V rannom slnku), *okolo 1910. Olej na plátne, 58 x 85 cm. (SNG Bratislava, O 5179)*

ďarskej grafiky v Londýne, Zürichu, Lipsku a v ďalších európskych mestách. Menej je už známe a menej sa aj pripomína, že i Krón sa počas budapeštianskych štúdií zúčastnil na prázdninovom pobyte školy v Nagybányi, ktorej program v tom čase (1911-1912) už ovládala druhá generácia maďarských neoimpresionistov, uctievajúca nadovšetko Matissa a Cézanna. V protirečení jednoznačne politicky motivovaného sociálneho vcítenia sa do života proletárov a jeho konštruktívnej, špekulatívnej, tvarovo precióznej štylizácie sa tak zrodil špecifický kubizmus Krónovej kresby. Treba si však uvedomiť, že to bol vždy kubizmus takpovediac v zárodku – išlo v ňom viac o Cézanna než o Picassa, skôr o objemové a plošné vzťahy než o mimočasový, významovo svojprávny obrazový priestor. A vždy tu išlo nadovšetko aj o obsahové, symbolické významy, presahujúce výtvarný cieľ len k sebe poukazujúcej kompozičnej dogmy. Štýlová dvojdomosť naturalistické – konštruktívne, ale i duchovná protikladnosť expresívneho a symbolického sa stala charakteristickou nielen pre Króna, ale i pre ďalších významných predstaviteľov košickej moderny. Krónova kresba zdanlivo nikdy nepre-

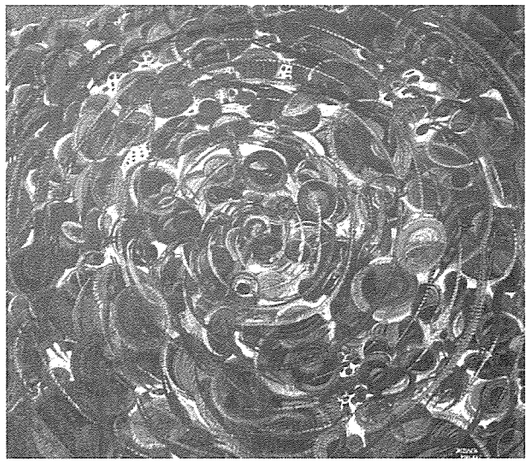
kročila obmedzenia verného sociografického záznamu. V najlepších kresbách však spod zámeru dokumentovať sociálnu skutočnosť viditeľne presakuje tendencia zdôrazňovania bizarnosti tvarov architektúry a figurálnej štafáže *(Pivovar v Košiciach,* 1924; *Múzejná ulica v Košiciach,* okolo 1924; *Most vo Vodnej ulici,* 1924; *Dvor domu č. 14 na Kováčskej ulici,* 1926; *Ulica z Tábora v Košiciach,* 1924; *Zákutie Košíc,* okolo 1924; *Tabaková továreň,* 1924*)*. Konštruktívnou vôľou usmerňovaný rytmus kompozície navodzuje pocity sentimentálnej nostalgie, osudovej bezvýchodiskovosti. Táto symbolistická snaha celkom prevládla v Krónovej grafike. Rozsiahle litografické cykly z rokov 1924-1927 (*Kompozície*, *Tvorivý duch*, *Človek slnkom stvorený*) i cyklus medirytín *Eros* pod zrejmým vplyvom Károly Kernstocka predvádzajú celkom otvorene umelcove *„proletkultovské nálady vyúsťujúce až do akéhosi mesianizmu čistého ľudstva"*.[28] V Krónovej tvorbe sa tak premietli všetky stránky košického secesného expresionizmu: cézannisticky štylizovaný obraz mestskej periférie, ale aj utopické vízie, prekrývajúce sociálny dôraz symbolistickou štylizáciou obrazovej reči. Jedno i druhé – empíria i metafyzika – boli len dvoma stranami tej istej mince. Boli zviditeľnením modernistickej, ľavičiarskej túžby po *„inej realite"*. Ľavičiarsky utopizmus, vizionárske veštenie príchodu nového sveta a nového človeka, tak celkom potlačili sociálnu tendenčnosť, ktorá zostala len východiskovou zámienkou, tematickým klišé využívaným pre oveľa všeobecnejšie duchovné zámery.

Najprízačnejším dokladom takýchto metafyzických ašpirácií sa stala zrelá tvorba **Antona Jasuscha** (1882-1965), bezpochyby najvýznamnejšieho domáceho predstaviteľa košickej moderny. Nádejné, i keď aj dosť kompromisné rozbehy mladého maliara osudovo prerušila prvá svetová vojna. Keď sa Jasusch roku 1920 zložito vracal loďou z Cejlónu, cez Červené more, Suez, Port Said a Terst do vlasti, prichádzal celkom iný človek, než ktorý Košice pred šiestimi rokmi opustil: *„životom i fyzickým zdravím prekypujúci športovec sa zmenil na telesne i psychicky zruinovaného bedára. Z neobyčajne spoločenského o všetko sa zaujímajúceho bystrého mladíka stal sa na celý život samotár"*.[29] Trauma zážitku svetovej vojny, ktorú prežil ako jej radový, celkom anonymný účastník, musela vyvolať osudové otázky, spochybňujúce i pre neho kedysi nedotknuteľné hodnoty európskeho umenia, kultúry, civilizácie. Jasusch na rozdiel od svojich európskych modernistických náprotivkov však z vlastnej vojnovej skúsenosti nevyvodil radikálne dôsledky popierajúce hlbší, duchovný zmysel umenia, vhodného akurát tak na dadaistické persiflovanie a ironizáciu. Skôr naopak – maľovanie sa mu stalo jedinou možnosťou odpovede na základnú otázku, ktorú vyvolal otriasajúci zážitok celosvetovej kataklizmy: *ako a pre aké príčiny k nej mohlo vôbec dôjsť*? Je jasné, že odpoveď mohol nachádzať len prostredníctvom tých najväčších tém, dotýkajúcich sa základných motivácií správania človeka, zmyslu života, povahy ľudstva, podstaty univerza. Koncom roka 1920 sa zatvoril do ateliéru, aby v absolútnom štrnásťmesačnom odlúčení i od svojich najbližších vydal plody svojich pustovníckych rozjímaní (*Žltý mlyn I*, *Žltý mlyn II*, *Modrý mlyn*, *Koniec planéty I*, *Koniec planéty II*, *Nirvána I a II*, *Moc slnka*, *Kolobeh života – putovanie duší*, *I. svetová vojna I a II*, *Pútnici*, *Kupliarka*, *Život človeka*, *Posledný súd*, *Skeč lásky*, *Žiarlivosť*, *Symfónia*, *Moji predchodcovia*, *Vojna*, *Revolúcia*, *Umelcovo vyznanie*, *Žena*, *Na trhu dievčat*, *Zvedavosť*, *Pokrytectvo – morálka* a viaceré ďalšie*)*.

Jasuschove diela z rokov 1920-1924 predstavujú myšlienkovo i štýlovo neobyčajne súdržný súbor obrazov s nemennou, iba z rôznych aspektov nazeranou základnou ideou. Dala by sa opísať ako predstava záhadnej, nadľudskej, často katastrofickej sily, duchovnej mohutnosti určujúcej osudy vesmíru, našej planéty, ľudstva i jednotlivého človeka. Z tohto východiska sa potom odvíja symbolika Jasuschovej maľby. Popri celkom abstraktných, významovo mnohoznačných nápovediach osudovej nevyhnutnosti, nekonečnej opakovanosti vzniku a zániku, vesmírnych katastrof, ktoré sú zároveň začiatkom zrodu nových svetov, či vidinách znovu a znovu sa navracajúceho, jednotlivcom neovplyvniteľného, existenciálneho kolotoča zrodu a zániku človeka, sa oveľa častejšie uplatňujú konkrétnejšie alegórie. Osudové sily univerza sú zosobnené v postave ľahostajného a krutého *„veľkého hýbateľa"*, melúceho v metaforickom mlyne odovzdané anonymné zástupy ľudí, či len nečinne prizerajúceho vojnovým a revolučným zápasom, ktoré nie sú ani tak stretom ideí, ako sebevražedným bojom všetkých proti všetkým. Jasuschov pohľad je celkom fatalistický: rozpútaným dehumanizujúcim silám nie je možno odolať, možnosti jednotlivca nielenže nie sú dostačujúce, ale ani využívané. Odtiaľ pochádza i ďalší návratný motív: unavený, možno už mŕtvy jazdec na koni (maliarovo alter ego), ktorému nie je súdené zobrať plody vyčerpávajúcej, zničujúcej púte za poznaním. Záhadný, všetko ovládajúci demiurg je ale niekedy konkretizovaný ako colník, kupliarka, či pasák, policajt, obchodník, kňaz, či dokonca maliar. Významy tejto symboliky však zostávajú rovnaké: pretože podľa Nietzscheho *„boh je mŕtvy"*, človek len zúfalo hľadá jeho náhradu. Je to tak však len preto, že zo svojej otrockej podstaty chce byť ovládaný. Tu sa odkrýva druhá stránka Jasuschovej maľby, jej zlostný, mizantropický moralizmus. Najextrémnejšie sa prejaví v erotických námetoch, motívoch vzťahov muža a ženy. Sex je predvádzaný ako čosi nečisté, hriešne, živočíšne, nehumánne, nevyhnutne skorumpované úsilím zmocňovať sa jeden druhého a v konečným dôsledkoch ako niečo jednoducho trápne, životne bezvýznamné a smiešne. Groteskosť, ktorú v týchto dielach Jasusch programovo využíva (a niekedy až nadužíva v polohe priamočiarej karikatúry) však nemá nadľahčiť skľučujúci pesimizmus obrazového inotaja. Skôr naopak: ešte podtrhuje dekadentnú alegóriu o nemožnosti vzdorovania vopred určenému životnému údelu človeka, jeho – termínom novodobej filozofie povedané – existenciálnej absurdity.



*22. Anton Jasusch:* Žltý mlyn, *1922. Olej na plátne, 148 x 172,5 cm. (SNG Bratislava, O 2697)*

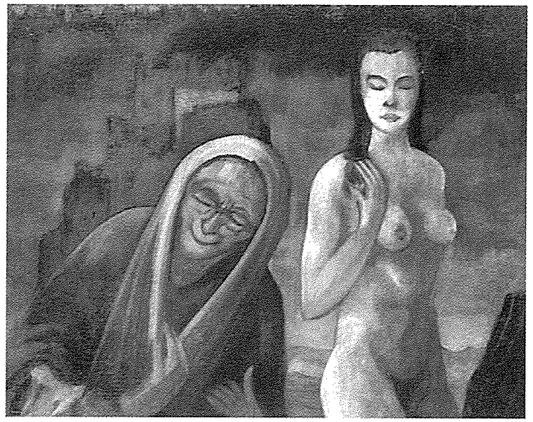


*23. Anton Jasusch:* Kolobeh života - Putovanie duší, *1922-1924. Olej na jutovom plátne, 268 x 290 cm. (SNG Bratislava, O 2699)*

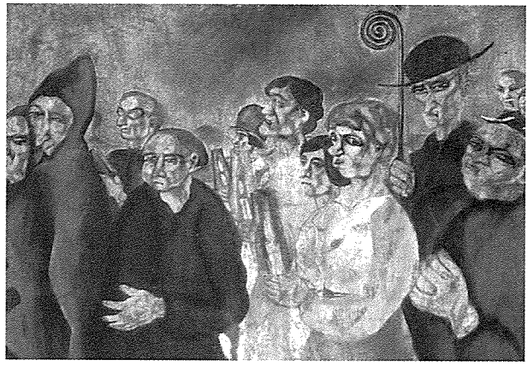
Opis ikonografie Jasuschových vrcholných diel by mohol zvádzať k domnienke, že maliar

sa v nich v akejsi narážke vracia k literárnemu vyjadrovaniu symbolizmu staršieho, predmoderného dáta. Do určitej miery je to aj pravda. Jasuschovou ambíciou bolo vypovedať niečo celkom konkrétne, bez problémov verbalizovateľné, maliarskymi jemnôstkami neprekryté. Málo sa zaujímal o estetiku tejto výpovede, nešlo mu o problém *„ako"* to namaľovať, chcel *„čosi"* jednoznačne vyjadriť. Výtvarný základ secesného expresionizmu, získaný v rokoch mladosti, mu k tomu mohol dať východisko. Nevedno, či odstup šesťročnej maliarskej nečinnosti, alebo presila medzitým zažitého, spôsobili, že toto východisko doznalo podstatnú štýlovú inováciu. Pásový rytmus pravidelne za sebou kladených farebných plôch sa dynamizuje do víru orfistických *„pávích očí"*. Najprv zachvacuje len pozadie figurálnych motívov, premieňa motívy orientálnych krajín do pulzujúceho rytmu kresebných siločiar, do napätia vzájomne agresívnych kompozičných zložiek. Vzniknutá abstraktná arabeska však nemá už vôbec pôvodné dekoratívne značenie. Je zviditeľnením, symbolom onej transcendentálnej osudovej sily, určujúcej významové dianie obrazu. A keď zachváti i figúry, vtiahne ich do takto znakovo obohateného pozadia, urobí ich jeho nedeliteľnou súčasťou, potom sa stane symbolická štruktúra Jasuschovho diela celistvou, celkom neliterárnou. To je však skôr výnimka ako pravidlo: z doterajšieho výkladu je azda jasné, že Jasusch nemohol a ani nechcel celkom zanechať literárne postupy. Netúžil byť totiž moderný, usiloval sa byť len osobný, nadovšetko autentický. Bez ohľadu na použité prostriedky chcel sprostredkovať vlastnú neopakovateľnú skúsenosť a z nej plynúce filozofické dôsledky, ktoré mali pramálo spoločné s predstavou modernistickej čistoty maliarskeho výrazu. V každom prípade Jasusch v tvorivom vzopätí v rokoch 1920-1924 vyhrotil protiklad secesno-expresívnej formovej štylistiky a literárne podmieneného vizionárstva spôsobom, ktorý je so štandardnými príkladmi európskej moderny len veľmi ťažko porovnateľný. Jasuschov expresionizmus, orfizmus, či futurizmus sú podivuhodnou paródiou ich konvenčnej slohovej podoby. Cez štýlový filter modernistickej kompozície obrazu tu presakujú metafyzické podobenstvá večnej polarity dobra a zla, vopred danej tragiky bytia človeka či ľudstva. Obnažená myšlienkovej konštrukcie diela znamená, že obraz je síce modernisticky umelo komponovaný, nie však ako samostatná maliarska skutočnosť, ale ako špekulatívny model mimoobrazového sveta. Polyfunkčnosť obrazu, ktorá bola v počiatku maliarových snáh, jeho otvorenosť k idei i k skutočnosti sa v Jasuschových vrcholných dielach premieňa do antiestetickej monofunkčnosti. Originalita jeho modernizmu spočíva v celkom neobvyklom, zo zreteľa štandardných modernistických kritérií nelogickom prestupovaní literárnych klišé secesného symbolizmu a aliterárneho expresionizmu, či futurizmu. Z tohto zreteľa je Jasusch jedným z najvýraznejších príkladov periférnosti moderny Slovenska, zvláštností jej reakcie na vonkajšie podnety. Zhodou biografických okolností, ktoré ho vytrhli v rozhodujúcej chvíli umeleckého formovania na dlhý čas z normálneho umeleckého života a ponechali mu len útržkovité a sprostredkované inšpiračné zdroje, ale aj v dôsledku nutkavej potreby vyjadrenia tých najosobnejších, neopakovateľných pocitov a názorov, stvoril v niekoľkých rokoch umeleckého zaujatia dielo, ktoré bude už asi navždy vyčnievať spoza dogmatických modelov moderny, rovnako domácej ako európskej.

Aj ďalší veľký maliar košickej moderny **Konštantín Bauer** (1893-1928) vyšiel z neľútostného opisu biedy spoločnosti. Jeho umenie však zároveň bolo určite najvýraznejším plodom inšpiratívneho ovzdušia modernistických Košíc začiatku dvadsiatych rokov. Oveľa viac než súkromné školenie u Halásza-Hradila zapôsobili na jeho maliarske začiatky diskusie a prednášky v Krónovej škole a znovu objavený zakladateľský maliarsky počin Köváriho *(Na trhu,* 1921; *Na kalvárii v Košiciach,* 1921). Počiatočné kresby a maľby s *"polosymbolickým a polomodernistickým vychutnávaním námetov ako sú Adam a Eva a Zuzana a starci"* [30] poukazujú zasa – podľa Ladislava Saučina – na ovplyvnenie predvojnovými munchovskými olejmi a pastelmi Antona Jasuscha z rokov 1913-1914. Záverečné furiózo tvorby rokov 1924-1928 *(Pred ľudovou kuchyňou*, 1924; *Cigánska štvrť,* 1924; *Krajina,* 1925; *Sedliak,* 1925; *V sprostredkovateľni práce pre slúžky*, 1925; *Periféria Košíc,* 1925; *Procesia panien*, 1927; *Utečenci*, 1927; *Odsúdená – Orgie*, 1927; *Ulička,* 1927; *Na okraji Košíc,* 1927; *Tuláci – Dvaja tuláci,* 1927; *Staroba*, 1927; *Starosť – Starenka s podopretou rukou*, 1927; *Periféria mesta,* 1928; *Garbiarska ulička v Košiciach,* 1928; *Zo starých Košíc*, 1928; *Agitátor*, 1928*)* však už predstavuje originálnu, svojprávnu analógiu sociálneho civilizmu v duchu zvláštneho, symbolistického, štýlovo primitivizujúceho cézannizmu. Najmä maľby posledných štyroch rokov Bauerovho života dokazujú, že i pre neho sociálny kriticizmus zostal nakoniec len ikonografickým stereotypom. Jeho záverečná maľba mala však podstatnejšie ciele: chcela porovnať predstavu spoločenskej deštrukcie s predstavou rozloženej ľudskej osobnosti. Zemitý civilizmus podmienený zvláštnym cézannizmom, rozpad zobrazenia v spleti stavebných zložiek maľby, vniesol do Bauerových diel významový imperatív – zvestovala sa tu atavistická odovzdanosť osudu, existenciálny zmysel bytia a jeho tragickosť.



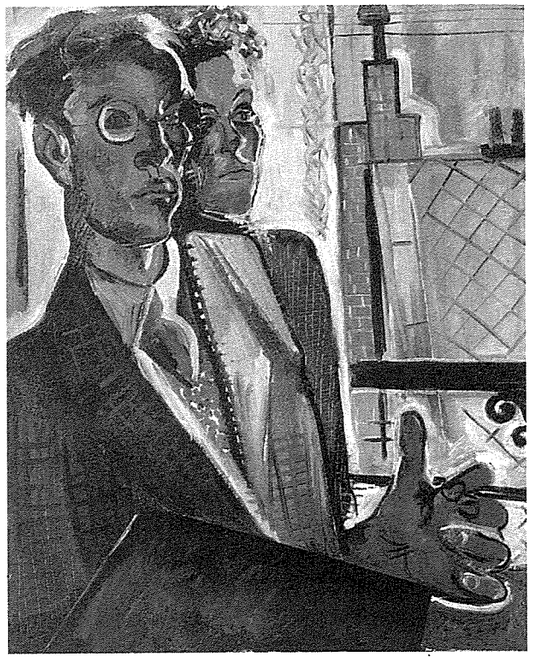
*24. Anton Jasusch:* Kupliarka, *okolo 1924. Olej na plátne, 60 x 69 cm. (SNG Bratislava, O 5813)*



*25. Konštantín Bauer:* Procesia panien, *1927. Pastel na papieri, 77,4 x 107 cm. (GJJ Košice, K 438)*

## VII.

Naša interpretácia individuálnych prínosov hlavných predstaviteľov košickej moderny azda dostatočne dokázala, že jej význam nemožno diskvalifikovať len na miestnu dejinnú epizódu vzopätej spoločenskej zaujatosti, ktorá bola síce politickým základom formovania jej najvýznačnejších osobností, ale v konečných dôsledkoch zostala len sujetovým podhubím duchovného zmyslu ich úsilí. Považujeme za nepochybné, že košická formulácia secesného expresionizmu i poetiky sociálneho umenia, jednoznačne prerastajúca už od začiatku dvadsiatych rokov do síce štýlovo celkom synkretického, ale nepochybne osobitého primitivizujúceho cézannizmu a symbolistického orfizmu, bola prejavom výsostne existenciálne, individualisticky a preto jasne modernistických výtvarných úsilí jej aktérov. To zároveň legitimizuje košické



*26. Imrich Weiner-Kráľ:* V ateliéri (Parížsky autoportrét, Dvojportrét), *1930. Olej na plátne, 71,5 x 59,5 cm. (SNG Bratislava, O 3555)*

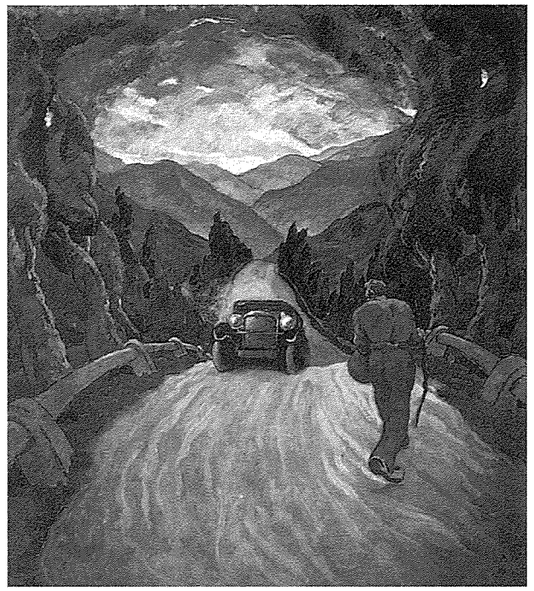
avantgardné vzopätie dvadsiatych rokov za uzlový bod spletitej histórie zrodu autentickej moderny vo výtvarnom umení Slovenska. I napriek tomu (či práve preto), že duchovné i štýlové zdroje košickej moderny pochádzali z bezprostredných vzťahov so stredoeurópskou, českou, nemeckou, ale najmä maďarskou modernou, ktorých významní predstavitelia v Košiciach pracovali, vystavovali, publikovali a prednášali. Treba tiež konečne uznať fakt, že dielo košických modernistov nezostalo uzavretou dejinnou kauzou. Košická moderna mala svojich priamych nasledovníkov. Spomeňme aspoň Sokola, Jakobyho, Gwerka. Mala však aj nepriamych dedičov, ktorí rozvíjali odkaz jej umenia v tematicky i názorovo diferencovanom, viacgeneračnom prúde secesno-symbolistickej, civilisticky orientovanej maľby.

Tieto skutočnosti uľahčili pozvoľné šírenie secesného expresionizmu pôvodných centier južného a východného Slovenska do širších, celoslovenských súvislostí. Rovnako však spôsobili, že viaceré výrazné osobnosti tohto národne rôznorodého smerovania, ktorého jadro však tvorili umelci maďarského pôvodu, zostali až dodnes keď nie prehliadané, tak výrazne podcenené. Boli pravdaže aj výnimky, udeľované našou umeleckou históriou zväčša z mimoumeleckých príčin. Zrejmou zásluhou umelcovej ľavicovej politickej orientácie a tematickou viazanosťou časti tvorby venovanej tradičnému *„slovenskému"* ľudovému žánru, takto získalo pozornosť maliarstvo **Imricha Weinera-Kráľa** (1901-1978). Treba však uznať, že celkom zaslúžene. Jeho umenie predznamenalo v akejsi skratke všetky vzápätí realizované možnosti vývinových premien nášho secesného expresionizmu. Najmä pohybom od metafyziky symbolistickej obrazovej reči k civilnejšiemu maliarskemu podaniu – k senzualizmu, vždy viac, či menej motivovanému dobovým sociálnym sentimentom. Zároveň však Weinerova vrcholná maľba všetky tieto štýlové kategórie viditeľne presahuje v originálnom prepojení ich významových možností. Jeho prvé zrelšie diela (*Posviacka striekačky – Hasiči,* okolo 1925; *Pred kostolom*, okolo 1926; *Veľká procesia*, okolo 1926) sú dokladom zvládnutia osobitnej lyrickosti vidieckych, ľudových motívov. Tradičnú lyriku však od počiatku poznamenala skeptická irónia. Obvyklá rudimentárnosť je zásadne prekomponovaná do kritického výsmechu dedinského života. Dôležitý je samotný výber témy – sviatočná, nedeľná žánrová scéna predvádzaná v neprikrášlenom pohľade, odhaľujúcom zbytočnosť, melancholický pohyb od ničoho k ničomu, chaos a rozvrat vidieckej spoločnosti. Už tu vlastne Weiner ukázal, že do hry o slovenský mýtus chce vniesť nový prvok – radikálny, ľavičiarsky nadhľad nad ošúchanou romantikou, ale i záujem o vnútornejšie postihnutie duchovných rozmerov žitia vidieckeho človeka. Intelektuálsky odstup od nacionalistických



idealizácií témy (daný určite aj jeho „neslovenským", židovským pôvodom) si Weinerova maľba v jednej zo svojich povedľa seba bežiacich línií ponechala i naďalej (*Jarmok v Považskej Bystrici,* 1928; *Tancovačka – Dedinská zábava,* 1929; *Fašiangy,* okolo 1930; *Dedina,* 1930, a tiež litografický cyklus *Slovensko* z roku 1933). V tom čase bol však už ľudový žáner zatláčaný do úzadia maliarovych záujmov. Začali prevládať obsahovo i výrazovo diferencovanejšie, myšlienkovo všeobecnejšie ambície. Najviac sa prejavili vo vynikajúcich portrétoch (*I. Forbáth,* 1929; *Portrét Ireny Blühovej,* 1930; *Dvojportrét – V ateliéri*, *Parížsky portrét,* 1930*)*, v precítených figurálnych kompozíciách mladých dievčat a žien (*Spiace dievča,* 1929; *Slovenská madona,* okolo 1930*; Práčka,* 1931) i vo vecne pojednaných zátišiach (*Zátišie s fľašou,* 1930). Vpád civilizmu, vychutnávanie prostej krásy vecí všedného života je vzápätí rozšírený i na východiskovú podobu ľudového žánru. Tak sa v ranej, secesno-symbolistickej tvorbe utváralo rozhodujúce neskoršie smerovanie Weinerovej maľby, založené na zvláštnych poetických zostavách ikonických symbolov, dovolávajúcich sa rovnako drsnej reality života, ako jeho znakovej nadsádzky.

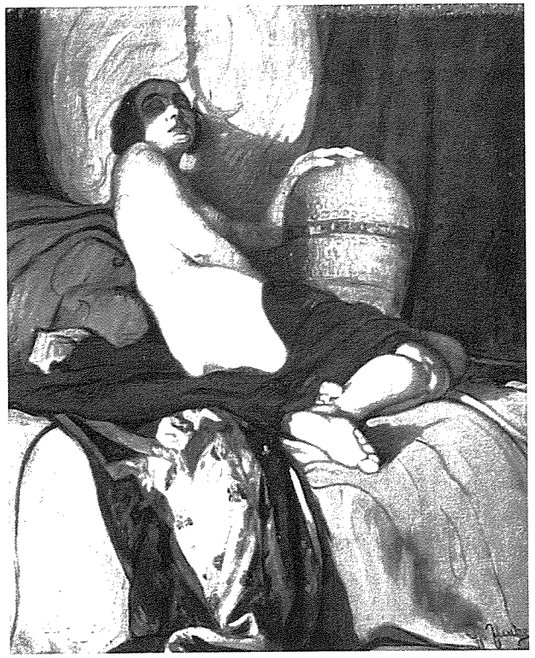
Aj historiografickú akceptáciu medzivojnového diela **Edmunda Gwerka** (1895-1956) – azda ešte viac ako u Weinera – podmienili politické rozmery jeho umeleckého životopisu. Gwerkove výtvarné štúdiá i maliarske začiatky však neboli ani zďaleka také nekonformné. Budapeštianske akademické vzdelávanie prerušili len dva dlhšie pobyty bezprostredne pred a po vojne v Nagybányi. Podstatnejšie poučenie znamenal študijný pobyt v Mníchove, kde sa zblížil s maliarskou poetikou rakúskeho secesionistu Eggera-Lienza, jedného z inšpirátorov Benkových prvých maliarskych rozbehov. Skutočným prelomom v Gwerkovej maľbe však bola už spomínaná bratislavská výstava Jasuscha roku 1924: *„Dávno hľadám toho maliara, v umení ktorého by som našiel to, čo je skutočne veľké, nové, čis-*



*27. Edmund Gwerk:* Cestujúci, *1928. Olej na plátne, 161 x 80 cm. (ŠG Banská Bystrica, O 420)*



*28. Edmund Gwerk:* Veternô (Cesta vetrom), *1928. Olej na plátne, 89,5 x 80 cm. (SNG Bratislava, O 1225)*



*29. Július Flache:* Ležiaci akt, *1914-20. Olej na plátne, 120 x 95 cm. (ŠG Banská Bystrica, O 530)*

*té a hodnotné: nové vidiny, vízie El Greca, nové výrazové farby, zjemnelú noblesnosť, oslobodenú od hmotnosti a konvenčnosti... Keď mi ukázal nové krajiny, mal som taký pocit, akoby sa v nich príroda znovu prerodila, stala sa krajšou, vznešenejšou a dokonalejšou. On však motívy prírody používa len ako prostriedok pre vyjadrenie svojej vnútornej prírody".*[31] Zdá sa, že Gwerk vyčítal z Jasuschových krajinomalieb aj také významy, ktoré objektívne nemali. Je tiež známe, že sám Jasusch si v súvislosti s vtedajšími symbolickými figurálnymi kompozíciami vlastné krajinárstvo príliš necenil. Podľa svedectiev pamätníkov, na spomínanej výstave nechal tieto obrazy len voľne odložené pri vchode a vôbec ich neinštaloval. V každom prípade, stačí porovnať Gwerkove luministické plenéry ešte z roku 1923 *(Sitno, Počúvadlo, Z okolia Banskej Štiavnice)* s dynamickými štylizovanými panorámami krajín z časovo nasledujúceho obdobia, aby sme pochopili revolučný dosah Jasuschovho príkladu na ďalšie Gwerkove umelecké smerovanie. Jeho zrelá krajinomaľba sa už celkom zriekla krotkej, impresionizmom podporenej štylizácie optických predností námetu. Vyjadrila programovú symbolistickú predstavu o nadzmyslovej povahe sveta. Krajina bola každým obrazom akoby znova stvorená v zápase živlov a síl, ktoré jej vtláčali jedinečnú, vzrušujúcu podobu (*Po daždi,* 1924; *Horská symfónia,* 1924; *Zrodenia svetla,* 1924; *Jar – Fantázia štiavnického kraja,* 1926; *Veternô – Cesta vetrom,* 1928; *Vichrica*, 1928; *Oravské polia,* 1931; *Hory a východ slnka,* 1934; *Oráčiny,* 1935; *Zasľúbená zem,* 1937; *Cesta na Piarg,* 1939). Takto sa zviditeľnila Gwerkova intelektuálska filozofia, z dobových panteistických koncepcií čerpajúca vízia protirečení duchovných a prírodných mystických síl. Uplatňoval najmä metaforický motív horskej cesty, ktorej krivka spína a sleduje mohutné tvary pahorkatín, dáva im meradlo, podtrhuje hĺbku, monumentalitu a nadovšetko *„duchovnosť"* priestoru. Trochu neskôr sa Gwerkova krajina obohatila figúrou *(Cestujúci,* 1928; *Žena s drevenou krhlou,* 1928; *Starosti,* 1928; *Autoportrét,* 1928; *Cesta do Poľska,* 1930; *Rozsievač,* 1931; *Bez práce,* 1931; *Oráč,* 1936). Maliarova figurálna kompozícia, ešte viac než jeho krajinomaľba, zdôraznila funkciu obrazu ako metaforu predpojato formulovanej idey. Poukazuje to na secesné myšlienkové inštrumentárium Gwerkovej zrelej maľby, porovnateľné s rovnakou filozofiou benkovského vzťahu človek – krajina, život, svet. Skrátka, Gwerkov maliarsky naturel, predurčujúci ho k špekulatívnym duchovným sklonom plodil ani nie tak *„obrazy"* v ich maliarskej jedinečnosti, ako skôr symbolisticky nadsadenú ilustráciu filozofie panteizmu v jej abstrakcii.

Podobné štýlové a duchovné predpoklady formovali i tvorbu viacerých ďalších maliarov nášho secesného expresionizmu. Tak banskobystrický maliar maďarského pôvodu **Július Flache**





*30. Július Flache:* Na píle (Drevorubači), *1932. Olej na plátne, 68 x 70 cm. (ŠG Banská Bystrica, O 99)*

(1892-1967) prešiel podobnou vývinovou cestou, ako väčšina druhej generácie našich secesných expresionistov: sociálnym uzemnením secesného základu, lekciou cézannizmu a nakoniec žánrovým expresionizmom. Jeho vzťah k secesii pritom nemal ráz len sprostredkovaného poučenia jej maďarským variantom. Po štúdiách na budapeštianskej akadémii u protagonistu nagybánskej školy Károly Ferenczyho odchádza totiž do Viedne ku Gustávovi Klimtovi. Približne



*31. Arnold Weisz-Kubínčan:* Do poľa, *okolo 1930. Olej na plátne, 28 x 38 cm. (OG Dolný Kubín, OG-O 362)*

od roku 1914, ale najmä po príchode a definitívnom usadení sa v Banskej Bystrici, už prekonal nesúrodé začiatky zjednotené len dôslednou secesnou dekoratívnou štylizáciou farebnej škály (*Ležiaci akt,* 1914-1920) a dopracoval sa k nezameniteľnému, ľahko identifikovateľnému autorskému štýlu. Vyznačoval sa zvláštnym, akvarelovým narábaním olejomaľbou (nie nepodobným jednej línii cézannovskej žánrovej maľby Júliusa Jakobyho). Rozmývaním maliarskej hmoty do jasne ohraničených, fazetovo k sebe prikladaných farebných plôch, spolu s efektmi presvitajúcich lazúr a podkladu, sledoval dva ciele. Jednak tým dosahoval lapidárnu organizáciu obrazového priestoru s priznanou konštruktívnosťou tvarov figúr a ďalších obrazových predmetov a jednak týmto spôsobom zachovával pocit ľahkosti, bezprostrednosti maliarskeho prednesu. Kolísanie medzi secesnou lineárnosťou a cézannistickou skladobnosťou tak vyústilo do programovej expresivity. Tento štýlový základ potom *obaľoval* diferencovanými významovými poukazmi – odovzdanou nostalgiou a sentimentalitou sociálneho vcítenia (*Nezamestnaný,* 1932), symbolistickými obrazovými zostavami osamelého človeka na pozadí rozbúrenej prírody (*Autoportrét,* 1926; *Autoportrét,* 1930; *Muž na štítoch*, 1933), ale najmä konfliktnou, dynamickou štylizáciou pracovného ľudového žánru. Flacheho diela ako *Na píle – Drevorubači* (1932), *V zákrute* (1935), sú viac než len záznamom vypätých okamžikov práce lesných robotníkov. Chcú byť aj metaforou odvekého boja človeka s nespútaným prírodným živlom, *„prapôvodného"* vzťahu vidieckych ľudí ku krajine, svetu, univerzu.

Ďalší Stredoslovák **Arnold Weisz-Kubínčan** (1898-1945) sa zasa snažil o prepojenie secesno-expresívnej štylistiky s tradičnými klišé žánrového námetu. Oproti predchádzajúcim však bolo jeho poznanie súdobého modernizmu oveľa dôvernejšie a rôznorodejšie. Jeho berlínske účinkovanie rokov 1918-1923 znamenalo nielen priame kontakty a výtvarnú spoluprácu s členmi miestnej expresionistickej skupiny *November Gruppe*, stretnutie s Käthe Kollwitzovou, či obdiv k priamočiaremu sociálnemu umeniu maliarov novej vecnosti. Neznesiteľnú hmotnú situáciu v Dolnom Kubíne celkom osamelého oravského secesného expresionistu sa snažili riešiť jeho slovenskí tútori Alexy a Bazovský a aj spisovateľ Ľudo Ondrejov. Na ich odporúčanie sa mohol presťahovať do Martina (1934). Nové umelecké priateľstvá, ale aj lepšie tvorivé podmienky podporili radikálnu zmenu Weiszovej maľby, črtajúcu sa už od začiatku tridsiatych rokov: *„Mne život a rytmus našej Oravy učaroval. Vrchy aj ľudia... Mnohí nechápu, ako som mohol zakotviť v tejto oravskej tematike a chcú mi nahovoriť, že len podľa príkladu Benkovho, Bazovského a Alexyho maľujem slovenské motívy. Ale v inom som vyšiel vo svojej zrastenosti s rodným krajom /.../ Nechcem popisove prenášať vonkajší svet na svoje plátna, usilujem sa ho dramatizovať, vyjadrovať jeho hĺbku a vnútorný rytmus"*.[32] Spôsob, akým Weisz obohatil secesný expresionizmus o ľudový námet bol skutočne v mnohom podobný Alexyho a Bazovského alternatíve benkovskej romantickej patetiky zo začiatku tridsiatych rokov. Bol rovnako antifolklórny, neliterárny, modernisticky špekulatívny



(*Do poľa,* 1930; *Odchod,* 1936; *Kôň,* 1937). Predsa však mala jeho maľba jednu podstatnú odlišnosť. Celkom postrádala zovšeobecňovanie do tendenčného výrazu *„slovenskosti"*. Weiszov prístup bol predchnutý protichodným úsilím: snahou o navýsosť individuálne predvádzanie motívu, ktorý sa pred maliarom neodkrýval v jeho národnej, ale v univerzálnej tvárnosti, zdôrazňujúcej koexistenciu ľudského a prírodného. Weiszovo modernistické prepodstatnenie anachronických žánrových klišé, oslobodené od akýchkoľvek romantizujúcich podtextov napovedá, že Weisz napriek úprimnej príchylnosti k ľuďom a kraju rodiska (od roku 1933 používal prídomok *Kubínčan*) zostal i naďalej presvedčeným svetoobčianskym expresionistom. Potvrdilo to napokon aj vyvrcholenie jeho diela v rokoch štyridsiatych. Rasové prenasledovanie pre židovský pôvod (vtedy aj konvertoval na katolícku vieru a prijal krstné meno Peter) zahnalo umelca opätovne do bolestného osamenia. V tejto situácii – bez vonkajšej usmerňujúcej opory a inšpirácie – sa mu akoby v alúzii vracali štýlové i duchovné príklady berlínskych výtvarných východísk. Námetová stránka jeho žánru stráca akúkoľvek významovú dôležitosť. Je celkom prekrytá divokými, nekontrolovanými expresívnymi údermi štetca a agresívnou farebnou arabeskou. Weiszove posledné obrazy sú i akousi druhoplánovou významovou predpoveďou osobnej drámy životného konca umelca i ním vzývaného sveta čistých, nepoškvrnených vzťahov ľudového človeka a prírody (*Pastieri koní,* okolo 1940; *Leto,* po 1940; *Protiveň,* 1943).

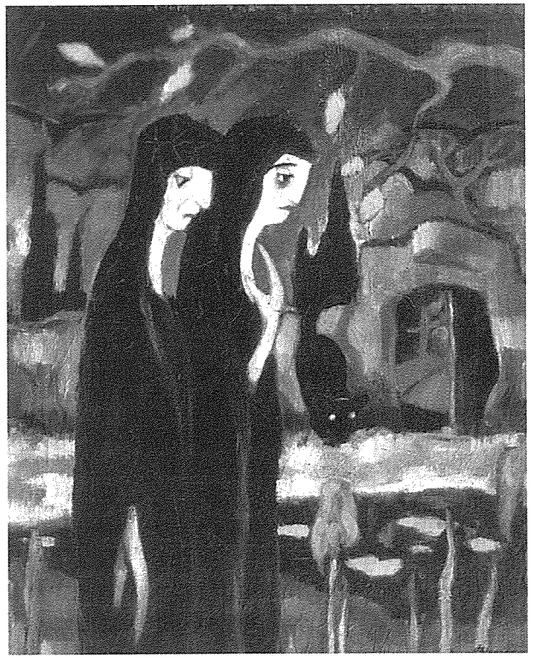
Maliarstvo Weinera, Flacheho i Weisza malo okrem individuálnych kvalít i všeobecnejší význam. Či už to bolo dané ich národnostným pôvodom, východiskovými kultúrnymi, či politickými náklonnosťami, znamenal ich variant ľudovej témy i jasne formulovaný polemický výtvarný čin: *„Ako každá myšlienka, i žánrový expresionizmus má svoje hranice. Tam, kde mu chýba emotívny podklad, tvorivý zámer a úprimná účasť umelcovho subjektu, stáva sa vonkajškovým gestom. Takýto pseudopátos a pseudomonumentalita nevyhnutne vyvolávajú odpor ako všetko, čo protirečí pravde, alebo čo pravdu len predstiera. Štetec priemerných maliarov Slovensko prepatetizoval. Neprekvapuje, že sa proti tomuto skĺzavaniu do falošnosti začínajú ozývať vážne i satirické hlasy."*[33] Najvýraznejším príkladom Várossom spomínaného anacionálneho, mýtoborného prístupu k tradičnému ľudovému žánru však bolo maliarstvo šamorínskeho **Štefana Prohászku-Tallósa** (1896-1976). Bol totiž jediným maliarom spomedzi našich secesných expresionistov, ktorý si jednoznačné sociálno-kritické východisko nielen dôsledne podržal, ale skutočne originálne a podnetne rozvíjal počas celej svojej tvorby. Ako významný člen Kunstvereinu a neskôr Masarykovej akadémie od záveru dvadsiatych rokov pomerne často vystavoval v Bratislave, kde mal aj roku 1928 samostatnú výstavnú premiéru. Súdiac podľa ohlasu dobovej kritiky, najmä tej skutočne odbornej, maďarskej, bol jeho vstup na výtvarnú scénu považovaný za mimoriadnu udalosť. O to viac zaráža jeho neskoršie, takmer úplné zabudnutie (vyskytli sa i názory, odsúvajúce Prohászkovu tvorbu do oblasti insitného umenia). Kvalitatívne jadro



*32. Štefan Prohászka (Tallós):* Na diamantových horách, *okolo 1935. Olej na plátne, 100 x 132,3 cm. (SNG Bratislava, O 6270)*



*33. Štefan Prohászka (Tallós):* V knižnici, *okolo 1930. Olej na plátne, 89 x 118 cm. (SNG Bratislava, O 6277)*



*34. Zoltán Palugyay:* Vdovy, *1928. Olej na plátne, 74 x 58 cm. (GPMB Liptovský Mikuláš, O 221)*

jeho žánrového maliarstva z druhej polovice dvadsiatych a potom celých tridsiatych rokov je však bezpochyby rovnocenné tomu, čo ponúkala nielen Weinerova sociálnokritická maľba, ale aj podobne orientovaná časť Sokolovej grafiky, či prvé maliarske pokusy začínajúceho Majerníka. Naopak, v súvislostiach s tým, čo práve prinášali na výtvarnú scénu Alexy, Bazovský a ďalší, musela byť Prohászkova tvorba chápaná ako cudzorodý prvok. Proti ich vystupňovanej lyrike, emotívne zvnútornenej baladickosti a brilantnej znakovosti predkladá Prohászka rozvravený, chaotický svet ľudových jarmokov, trhov a fašiangov. Boli to z hľadiska *reprezentatívnosti* akoby náhodne pozliepané groteskné fragmenty sviatočných chvíľ ľudového života, ale aj sociálne, či politicky vyhrotené obrazové scény, s neraz cynickou otvorenosťou poukazujúce na národnostné rozpory južného Slovenska (*Na dedine,* okolo 1930; *Jarmok v Dunajskej Strede,* 1930; *Fašiangy,* 1933; *Fašiangy v Šamoríne,* okolo 1935; *Zimná práca,* okolo 1935; *Záprah v búrke,* okolo 1935; *Fašiangová pošetilosť,* 1935; *Jarmok na Žitnom ostrove,* 1937). Prohászka sám seba nazýval *„maďarským realistom"*. Toto jeho sebahodnotenie sa však nemusí chápať v číro národnej, či dokonca nacionalistickej rovine. Vyjadruje skôr jeho základný umelecký postoj, úsilie o presné maliarske postihnutie sociálnej, politickej, národnostnej reality juhoslovenského vidieka. V mene toho nesúrodo kombinuje protirečivé štýlové postupy kresebne lineárneho expresionizmu, štylizovaného symbolizmu, či tvarovo zjednodušujúceho protokubizmu. Bezvýhradný modernista by pravdaže postupoval presne naopak – v intenciách puristickej čistoty štýlu, v rámcoch ktorej je námet vecou celkom druhoradou. Len v tomto zmysle možno Prohászku považovať za programového samouka, bez zábran siahajúceho po všetkých dostupných štýlových inšpiráciách, ktoré mu doba ponúkala. Takto si možno vysvetliť i existenciou secesno-symbolickej línie jeho zrelej maľby, v ktorej podobne ako Karol Harmos,



či Július Tichý predvádza nadčasové, skeptické metafory života človeka modernej doby (*V knižnici,* okolo 1930; N*a diamantových horách,* 1930-1935).

Kým viacerí zo spomínaných secesných expresionistov druhej generácie len čakajú na plnohodnotný vstup do dejín našej maliarskej moderny, **Zoltán Palugay** (1898-1935) už dávnejšie získal prívlastok jedného z jej zakladateľov. Časté spoločné vystavovanie v rámci pracovného triumvirátu Alexy – Bazovský – Palugyay začiatkom tridsiatych rokov situovalo jeho tvorbu priamo do jadra *národnej* línie našej moderny. Skutočný zmysel úsilí maliara, ktorý ešte počas svojich začiatkov dôverne *„poznal raného Kandinského, ale rovnako intenzívne a v rovnaký čas využíval farebné výdobytky Mackeho a Marca a zmocňovala sa ho často utrillovská melancholická osamelosť"*,[34] je však niekde celkom inde. Tento priam ukážkový meditatívny senzualista upieral svoju ctižiadosť k lyrickým možnostiam secesno-expresívneho štýlového základu (najmä v akvareloch, v ktorých farba preberá znakovú, vysvetľujúcu funkciu lineárnej kresbovej osnovy). Vplývali na neho rôzne podoby dobového stredoeurópskeho symbolizmu: v Krakove to bolo dielo akvarelistu Falsta (roku 1920 dokonca vystavoval so spolkom Sztuka), pri pobyte v Maďarsku zasa umenie secesných maliarov kolónie v Gödöllő. Secesná štylistika, literárny podtext maliarstva začiatkov pretrvá až do predčasného záveru Palugyayho diela – v panteistických obrazoch búrlivo klíčiacej prírody, v baladických víziách harmonickej, priam rajskej súnáležitosti rovnako ľudského a prírodného, ako civilizačného a vidieckeho (*Modrý vták,* 1926; *Ahasver,* 1927; *Vdovy,* 1928; *Krajina s kvetmi – Nirvána,* 1930; *Pri vode,* 1931; *Dievča v bielom s továrenskými komínmi a kvetmi,* 1932; *Pri potoku,* 1932; *Osud,* 1932; *Symbolika I-X,* 1932; *Jarná melódia,* 1932). Druhú súvislú líniu jeho maľby a kresby utvára zvláštny preduchovnelý, priam ezoterický expresionizmus. Jeho myšlienkové zázemie treba vidieť v ranom



*35. Zoltán Palugyay:* Krajina s kvetmi (Nirvána), *1930. Olej na plátne, 80 x 100 cm. (SNG Bratislava, O 3205)*

obdive k dielu Ladislava Medňanského, poučení príkladom maďarskej szolnockej maľby (Július Rudnay), ale najmä v mníchovskom pobyte, kde sa stal žiakom súkromnej školy expresionistu Hansa Hofmanna. Azda najpríznačnejšie sa Palugyayov variant expresionizmu predvádza v námete dedinských chalúp. Nesčíselné opakovanie motívu zhlučených, pričupených drevenic pod búrlivým horizontom nebies, viedlo k jeho postupnému abstrahovaniu do znaku – osudového symbolu nenávratne sa tratiaceho starobylého spôsobu života, melancholiou prestúpenej meditácie o osudoch národa *(Samota,* okolo 1930; *Pri dedine,* okolo 1930; *Chalupy,* 1931).

Zdôraznenými melancholickými náladami bola predchnutá i maliarska, zväčša krajinárska tvorba bratislavského a neskôr skalického maliara **Júliusa Koreszku** (1895-1958). Pre vstupné poučenie svojho umenia zostúpil až k historickým koreňom novodobého plenérizmu: k barbizoncom, k českým krajinárom Chitussimu, Lebedovi, Kavanovi, či Kalvodovi. Jednako i on sa nakoniec svojským spôsobom vyrovnával s odkazom maliarstva prelomu storočí. Neoimpresionizmus, ale najmä meditatívna lyrika strojenej secesnej štylizácie charakterizuje prvé zrelé

diela – obrazy snivých, hmlou zahalených dunajských zátok. Odstup od presnosti zobrazenia i impresívnej náladovosti okamžiku v prospech dekoratívnej secesnej štylizácie je síce takmer nebadateľný, avšak významovo rozhodujúci. Prejavuje sa v sumárnom pojednaní tvarov, diskrétnou secesnou obrysovou kresbou tenkým štetcom (*Polia,* 1925; *Šedivá nálada,* okolo 1925; *Stromy pri rieke,* 1927; *Krajina s napájaním koní,* 1928; *Rybári na mŕtvom ramene Dunaja,* 1928-1929).

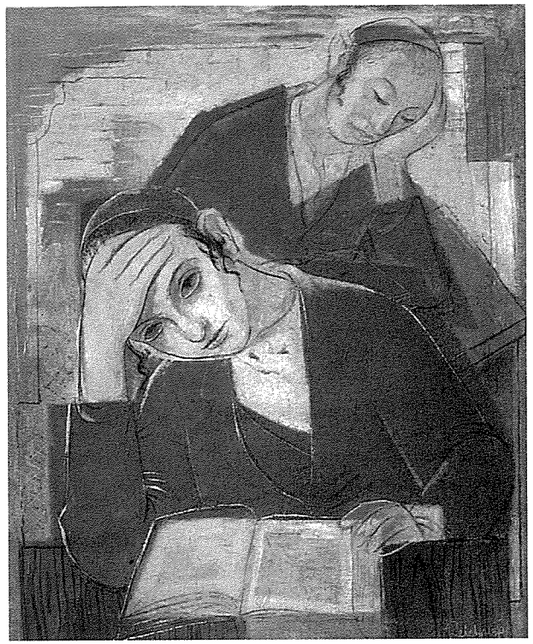
Maliari druhej generácie nášho secesného expresionizmu teda, napriek nepochybnej snahe o štýlovú aktuálnosť, zachovávali voči súdobej európskej moderne istý programový odstup. Zdá sa však, že táto príznačná črta ich umenia v zásade nevyplývala len z ich bytostnej konzervatívnosti a dezorientácie v súdobom výtvarnom dianí. Skôr ju zapríčinila nie veľmi prajná kultúrna situácia, v ktorej boli nútení títo, etnickým pôvodom väčšinou neslovenskí výtvarníci, tvoriť. Na príklade maďarských výtvarníkov opísal bezvýchodiskovosť kultúrnej provinčnosti menšinového maliarstva Kalmán Brogyányi: *„Pre maďarských umelcov na Slovensku znamenalo veľký otras náhle odtrhnutie od Budapešti, prirodzeného centra predchádzajúceho kultúrneho systému krajiny. Prostredníctvom štúdií mal takmer každý z nich prirodzený kontakt s Budapešťou. Akadémia, akvizície obrazov múzeami a štátom, štátne štipendiá, štátom podporované umelecké kolónie a združenia, to všetko boli dôležité podnety i pre umelcov žijúcich na Slovensku. K tomu patrila i skutočnosť, že v Budapešti sa pomaly utvorila vyspelá umelecká kritika. V novej situácii v novom štáte toto všetko prestalo existovať. Z menšín pochádzajúci... umelci spočiatku ešte udržiavali duchovné kontakty so všetkými umeleckými centrami, Parížom, Mníchovom, Rímom, Berlínom, Bruselom... Postupne sa však strácali možnosti vystavovať, i materiálny základ. Na vlastnú päsť, bez prostriedkov sotva možno organizovať zahraničné výstavy a na oficiálnych sa (maďarský) umelec zúčastňovať nemohol... Maďarský umelec tak zostal ponechaný sám na seba... Neexistencia organizačných aktivít bola sprevádzaná i stagnáciou umeleckej produkcie. Jej rozvoju bránila na jednej strane starosť o chlieb, na druhej strane ubíjajúca bezúčelnosť domácich výstav. Umelec tak nechtiac stojí pred dvoma možnosťami. Alebo bude gravitovať do zahraničia, alebo sa zrúti sám do seba. Zostávajúc sám, bez vonkajších intelektuálnych a umeleckých podnetov, pomaly zaostáva za tempom všeobecného pokroku umenia. Jeho hľadania sa stávajú opakovaniami."*[35]

Brogyányiho skeptické úvahy sa týkali situácie v dvadsiatych rokoch. Od začiatku ďalšieho desaťročia sa však spoločenské postavenie menšinovej výtvarnej tvorby aspoň čiastočne zlepšilo. Dokazovala to nielen aktivita Masarykovej akadémie podporovaná z pražského centra, ale najmä založenie progresívneho združenia *Slovenských priekopníckych umelcov (Szlovenszkói Úttörő Művészek)* na pôde *Kunstvereinu* (1931). Na jeho prvej výstave v bratislavskej Umeleckej besede stretávame Angyala, Gwerka, Erdélyiho, Harmosa, Lewekeovú, Kurtha, A. Nagyho, Prohászku, K. Tichého, Weinera, Schuberta, Jánosku, Murmanna a ďalších. Všetky tieto skutočnosti potvrdzovali, že inonárodný kultúrny živel sa postupne udomácňuje v prostredí ovládanom výlučnou problematikou prvých generácií domácej nacionalistickej moderny. A nielen to. Umením svojich najvýraznejších osobností začína zásadným spôsobom podmieňovať jej celkový charakter i povahu jej nasledujúceho rozvinu. Najmä tým, že sa dostáva do priameho, menšinovými komplexami nazaťaženého kontaktu s progresívnymi duchovnými smerovaniami jej radikálnej odnože.

Okrem už spomínaných Weinera, Gwerka, Flacheho, Prohászku, Weisza, bol takýmto profilujúcim zjavom menšinovej maľby aj Harmosov žiak **František Reichentál** (1895-1971). Podobne ako u Jasuscha do formovania jeho výtvarného talentu osudovo zasiahla svetová vojna. Vytrhla ho zo závetria budapeštianskej



akadémie a vrhla ho priam do centra avantgardných experimentov ruskej porevolučnej moderny. V ruskom zajatí sa počas októbrovej revolúcie ocitol v rukách Kolčakových vojakov. Po prepustení vyučoval kreslenie na revolučnej umeleckej škole v Irkutsku (1917-1919), potom takmer dva roky študoval na petrohradskej výtvarnej akadémii. V Petrohrade a potom v Moskve aj prvýkrát vystavoval. Nie bez úspechu: všetky jeho diela odkúpil nový sovietsky štát. Domov sa vrátil roku 1921 a vzápätí sa na pražskej výstave *Jednoty výtvarných umelcov Slovenska* predstavil na vtedajšie naše pomery mimoriadne pokročilým, sociálnym maliarstvom v duchu nemeckej *novej vecnosti*. Takúto tendenčnosť si jeho maľba uchovala až do začiatku tridsiatych rokov *(Autoportrét,* 1921; *Ulica,* 1923; *Kaviareň,* 1923; *Dáma v čiernom,* 1925; V *krčme,* 1925; *Nezamestnaní,* 1926; *Nezamestnaní,* 1933). Študijné cesty do Nemecka (1923-1925), úspešné výstavy v Berlíne a Drážďanoch, štipendijný pobyt v Paríži (1926) však už pripravujú vyvrcholenie Reichentálovej maľby. Je štýlovo zdanlivo celkom nesúrodé. Reichentál bez problémov, s viditeľnou intelektuálskou nonšalanciou (a s ťažko spochybniteľnou maliarskou presvedčivosťou) horúčkovito strieda štýlovú príslušnosť v časovo neraz tesne susediacich dielach. Jeho zvláštny, klasicizujúci *kubizmus* (skôr cézannizmus) sa uplatní nielen v monochrómnej monumentalite sivých golemovských postáv na neutrálnom pozadí (*Odpočívajúci,* 1930; *Matka a dieťa,* 1931; *Práčka,* 1933), ale aj v mestskom žánri (*Kaviareň,* 1931; *Bratislava,* 1931), či zátiší (*Zátišie so stoličkami,* 1927). V iných obrazoch mestských zákutí, v krajinách, aktoch, figúrach žien, zasa celkom protikladne zdôrazňuje brilantnú kresebnosť, grációzność farebných súzvukov i kontrastov, v duchu príkladu súdobej maľby parížskej školy od Braqua po Lhoteho (*Polpostava ženy,* okolo 1931; *Domy pod bratislavským hradom,* 1930-1933; *Jar na pobreží,* 1933-1935; *Pri Dóme,* 1936).



*36. František Reichentál:* Dvaja talmudisti, *1932. Olej na plátne, 65 x 55 cm. (SNG Bratislava, O 212)*

V čase, keď Reichentál vstupoval na slovenskú výtvarnú scénu, musela sa domácemu publiku jeho prirodzená modernosť zdať niečím celkom neobvyklým. Samozrejme, že sa ozvali hlasy hovoriace o maliarovej nepôvodnosti, ale i rozhodná obrana z radov nastupujúcej domácej moderny, z pera Janka Alexyho: *„Reichentál je maliar, ktorý nepodlieha nijakému eklekticizmu a rovnako sa vie vyhnúť akémukoľvek opisu triezvej realistickej skutočnosti".*[36] Jednako názory odsúvajúce Reichentálovu tvorbu do polohy ekleticizmu, nevlasteneckého svetoobčianstva, prázdneho, nie dostatočne vážneho intelektuálskeho experimentovania, pretrvali až do dnešných čias.[37] Nenaplnili sa nároky vtedajších i súčasných obhajcov Reichentálovho medzivojnového umenia, stavajúceho ho na roveň maľbe Fullu a Galandu z rokov tridsiatych.[38] Nedocenenie Reichentálovho diela je pritom z ob-



*37. Bertalan Pór:* Pastier s dobytkom (Pastier so zvieratami), *1927. Olej na plátne, 103,5 x 66 cm. (SNG Bratislava, O 4804)*

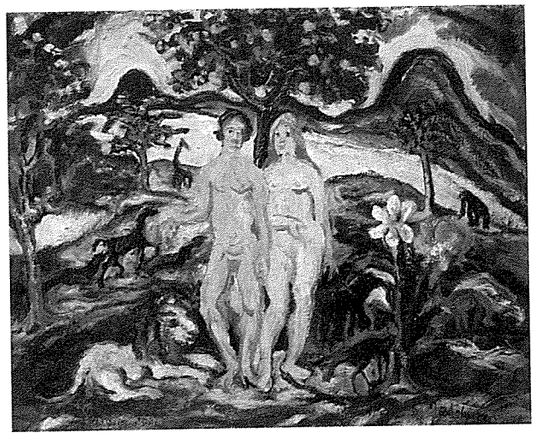


*38. Peter Pálffy:* Kompozícia s jazdcom, *1926. Olej na plátne, 73 x 54 cm. (SNG Bratislava, O 3878)*

jektívneho pohľadu rovnako tendenčné (svoje tu iste zohrala i umelcova emigrácia do USA v roku 1948), ako do istej miery oprávnené. Pri jeho kritickej a neskôr umeleckohistorickej reflexii nesporne pôsobil stereotyp ideálnej predstavy o *"slovenskom variante moderny"*, vylučujúcom uzavretosť výtvarného diela do čisto maliarskych problémov. No rovnako treba priznať, že Reichentálove modernistické úsilia nakoniec nesplnili veľkoryso načrtnuté východiskové možnosti. Základný duchovný predpoklad jeho maľovania nebol totiž radikálne modernistický, ale tradičnejší, secesno-symbolický. Oveľa viac než príklad ruskej moderny zužitkoval Reichentál poučenie sociálne účastnou maľbou komárňanského okruhu, svojho prvého mladíckeho vzoru Munkácsyho, ale aj Bélu Czobela, učiteľa ešte z bratislavskej reálky a najmä Moise Kislinga s *"jeho svojráznou typikou melancholicky ladených postáv"*.[39] Reichentálova neskoršia, zrelá modernistická redakcia sociálnej maľby bola préto nadovšetko produktom domáceho, vyslovene provinčného rodu, porovnateľná s raným dielom Bauera, Weinera, Weisza a ďalších už spomínaných. Viazala sa hlavne na tematiku života židovských get na východe Slovenska a na Podkarpatskej Rusi (*Chlapci z Podkarpatskej Rusi – Talmudisti,* 1931; *Židovský chlapec z Podkarpatskej Rusi,* 1931; *Židovský učiteľ z Podkarpatskej Rusi,* 1931; *Rusínsky Žid,* 1931; *Dvaja talmudisti*, 1932; *Talmudisti,* 1934-1935; *Modliaci sa chlapec,* 1935). Reichentálov maliarsky vývin sa takto zvláštnym oblúkom vrátil k predmoderným východiskám: z radikálnych výtvarných cieľov mu nakoniec vyšla len ďalšia domáca úprava symbolistického *„realizmu účasti"*.

V naznačených duchovných i štýlových súvislostiach je interpretovateľná aj tvorba **Bertalana Póra** (1880-1964) jednej z vedúcich osobností legendárnej maďarskej *Osmy*. Rodák z Babinej pri Zvolene, žil po roku 1919 v Kremničke a neskôr na Sliači, kde pôsobil až do roku 1936. Typický odchovanec parížskej školy hľadal v dobových modernistických prúdeniach – expresionizme, kubizme a veristickom surrealizme, predovšetkým ich symbolické možnosti. Literárny podtext však – oproti klasickým modernistickým vzorom – vkladal i do tých najcivilnejších portrétov, autoportrétov, zátiší a figurálnych kompozícií (*Autoportrét,* 1920; *Malý obraz,* 1927; *Portrét E. Chrenkovej,* 1929; *Matka s dieťaťom,* 1933*).* Zvláštna, kultúrne a etnicky jednoznačne identifikovateľná lyrika Pórovej slovenskej maľby dosvedčuje, že spomienky na slovenské detstvo a mladosť nestratili pre neho nikdy rozhodujúcu inšpiratívnu silu. Žánrová ikonografia jeho selankovitých kompozícií s výraznou vitalistickou symbolikou prirodzeného vzťahu človeka a zvieraťa (býka), ľudského a prírodného princípu, ale aj neokubistický klasicizmus tvarovo vybrúsenej kresebnej osnovy, očividne alternuje maliarstvo profilujúcich osobností slovenskej moderny – baladickú poetiku M. A. Bazovského i "tvarové brusičstvo" M. Galandu (*Pastier a jeho milá,* 1927; *Pastier s dobytkom – Pastier so zvieratami,* 1927; *Býk,* 1930-1933; *Pastier,* 1939). Eklektickým modernistom bol aj Dolnorakúšan **Peter Pálffy** (1899-1987). Potomok jednoho z najvýznamnejších uhorských šľachtických rodov napokon ťažko mohol sám seba situovať do zväzujúcich rámcov jedného národného spoločenstva – bol kozmopolitom „z povolania". Jeho maliarska, umelecká príslušnosť sa však jednoznačne identifikovala so súdobou parížskou školou: po budapeštianskych a mníchovských štúdiách odišiel roku 1924 do Paríža. Tu strávil deväť rokov, vystriedal niekoľko ateliérov na Montmartri, v susedstve Picassa, Picabiu, Marcoussisa. Pálffyho parížska maľba bola vyznačená síce eklektickým, ale nesporne kultivovaným miešaním už klasických modernistických štýlových dogiem – expresionizmu vo fauvistickej redakcii, neskôr kubizmu a konštruktivizmu s občasnými obsahovými presahmi do novej vecnosti *(Kompozícia s jazdcom,* 1926*)*. Na Slovensko sa vrátil až roku 1933, žil na rodových zámkoch v Smoleniciach a Červenom Kameni. Parížske experimenty sa zdali načas zabudnuté. Na Slovensku maľoval štýlovo eklektickejšie a oveľa umiernenejšie: dekoratívnym koloritom a rouaultovskou obrysovou líniou podmienené krajiny, figurálne scény, portréty i zátišia *(Zátišie na červenom obruse,* 1940; *Na pláži,* 1939; *Zátišie s kanvicou,* 1939; *V krajine – Slovensko,* 1941; *Cigánka s madolínou,* 1942). Do okruhu základných osobností maďarskej moderny súvisiacich s medzivojnovým výtvarným umením Slovenska patril i **Aurél Bernáth** (1895-1982), jeden z najtypickejších predstaviteľov postnagybánskeho maliarstva. Tento žiak Rétiho a Thormu sa po krátkej, radikálnej expresionistickej perióde viedenského a berlínskeho pobytu revolučných a tesne porevolučných rokov 1921-1926, približne od polovice dvadsiatych rokov vo svojej maľbe znovu prihlasuje k tzv. *„prírodnému princípu"* druhej vlny nagybánskej školy. Od roku 1926 žil v Budapešti, cez leto však pravidelne maľoval v západoslovenských Piešťanoch koloristicky precízne krajiny, založené na symbolickej modulácii farebnej výstavby obrazovej kompozície.

Akýmsi medzigeneračným, bezpochyby však najvýznamnejším zjavom *„eklektickej"* odnože nášho secesného expresionizmu bol však predovšetkým „košický pustovník" **Július Jakoby** (1903-1985)**.** Jeho medzivojnové maliarstvo bolo u nás ešte dlho po roku 1949 fakticky neznámym pojmom: zodpovedajúcu satisfakciu dostal až pri bratislavskej výstave roku 1957. Jej autor, Karol Vaculík ho v katalógovom texte prvý raz pasoval za najoprávnenejšieho a najvýznamnejšieho dediča košickej moderny. V skutočnosti to však bol dedič nadmieru kritický. Ponechal si len bezprostredný vzťah k prostrediu v ktorom žil – k životu i obyvateľom košickej proletárskej periférie. Smer Jakobyho inšpirácie umením košickej moderny bol orientovaný na poetiku sociálnej maľby, ktorú tu reprezentovala najmä maľba Františka Foltýna. Jakoby však nerešpektoval obvyklý novoklasistický pietizmus, sociálny sentiment výjavov zo života predmestskej chudoby (okrem viacerých autoportrétov, najčastejšie



*39. Július Jakoby:* Adam a Eva, *1933. Olej na plátne, 49,8 x 59,8 cm. (SNG Bratislava, O 5249)*

z prostredia vlastného rodinného života – *Autoportrét s matkou*, okolo 1937). Naopak, povahu najlepších diel Jakobyho sociálnej grotesky určovala zosmiešňujúca karikatúrna kresba, úmyselný primitivizmus, skicovitá nezámernosť a chaotickosť maliarskej traktácie figúr a priestoru, absurdné skreslenia nadhľadovej perspektívy (*Na trhu v Košiciach*, 1934; *Umývanie fliaš*, 1935; *Čistenie lampy*, 1935; *Otváranie brány* 1939).

Zo zreteľa štýlových a duchovných závislostí bola teda pre Jakobyho košická moderna len jedným z viacerých, nie však rozhodujúcich inšpiračných zdrojov. Pohľad mladého Jakobyho bol nasmerovaný skôr dozadu, ponad exkluzivitu, anarchickú zaujatosť experimentov košických modernistov, k politicky nezáväznej problematike európskej maľby rozhrania storočí. Z tejto perspektívy však mohol vo svojom košickom osamení dovidieť len jediného maliara – košického secesionistu Konštantína Köváriho. Kövári mu sprostredkoval príklad maďarského Károly Ferenczyho, otca nagybánskej maliarskej školy a tým aj panorámu maďarského secesionizmu, symbolizmu a syntetizmu. Prvými dielami priznávajúcimi takýto Jakobyho príklon sú *Autoportrét* (1929), *Žena v bielom* (1929), *Žid* (1929), príznačné vyjasnenou paletou, čistými kontúrovanými farebnými škvrnami, rozšafnou prácou s maliarskou hmotou, pôžitkárstvom duchovnej atmosféry obrazu. Nové boli i myšlienkové zámery. Opakovane zdôrazňovaný motív tajomných pohybov rúk naznačuje dimenziu vnútorného života zobrazovaného človeka. V týchto niekoľkých vynikajúcich dielach čerpal Jakoby aj z časnejšieho príkladu už viackrát pripomínaného Rippla-Rónaia (podobný vývin od Ferenczyho k Ripplovi-Rónaiovi sme konštatovali i pri Kövárim a Jasuschovi). Maliarstvom Rippla-Rónaia bola sprostredkovaná aj bonnardovská noblesa Jakobyho nádherných, eroticky vystupňovaných aktov (*Ženský akt*, 1932; *Ležiaci akt*, 1933). Poučenie syntetizmom a symbolizmom ukázalo Jakobymu ako spojiť jemu vlastný živelný maliarsky postreh s racionálne komponovaným podobenstvom, hedonistickou oslavou každodennej všednosti. Rôzne názorové polohy tohto už vyzretého Jakobyho štýlu možno dokumentovať na dielach *Adam a Eva* (1933), *Nad inzerátom* (1934), *Strach* (1934), *Pri holení* (1934); ale aj v neskoršej *Golgote* (1944). Prevzatie a rozvíjanie princípov symbolizmu (syntetizmu) však neznamenalo len štýlovú zmenu časti Jakobyho zrelej maľby. Malo aj svoje významové dôsledky. Ľudská figúra prestala byť súčasťou príbehu vytrhnutého z reálneho života a nadobudla povahu inotaja alebo (v civilistických námetoch) groteskného, sociálneho symbolu doby.

Maliarstvo Júliusa Jakobyho, podobne ako umenie Harmosa, bratov Tichých, Köváriho, Prohászku a viacerých ďalších, regionálnou uzavretosťou maďarskej menšiny sputnaných maliarov je však zároveň aj dôkazom, že táto na prvý pohľad zväzujúca skutočnosť nemusela znamenať Brogyányim bolestínsky konštatovanú umeleckú stagnáciu. Obmedzenosť kultúrneho obzoru týchto maliarov podmienila nepochybný ekletický charakter ich maliarskych výkonov. Zúžený, často celkom zmätený priezor inšpirácií však zvláštnym spôsobom zvyšoval intenzitu ich neopakovateľného, originálneho pochope-



nia. To sa pravda dá tvrdiť len o niekoľkých výrazných osobnostiach. Z tých, ktorých sme doteraz ešte nezaznamenali, treba pripomenúť najmä priamych pokračovateľov umenia košickej moderny, Erdélyiho, Oravca a Collinásyho. Maliar z Podkarpatskej Rusi **Vojtech Erdélyi** (1891-1955) je dnes už našou umeleckou históriou v podstate zabudnutým výtvarným zjavom. Dobová kritika však kládla jeho maliarstvo druhej polovice dvadsiatych rokov na roveň Jasuschovi, priznávala mu výnimočné miesto v rozmeroch maliarskej moderny Slovenska. Pátos Erdélyiho trudnomyseľného, s najväčšími témami sa pasujúceho symbolizmu *(20. storočie,* okolo 1930; *Fázy lásky,* okolo 1930) však veľmi skoro utíchol v menej exkluzívnom, expresívne štylizovanom krajinárstve, či v sentimentálne poňatom sociálnom umení *(Nezamestnaní,* 1930*)*. Zo secesného symbolizmu vyšiel aj Krónov žiak, maliarsky samouk **Imrich Oravec** (1894-1971). V olejomaľbách a pasteloch tridsiatych rokov však už predviedol pôvabný, insitný variant ľudového žánru, priamočiaro a neštylizovane predvádzajúci maliarov život, jeho bezprostredné ukotvenie v dedinskom prostredí (*Vlastná podobizeň,* okolo 1930; *Sťahovanie dreva,* okolo 1930; *Dedinská zábava,* 1933; *Kravy na pastve,* 1933; *Pri kováčskej vyhni,* 1935). Rané maliarstvo **Juraja Collinásyho** (1907-1963) možno zasa interpretovať v priamej nadväznosti na Jakobyho výtvarný hedonizmus, najmä na jeho fauvisticky exaltované, mnohofigurálne hostinské záhrady zo štyridsiatych rokov. Collinásy však nemal Jakobyho zmysel pre grotesku všedného dňa. Prízvukoval skôr len optické efekty, maliarske prednosti intimistických, civilne pojednaných sujetov (*Deti pri stole,* 1942; *Maliarova rodina,* 1947).

## X.

Základný poznatok, ktorý priniesla naša obhliadka panorámy secesiou podmienených názorových prúdení moderny Slovenska by sa dal zhrnúť do jediného zásadného konštatovania: *„hornouhorský"* i *"slovenský"* variant umenia okolo roku 1900 bol od počiatkov hlboko kompromisný. Nenachádzame tu – až na výnimky – čisté štýlové prejavy, charakteristické pre centrá secesného diania. Váhaním medzi autonómnosťou moderného obrazu a jeho tradičnou, literárnou výpovednou mohutnosťou sa vyznačovali všetci nositelia vtedajších maliarskych výbojov – rovnako *„hornouhorskí"* predstavitelia tohoto smerovania: Medňanský, Csontváry, Skutecký, Halász, Čordák, Schurmann, ako vnútorným myšlienkovým vedomím *„slovenskí"* maliari: Augusta, Pacovský, Mallý, Hanula, Mitrovský, Lehotský, Andraškovič, či Žabota.

Štýlová neurčitosť nášho maliarstva rozhrania storočí však zároveň zakladala aj jeho vývinovú podnetnosť, kontinuálne pretrvávanie jeho duchovnej reči, ktorého hornú časovú hranicu možno nájsť až v prvej polovici tridsiatych rokov. Ťažko definovateľná rozptýlenosť secesných vplyvov v trojuholníku naturalizmus – impresionizmus – protoexpresionizmus umožnila frontálny prielom typicky stredoeurópskych metafyzických ašpirácií. Pre neskoršiu podobu našej moderny boli práve ony rozhodujúce: predpovedali smer všetkých jej ďalších úsilí oveľa viac, než tendenčný nacionalizmus maliarov Grupy uhorsko-slovenských maliarov. Pritom sa doteraz zdalo, že práve Mitrovský a ďalší jemu podobní tým, ako jednoznačne odmietli modernistický radikalizmus, sa vo svojej zrelej tvorbe čoraz viditeľnejšie dostávali na vedľajšiu koľaj vývinu. Len predlžovali a nacionalistickou problematikou neorganicky obaľovali tradíciu literárne podmieneného symbolizmu minulého storočia. Ten však bol vo svojej podstate univerzalistický, anacionálny. Preto zo zorného poľa ich maľby musela uniknúť *„prízemná"* problematika autentického ľudového života. Tým sa však zároveň i dištancovali od kľúčovej duchovnej intencie zakladateľov našej nacionalistickej moderny dvadsiatych rokov. Je to však celá pravda

o ich umeleckom odkaze? Ich osudový problém totiž podľa nás nebol v tom, že možnosti rozšírenia *„slovenského"* základu mimo ľudového žánru nechceli, alebo nevedeli nájsť v rovine vnútorných zákonitostí výtvarného obrazu. Hľadali ho na úrovni literárneho, symbolického obohatenia, či lepšie povedané – obťažkania nacionálneho sujetu. Ak použijeme porovnanie s Benkom, tak Benkova odlišnosť oproti Mitrovskému, Lehotskému, Žabotovi a ďalším spočívala iba v maliarsky istejšej, umelecky ďaleko presvedčivejšej variácii konštantného myšlienkového principu. Benka svojím *„zakladateľským"* činom v dvadsiatych rokoch totiž – rovnako kompromisne ako oni – postuloval len to, že žiadúce východisko z augustovského žánrového verizmu nie je radikálne opačné, svojprávnosti moderného obrazu zodpovedajúce, ale iba alternatívne. Našiel ho v radikálnom secesne-dekoratívnom štýlovom zjednodušení, maliarsky lapidárnom vyjadrení symboliky stále tej istej, anachronickej podoby nacionálneho mýtu, ktorého sa zasa on za žiadnu cenu nechcel, či nedokázal vzdať.

Ak sme teda doteraz nachádzali korene umeleckého svetonázoru Benku a jeho druhov v prežívajúcich romantických ideách, tak jeho inšpiračné zázemie treba ešte doplniť o časovo neskorší variant štúrovských ideí v národnom symbolizme rozhrania storočí. Vidí sa nám totiž, že sa umenie Milana T. Mitrovského, Karola M. Lehotského, Jozefa Hanulu, Tomáša Andraškoviča, Ivana Žabotu stalo aj dôležitým iniciátorom, miestom zrodu, prvým novodobým variantom myšlienkovej tendencie hlboko ukotvenej vo filozofických predpokladoch našej nacionálne orientovanej maľby v celej jej modernej histórii. Treba totiž viac skúmať – najmä u maliarov s takou nepochybnou akríbiou a talentovými predpokladmi – nie dôsledky, ale dôvody ich umeleckého rozhodnutia. Bytostný konzervativizmus Mitrovského a jeho druhov mal totiž svoju vnútornú logiku. Nebol daný limitmi výtvarného talentu (ako u Augustu, Pacovského a ďalších), ale logicky zdôvodnenou predstavou o tendenčnej funkcii umeleckej tvorby, ktorá má napĺňať – podľa možnosti tie najvyššie – didaktické nároky, spoluvytvárať nadčasové morálne hodnoty života spoločnosti i jednotlivca. Podriadenie výtvarného literárnemu, výlučne maliarskeho zasa nacionálno-tendenčnému, sa v tvorbe našich symbolistov začiatku storočia pretavilo v chápanie výtvarného obrazu nie ako modernistickej, k sebe poukazujúcej skutočnosti, ale ako špecifického nosiča národných myšlienok a ideí. A s takouto romantickou, naivne idealizujúcou a vo svojej podstate anachronickou predstavou umenia tvoriaceho nielen nadčasové hodnoty národnej spoločnosti, ale i určujúceho každodenné sociálne chovanie ľudí sa budeme stretávať i v tých najradikálnejších koncepciách národnou myšlienkou dotovanej, programovo *slovenskej* modernej maľby.

Najvýraznejším príkladom takéhoto hľadania v začarovanom kruhu sa stalo maliarstvo **Janka Alexyho** (1894-1970). S výnimkou radikálnych experimentov spoločnej práce s Bazovským v rokoch 1929-1932 je výpovedná zložka jeho diel naznačená zvláštnou, zobrazenie lyrizujúcou secesnou impresívne-expresívnou maliarskou manierou, ktorá spĺňa rovnako úlohy emotívne, ako obsahové. Zvláštne prepojenie naivity, detinskosti a secesne podfarbeného romantizmu je určujúce takmer pre celé Alexyho dielo. Vyniklo už v prvom, počiatočnom období tvorby rokov 1921-1923 (*Hôrni chlapci,* 1921; *Horí ohník, horí,* 1921; *Pohreb,* 1921; *Golgota,* 1921; *Bača a smrť,* 1921; *Vatra,* 1923). Janko Alexy sa pritom už dávnejšie zapísal do dejín našej modernej maľby ako jedna z jej zakladateľských osobností. Jeho umenie je považované za jeden z najvýraznejších príkladov rozhodujúceho vývinového zdvihu našej moderny, motivovaného radikálnou polemikou s národopisným poňatím ľudového žánru, ktorý v našej maľbe potvrdila staršia, ešte predprevratová generácia Hanulu, Augustu, Mallého a ďalších. Avšak, ako konštatoval aj jeho monografista: *„Ani jemu sa ešte nepodarilo úplne a jednoznačne vyhnúť istej konvencii v poňatí slovenského námetu. Postupne upúšťa od zásadného predsavzatia ignorovať tradičné folkloristické hľadiská... Jeho prejav nadobúda prvky secesnej dekoratívnosti".*[40] Marian Veselý tým zrejme myslí najmä na Alexyho olejomaľby, tesne predchádzajúce najšťastnejšiemu obdobiu jeho maľby, prelomu dvadsiatych a tridsiatych rokov (*Drevorubač,* 1926; *Kopala studničku, napájala páva,* 1927; *Pijú, chlapci, pijú,* 1928; *Balada – Pieseň o vŕbe; Na stráži,* 1927; *Hôrni chlapci,* 1927; *Napred,* 1928). Oproti predchádzajúcim prácam tu Alexy v podstate len ďalej nadsadzuje sentimentálny dôraz, aby ustálil ľudový žáner do akejsi divokrásnej, ornamentálnej symbolistickej podoby. Literárna popisnosť, priamočiara ilustratívnosť námetového ukotvenia v ľudovej slovesnosti, odradila všetkých neskorších posudzovateľov týchto Alexyho diel. Stavali ich do príkreho protikladu k časovo nadväzujúcim prácam, vznikajúcim v spolupráci Bazovským. Nám sa však skôr zdá, že Alexy tu len v súlade s vnútornou logikou vlastného výtvarného programu prehlbuje nostalgické stránky svojho individuálne pochopeného romantického mýtu Slovenska. A čo je ešte dôležitejšie: takýto úmysel nebude cudzí ani tým najradikálnejším modernistickým výbojom maliara. Z tohto zreteľa sa nám tiež vidí, že interpretácie Alexyho diela podliehali maliarovej literárnej sebaštylizácii (najmä radikálnym názorom jeho výtvarnokritickej činnosti) a nedoceňovali istý rozpor medzi jeho slovnými manifestmi a skutočnou povahou jeho výtvarnej tvorby. Ak totiž posudzujeme Alexyho ľudový žáner celkovo, je očividné, že nikdy vlastne nestratil osudovú prepojenosť na príklad secesnej tradície. A preto aj protirečenie medzi tradičnou a modernou podobou žánru nebolo a ani nemohlo byť pre Alexyho problémom, ktorý by zásadne podmieňoval vývin jeho maliarskeho diela.

Aj **Miloš A. Bazovský** (1899-1968), Alexyho verný druh v protibenkovskej revolte rokov 1929-1932, našiel len dočasné východisko z dilemy literárneho a moderného: v dodnes fascinujúcom maliarskom zosubjektivizovaní slovenskej témy v tvorbe rokov 1934-1937. Tieň základnej paradigmy slovenskej moderny však nakoniec ani on neprekročil – dosiahnuté maliarske výdobytky využil práve v akcentovaní tradičných obsahov, v symbolistickej apoteóze národa. Stalo sa tak v kulminácii vlastného maliarstva rozhrania tridsiatych a štyridsiatych rokov. Vrchol Bazovského maliarskych úsilí je vyznačený *„nástupom k syntéze"*, k definitívnemu kompromisu, tradičnejšie formulovanému vyváženiu maliarovej výtvarnej reči a výpovedných, symbolických možností obrazu. Na začiatku tohoto nástupu obsahovosti bola maliarova cesta do slnečnej Dalmácie (1937), z ktorej sa vrátil s prečistenou koncepciou svietivého kolorizmu teplých žltých, oranžových, červených a hnedých tónov. Nová Bazovského paleta zvestovala i celkom nové umelecké zámery. Farba prestala byť výrazom okamžitého stavu vnútorného života maliara, nadobudla všeobecnejšiu symbolickú funkciu, poukazovala mimo individuálnych významov na najvšeobecnejšie podobenstvá večne sa obnovujúceho kolobehu života (*Oranžový kôň,* 1937; *Zlatý deň,* 1939). Podľa Karola Vaculíka je obdobie prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov začiatkom Bazovského syntézy, časom kedy sa štyridsaťročný zrelý maliar, teraz už suverénne zvládajúci register vlastných talentových predpokladov, mohol konečne odhodlať k maliarskej i osobnej výpovedi. No rovnako by sa dalo tvrdiť, že Bazovského syntéza je vlastne príznakom onoho už dobre známeho *„vývinu v kruhu"*, návratom k problematike ranej maľby, pokusom o jej reinterpretáciu. Okrem narastania úlohy symbolickosti tomu nasvedčuje i znovuprítomný prísne konštruktívny poriadok obrazovej kompozície. Skrátka – Bazovský sa pokúsil o dopovedanie symbolického posolstva maľby rokov 1929-1933, ktoré zostalo len naznačené. Vaculík zásadnú tendenciu Bazovského nového poňatia žánru charakterizuje ako *„byzantinizujúci akcent"*, označuje ho za *„manifestačnú renesanciu byzantského folkloriz-*

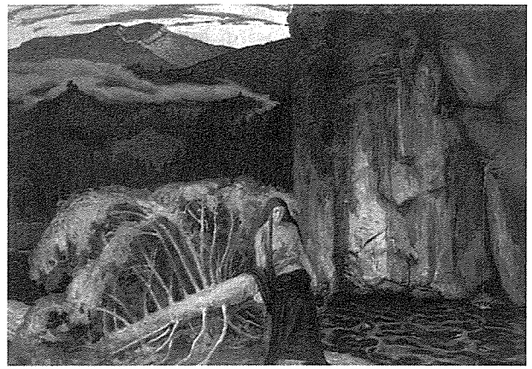
*mu"*.[41] Čo sa teda vlastne s Bazovského žánrom udialo? Ak predtým skladal zlomky žánrovej reality do svojprávneho obrazového celku v protikladných, často vyslovene špekulatívnych disharmóniách, aby tak zosúčasnil nečasovosť mýtu, teraz sa rovnako špekulatívnym postupom pokúsil o čosi opačné. Plošnosť a hieratickosť kompozičnej osnovy pospájaných dejových pásov, statickosť postojov a giest obrazových figúr, súzvuk brilantných tónov teplých farieb – to všetko sa stalo maliarskou metaforou večnosti, nadčasovosti, harmonickosti obrazom stvoreného slovenského sveta. Bazovský – v tomto neodlišne od Benku – teraz už nemaľoval skutočného sedliaka, ani *„pot jeho práce"*, či *„smútky jeho osudov"*, ale akési moderné ikony Slovenska. Totemickosť Bazovského maliarsky určite najdokonalejších diel (*Žehnanie,* 1939; *Požehnaná jeseň,* 1939-1940; *Život,* 1940; *Ostrov,* 1941; *Madona s oslom,* 1941; *Zelený pastier,* 1941; *Nebezpečie,* 1941) našlo ešte odozvu v záverečnom vyznení umelcovej tvorby rokov 1952-1957. V čase svojho vzniku však mali Bazovského *„byzantinizujúce"* oslavy národa zaujímavé porovnanie s maliarstvom inej profilujúcej osobnosti našej medzivojnovej maľby – s *Piesňou a prácou* a ďalšími vrcholnými dielami **Ľudovíta Fullu** (1902-1980) z rokov 1932-1934. Fulla tak svojou neskoršou tvorbou postavil do nového svetla aj vlastné experimenty rozhrania rokov dvadsiatych a tridsiatych. Poukázal na druhú stranu mince vlastného úsilia o modernú generalizáciu národného mýtu. Slovenský svet ukazovaný Fullovými dielami je totiž svetom bez rozporov. Je to folkloristická fantázia, v rámcoch ktorej symbolické prvky označujúce podstatu slovenskosti, života, práce, kultúry slovenského človeka spolunažívajú. Úsilie o vševyjadrujúcu šifru, ikonický znak muselo rezignovať na každú náhodnosť, časovosť, detailnosť. Totemický charakter diela však vylučuje aj každú konfliktnosť a protirečivosť. Zadnými vrátkami modernistickej štýlovosti sa takto vo Fullových obrazoch logicky len nanovo aktualizovala nečasovosť Benkových pietistických, symbolických predstáv. Napriek všetkej – Benku navidomoči prekonávajúcej – precíznosti modernej maliarskej reči i Fulla v konečných dôsledkoch odkazoval k idealistickým predstavám mýtickej minulosti a nehľadal významnejší kontakt s duchovnými skutočnosťami prítomnosti života národa. Zdalo by sa teda, že z protagonistov našej maliarskej moderny sa uhrančivému vplyvu umenia rozhrania storočí vyhol len **Mikuláš Galanda** (1895-1938). Ale aj u neho platí toto tvrdenie len podmienečne. V doterajšej galandovskej monografickej literatúre sa zvykla stavať do nezmieriteľného protikladu predvojnová, nedokončená študijná epizóda na budapeštianskej Vysokej škole výtvarných umení (1914-1916) a povojnový pobyt na pražskej Umeleckopriemyselnej škole a na výtvarnej akadémii (1922-1925). Budapešť vraj znamenala pre Galandu len osudové zdržanie, pre ktoré tento rovesník Alexyho nastupoval do výtvarného diania so stratou drahocenných siedmich rokov až s generačne mladším Fullom. Napokon i toto legendárne umelecké priateľstvo sa datuje až začiatkom spoločných pražských štúdií. Praha dala Galandovi, okrem všeobecného rozhľadu aj rozhodujúce pochopenie príkladu – tamojšou modernou už dávnejšie zbožšteného – Muncha a tým aj východisko pre prvé obdobie umelecky svojprávnej výtvarnej práce. Keď však sústredenejšie skúmame výtvarné plody Galandových rokov štúdií (išlo výhradne o kresbu a grafiku) zistíme, že mnohé z toho, čo vytvoril v Prahe má prvotné zdôvodnenie ešte v budapeštianskych časoch. Spomeňme aspoň kresbové ilustrácie do časopisu *HÁRMAN* (1919), ilustrácie k Dobšinského *Prostonárodným slovenským rozprávkam,* ktoré vychádzali začiatkom dvadsiatych rokov, sedem grafických listov pre úvodné číslo ľavicového časopisu *DAV* (1924) a litografický cyklus *Láska v meste* (1924). Galandov začiatočnícky vývinový zdvih po línii secesia – expresionizmus, rámcovaný budapeštianskym očarením secesnou rytmikou kresby Klingera,



poznaním Hodlerovho symbolizmu a dovŕšený pražským stotožnením sa s melancholiou Muncha i expresívnej kritickosti nemeckej novej vecnosti, má očividnú analógiu v časovo súbežných úsiliach nášho secesného expresionizmu, živeného najmä príkladom maďarskej moderny. I jeho vyústenie v prvých Galandových zrelých umeleckých pokusoch bolo podobné. Možno ho vcelku jednoznačne umiestniť na pozadie už rozoberaného širokého prúdu sociálneho umenia dvadsiatych rokov (grafický cyklus *Láska v meste*, ale napríklad aj olejomaľba *Milenci*, 1926-1928). Skutočnosťou však tiež je, že podstata Galandovho prínosu, nezastupiteľnosť vrcholu jeho maliarskeho a kresbového diela v názorových rozmeroch našej moderny je celkom mimo skúmanej problematiky. Azda s jedinou výnimkou prechodného obdobia *„sentimentálnej citovosti"* rokov 1933-1936 (*Žobranie,* 1933; *Šašo,* 1934; *Slepec,* 1934).

Napriek všetkým kompromisom so súdobou európskou modernou však Alexy, Bazovský, Fulla i Galanda prijali Benkov symbolizmus kriticky, s programovým polemickým akcentom. Jeho romantický pátos zvecnili do artistnej roviny, svoje symbolistické ctižiadosti uskutočňovali jednoznačne na poli novodobej podoby maliarskeho diela. Tým však spochybnili prevažujúcu symbolistickú koncepciu *národného*, pretrvávajúcu vo vidieckom žánre Jana Hálu, Karola Ondreičku, Petra Júliusa Kerna, Štefana Polkorába, Štefana Straku a mnohých ďalších priamych pokračovateľov v Benkovej koncepcii. Maliari prostredných kvalít, respektíve naše nacionalisticky orientované ľudovožánrové maliarstvo ako celok, malo totiž ambície celkom protikladné k modernistickým ašpiráciám Weinera, Alexyho, Bazovského, a neskôr i Fullu, Galandu, Mallého a niekoľkých ďalších. Chcelo a koniec-koncov vzhľadom na vlastné nečasové myšlienkové predpoklady i muselo, nanovo *prečítať*, maliarsky reinterpretovať Benkov príklad v inej súvislosti: v úplnom obnažení jeho literárneho podtextu. Umenie tejto *„pobenkovskej"* kohorty ľudového žánru – po počiatočnom stotožnení sa s expresívnou štylizáciou ľudového tematického základu – nadobúdalo hodnoty vytvárania *„inej reality"*, ktorá je už spätne overiteľná v skutočnosti len na úrovni klišéovitej žánrovej ikonografie. Poznanie, že mravne čistý dedinský svet, patriarchálne životné vzťahy, vplyvom nezadržiteľného vpádu modernej kultúry a životného štýlu patria už nenávratne minulosti, viedlo týchto žánristov k jedinému východisku – k subjektívnemu komponovaniu želanej skutočnosti, pietistickej výtvarnej metafory *„slovenského"*. Tak **Jan Hála** (1890-1959) po roku 1931 (požiar starého Važca), kedy je zrazu nútený maľovať spamäti, umelo komponovať svoje obrazy, sa celkom upäl k vnútornej zásobe básnivých predstáv. To však aj logicky viedlo k tomu, že pôvodnú, z reality čerpajúcu secesno-expresívnu výrazovosť, nahradil priamočiarejším secesným symbolizmom. Kroj zaznamenávaný v jemných podrobnostiach sa stáva výtvarným prostriedkom znakovej charakteristiky človeka. V smerovaní od expresívnej nadsádzky k symbolickému vyjadreniu zohral, zdá sa, rozhodujúcu úlohu objav témy, ktorá sa stane pre maliara erbovou – portrétu važeckej mladuchy. Prvýkrát ju maľuje roku 1928, v neustálych návratoch precizuje detaily až do záverečného variantu *Važeckej mladuchy s jablkom* z roku 1944. Reálna podobizniarska látka je tu už celkom usadená v rovine inotajného vzývania ženy – madony, zrodenej z predstáv o lyrickej, nežnej povahe slovenského ľudu. Romantickú vzletnosť, literárnu symbolickosť svojho umenia potom Hála zavŕšil v početnej sérii barokovo dramatických figurálnych diel, symbolických kompozičných zostavách pracujúcich ľudí na pozadí tatranských brál (*Rozsievač,* 1938; *Ženci,* 1941; *Do poľa,* 1943; *S riečicou,* 1944; *Bielenie plátna,* 1944).

Jan Hála rozhodne nebol len romantik života a maliarsky dokumentarista jednej regionálnej oblasti Slovenska. Jeho výnimočný ľudský osud, dobrovoľná askéza života bokom od diania veľkého sveta umenia, evokujúca vnútorne čisté,



*40. Peter Július Kern:* Osamelá, *1923. Olej na plátne, 86 x 121 cm. (SNG Bratislava, O 5603)*

sebaobmedzujúce zameranie tvorby našich národnobuditeľských maliarov, sa nám totiž zdá – pre jeho nečasovosť, nesúmerateľnosť s duchovnými súradnicami modernej doby – príznačné nielen individuálne, ale vo všeobecnosti pre náš tradicionalistický ľudový žáner ako celok. A možno práve preto, že Hála slovenskú problematiku interpretoval z pozícií inej, avšak už tradične blízkej kultúry, stala sa jeho maľba tým najčistejším príkladom nečasovej myšlienkovej povahy tejto línie nášho ľudového žánru, ktorá sa – nepochybne inšpirovaná duchovným podtextom Benkovho maliarstva – snažila aktualizovať príklad Hanulovho melancholického pietizmu zo začiatku storočia. S takýmito úmyslami pôvodne secesný impresionista **Peter Július Kern** (1881-1963) štylizoval figurálne kompozície so selankovitými motívmi pastierov a salašníckeho života, prerastajúce niekedy do podoby programovej, nacionálnej symboliky (*Pieseň zimy,* 1935; *Paša pod Poludnicou,* 1935; *Družica,* 1941; *Malý pastierik,* 1941; *Slnečná žiara na Liptovských holiach,* 1942; *Drevorubač,* 1947). Štýlovou a myšlienkovou predpoveďou týchto obrazov bolo pritom jeho skoršie figurálne maliarstvo od začiatku dvadsiatych rokov, kedy začal zvýznamňovať čistú krajinu secesnosymbolickým figuratívnym motívom (*Slovenská balada,* 1920-1925; *Osamelá,* 1923; *Pieseň zimy,* 1926). **Štefan Polkoráb** (1896-1951), najmä od pobytu na Horehroní v roku 1932, sa zasa zo všetkého najviac sústredil na vystihnutie archetypickej podoby slovenskej ženy – matky, nevesty, vdovy (*Sviatočné strojenie,* 1932; *Matka s dieťaťom,* 1934; *Hronka v smútku,* 1934). Naproti tomu **Štefan Straka** (1898-1932) pri hľadaní *„hlboko ľudského, zemitého a pritom pravdivého obrazu slovenského sedliaka"* [42] nachádzal vlastnosti národného mýtu najmä v obrazoch patriarchálnych starcov (*Starý gazda,* 1923). Duchovnosť jeho obrazov bola ešte podporená nie celkom vydarenými narážkami na rembrandtovskú šerosvitnú svetelnú kompozíciu a pastóznym štetcovým rukopisom akcentujúcim drsnosť faktúry suchej, neriedenej farby. Symbolickosť jeho diel však bola dosť vonkajšková, postavená často len na zdôrazňovaní spoločenského zaradenia portrétovaných postáv – kňazov, kostolných predspevákov, zvonárov (*Do kostola,* 1925-30; *Zvonár z Trenčianskej Teplej,* 1927-30; *Predspevák,* po 1930). Príliš klišéovite tak poukazoval na neoddeliteľnosť *slovenskosti* od katolíckej náboženskej viery.

Ak pojednávame o maliarstve **Karola Ondreičku** (1898-1961) v súvislostiach medzivojnového anachronického žánrovému symbolizmu, treba jedným dychom dodať, že tak robíme s istou licenciou. Myslíme tým predovšetkým na Ondreičkove obrazy z obdobia jeho pobytu v Kláštore pod Znievom (*Dedina,* 1932; *Zima,* 1932; *Cigánsky pohreb,* 1933; *Z pohrebu,* 1931; *Obed drevorubača,* 1932; *Zvážanie dreva,* 1934), ktorým tesne prechádzali zemité, často satirickým nadhľadom predznačené žánrové maľby (*Zbojnícky chodníček,* 1928; *Pytliaci,* 1928; *Na prievoze,* 1928; *Trafila kosa na kameň,* 1930). Táto Ondreičkova síce krátka, ale neobyčajne silná expresívna perióda ho nepochybne vynáša z rozoberanej problematiky a očividne dáva jeho maľbu do súvisu s symbolistickým žánrom Weinera, Flacheho, Ruttkaya, ale aj panteizmom



Palugyaya, či Gwerka. Celok Ondreičkovej maľby sa však vzpiera takémuto zaradeniu: kontinuálne totiž uprednostňoval skôr patriarchálnu idylickosť v polohe zvláštneho primitivizmu upomínajúceho, podľa dobovej kritiky, Puvisa de Chavannesa a Hodlera. Azda najznámejší Ondreičkov obraz v tomto duchu *Madona slovenských hôr* z roku 1928 bol pôvodne zamýšľaný ako nástenná maľba a odtiaľ možno plynuli takéto trochu preceňujúce porovnania. Ondreičkovo spojenie biblického motívu a slovenskej horskej krajiny má však širší význam, než aby bolo len ďalším dôkazom tendenčnej symboliky tejto línie našej novodobej maľby. Je dokladom pretrvávania už rozoberaného presvedčenia Mitrovského a Žabotu o nevyhnutnosti obohatenia domácej, národne predchnutej maľby vzormi klasického európskeho maliarstva. Ondreička (podobne ako Mitrovský, Lehotský a Straka) sa – s výnimkou spomínanej expresívnej epizódy – celkom jednoznačne priklonil k tomuto konzervatívnemu názoru. Podporila ho v ňom i skúsenosť talianskej študijnej cesty v roku 1925, ktorá ho inšpirovala k rozšíreniu tradičného ikonografického arzenálu poučením na talianskom quattrocente. Vyšli mu z toho nielen obrazové selanky poľovníckych výjavov, ale aj – teraz už určite nechcene groteskné – mnohofigurálne žánre zo života lesných robotníkov, ktorých idylickosť je popieraná nezámerne karikujúcou, geometrizujúcou štylizáciou figurálneho tvaru (*Pytliaci,* 1928; *Obed drevorubača,* 1935; *Drevorubači,* 1942).

## XI.

Vo svetle secesno-symbolistických inšpirácií našej nacionalistickej moderny sa pred nami ešte zreteľnejšie vynára dôležitosť košickej moderny, ale aj maliarstva komárňanského okruhu a ďalších secesných centier južného a juhozápadného Slovenska. Zdá sa isté, že okrem pretržitej a protirečivej, programovo národnej línie ponúkalo maliarstvo prvej polovice storočia aj oveľa radikálnejšiu, kontinuitnú modernistickú tendenciu. Kvalitou a originalitou maliarskych príspevkov bola nepochybne rovnocenná národnej moderne. To je napokon už viac-menej uznanou skutočnosťou. My sme však chceli dokázať viac: aj táto pre mnohých *„neslovenská"* alternatíva nášho modernizmu čerpala z dominantných umeleckých problémov kultúry Slovenska. Nie je ju teda možné vydeľovať – či už z aspektov nacionálnych, alebo vulgárne sociologických – z nedeliteľného celku nášho moderného výtvarného umenia, jeho autentickej podoby. Napokon – práve na národnostne zmiešanom, nacionálne nevyhranenom východe bolo v rokoch 1910-1928 do rodokmeňa moderny Slovenska zasiate životodárne semeno secesného expresionizmu, erbového štýlového znaku slovenského variantu moderny. Umenie Konštantína Kováriho, Eugena Króna, Konštantína Bauera, Antona Jasuscha a ďalších sa pritom doteraz zvyklo odsúvať mimo hlavný smer dejín slovenskej medzivojnovej maľby. Najlepšie to možno ukázať na historickej reflexii tvorby najvýznamnejšieho košického modernistu Antona Jasuscha. Už v dobe jeho legendárnej bratislavskej výstavy (1924), ktorá bola fakticky prvou verejnou prezentáciou modernizmu v centre slovenskej kultúry, sa tvrdilo, že maliarstvo *„neslováka"* nemôže byť slovenské, že ide len o odvodeninu už dávno prekonaného, pre aktuálne slovenské umenie neprijateľného *„germánskeho"* expresionizmu, že Jasuschove obrazy sú dekadentné, chorobne preerotizované a protináboženské. V inteligentnejších kritikách zaznievali i podstatnejšie výhrady. Ich étos by sa dal zhrnúť do tvrdenia, že Jasusch prekročil svoje kompetencie ako maliar. Že chcel svojimi obrazmi sprostredkovať významy a obsahy prináležiace literatúre a maliarskymi prostriedkami jednoducho nevyjadriteľné. Je príznačné, že takto formulované výhrady voči Jasuschovej maľbe pretrvávajú aj do novších čias, sú hlavnou oporou skrytého, či otvoreného nedoceňovania nielen jeho umenia, ale v podstate

celej línie secesno-expresívnej a civilisticko-senzuálnej maľby: umenia Františka Reichentála, Júliusa Jakobyho, Júliusa Flacheho, Arnolda Weisza-Kubínčana, Štefana Prohászku, Bertalana Póra, Petra Pálffyho. V pozadí takýchto názorov nebol len modernistický purizmus automaticky odmietajúci *„nečisté"*, synkretické štýlové formy, akou bezpochyby maľba týchto umelcov bola. Svoj význam tu mala predovšetkým nikdy síce explicitne nedefinovaná, ale reálne fungujúca predstava o ideálnej podobe slovenskej maliarskej moderny, ktorá musí byť obsahovo anagažovaná a preto oprostená od zložitostí vnútorného života individuality tvorcu. Tento ideálny model, odvodený zo špecifiky maliarskeho vyjadrovania nacionálne orientovanej časti slovenskej moderny sa apriori pokladal za umelecky najhodnotnejší a jedine možný. Ak sa pripustila možnosť osobne vyhrotenej maliarskej reči, tak potom len v podobe národnej či sociálno-kritickej metaforiky. Vôbec sa neakceptovala v polohe individualistického, a teda aj bezohľadne moderného činu, smerujúceho k vyjadreniu autenticity umelcovej osobnosti.

Aj príklad secesných maliarov komárňanského okruhu a ďalších kultúrnych centier *maďarského* južného, juhozápadného a juhovýchodného Slovenska – Karola Harmosa, Júliusa Tichého, Kolomana Tichého, Júliusa Schuberta a ďalších – legitimizoval širší prúd senzuálnej maľby dvadsiatych a tridsiatych rokov, doložený najmä v nezameniteľnej poetike umenia Imricha Weinera-Kráľa, Arnolda Weisza-Kubínčana, Štefana Prohászku a Júliusa Jakobyho. Ich maliarstvo malo okrem individuálnych kvalít i všeobecnejší význam v súvislostiach moderny Slovenska. Každý z týchto maliarov sa vo väčšej, či menšej miere pokúsil o osobnú interpretáciu jednej z erbových tém moderny Slovenska – prostredia a sveta vidieckeho človeka. Odlišnosť a nesporná autenticita žánrovej maľby týchto umelcov však rozhodne nespočívala len v aktualizácii tradičnej romantickej patetiky. Hoci každý z nich svojským spôsobom vychádzal zo sociálnej ukotvenosti námetu a jeho anacionálneho uchopenia (niekedy i kritického persiflovania), všetci dospeli podivuhodnou okľukou nakoniec k tomu istému, čo v istom zmysle sledovali aj ich národne orientovaní maliarski súbežci: k tajomnému mystériu duševného života prostého človeka, k vyjadreniu duchovných rozmerov jeho vnútorného sveta. Romantické vzývanie ideálneho, patriarchálneho života národného kolektívu bolo v ich obrazoch nahradené všeobecnejšou metaforikou intelektuálneho rozjímania nad beznádejne stratenou, *prapôvodnou* bezprostrednosťou kontaktu životného štýlu dedinského človeka s jemu vlastným prírodným prostredím. Rovnako panteizmus Edmunda Gwerka, Zoltána Palugyaya, Júliusa Koreszku, Jozefa Kollára a ďalších sa dotýkal erbových tém nacionalistickej línie moderny Slovenska. Krajina ako ozvučnica vnútorných špekulatívnych predstáv umelca, príroda v neustálom dynamickom stave premien, miesto znovu sa rodiaceho života – tieto základné myšlienkové princípy ich maliarstva podivuhodným spôsobom korelovali s filozofiou ranej secesnej maľby Martina Benku. Ich maliarstvo sa tak stalo anacionálnym rozmnožením benkovského postromantického variantu secesie. Zmnožením nepochybne presvedčivejším, než nacionalistický symbolizmus maliarstva Ondreičku, Hálu a ďalších vyššie spomínaných. Zjednodušene povedané títo secesní panteisti zastali (pretože museli a chceli) približne v tej polohe, z ktorej sa Benka postupne začal vzďaľovať po roku 1920.

Približne od rozhrania dvadsiatych a tridsiatych rokov nemožno už teda maliarsku modernu Slovenska ani teoreticky diferencovať na jednotlivé nacionálne prúdy. Ich hlavní predstavitelia nakoniec dospeli ku zjednoteniu programových cieľov. Maľovali štýlovo rovnorodým spôsobom v intenciách stredoeurópskeho secesného expresionizmu, nie však celkom o tom istom. Diferencovala ich odlišná sociokultúrna situovanosť. Kým príslušníci *„väčšinového"* národa narážali na anachronickú tendenčnosť, menšinoví výtvarníci boli vo svojom rozlete limitovaní kultúrnou neurčitosťou svojho postavenia. Jedno i druhé však bolo len odleskom provinciality slovenského prostredia, jeho obracania sa k minulosti – rovnako k mýtickej *„slovenskej"*, ako k reálnejšej, ale takisto nenávratne stratenej *„hornouhorskej"*. Táto myšlienková predurčenosť kultúry medzivojnového Slovenska bola ešte podporená jeho regionálnou roztrieštenosťou na vzájomne nekomunikujúce malomestské enklávy, neexistenciou určujúceho modernistického mestského centra. Povaha secesného expresionizmu určujúceho výtvarnú povahu prvých dvoch desaťročí nášho modernizmu umožňuje aj isté zovšeobecnenia, týkajúce sa jeho internacionálnych kontextov. Umenie nášho maďarského modernistu sa vo svojej dobe intrepretovalo v istom trpiteľskom klišé: boli to umelci uzavretí na kultúrnej periférii a preto ich dielo len vzdialeným spôsobom korešpondovalo s myšlienkovými i výtvarnými prúdeniami súdobej európskej kultúry. Ich kompromisníctvo však nebolo spôsobené len Brogyányim zdôrazňovanou izolovanosťou maďarskej kultúrnej komunity v novej republike. Bolo vlastné všetkým našim modernistom, bez ohľadu na ich nacionálny pôvod. Internacionálny modernizmus bol vo svojej podstate umením mesta, veľkomesta. Košice dvadsiatych a Bratislava tridsiatych rokov nikdy neboli nielen Parížom, ale ani Prahou, Budapešťou, Viedňou, Mníchovom. Ako všetky naše ostatné kultúrne centrá, podliehali určitým civilizačným deviáciám, ktoré neboli západnej veľkomestskej kultúre známe. Proces urbanizácie, ktorý inde začal už na začiatku storočia, tu nikdy nebol dokončený, respektíve bol chaotickou industrializáciou našich malomiest pokrivený, stal sa paródiou samého seba. Nikdy nedosiahol takú kvalitu, aby postavil výtvarné umenie do produktívnej konfrontácie s duchovnými formami života, ale i vizuálnym štýlom *„megapolis"*. To spôsobilo dlhé pretrvávanie nelogického spolužitia protikladných civilizačných modelov vedľa seba, bez ich vzájomného vylučovania: tradičného a novodobého, rurálneho a urbánneho, dedinského a mestského. V tejto špeciálnej kultúrnej situácii nadobúda umelecká izolácia našich modernistov zakladateľských generácií celkom konkrétny zmysel a má fatálne dôsledky pre ich umenie. Ukázali sme, ako Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda, rovnako ako trebárs Imrich Weiner-Kráľ či Július Jakoby, bez problémov zamieňali, vzájomne miešali ikonografiu, a tým aj duchovné významy *„súčasného"* a *"minulého"*, *„prírodného"* a *"civilizačného"*. Veď na bratislavskej či košickej periférii vlastne nekončilo mesto, ale začínal v podstate ešte nenarušený, patriarchálny vidiek! A práve v tejto synkretickej, logicky protirečivej a konfliktnej súbežnosti tradičného a moderného, ktorú jeho západný protipól v autentickej podobe jednoducho nemohol poznať, spočíva zvláštnosť nášho modernistu. A aj preto sú v našom prípade všetky analógie s príkladmi európskej moderny len podmienečné.

Povaha secesného expresionizmu určujúceho výtvarnú povahu prvých dvoch desaťročí nášho modernizmu umožňuje aj isté zovšeobecnenia týkajúce sa jeho periodizácie. Obdobia rokov 1890-1910 a 1919-1928 možno chrakterizovať ako dve etapy dlhého, kompromisného a stále ešte latentného (teda ani nie celostne autentického a ani nie celoslovenského) ustaľovania moderného maliarskeho názoru. Zo štýlového hľadiska išlo o faktickú súbežnosť dvoch protirečivých procesov – od maliarstva svetla rovnako k významovo asketickému postimpresionizmu ako (vo väčšine prípadov) k symbolicky nasýtenej secesii a potom – z tohoto heterogénneho základu – k modernejšiemu expresionizmu, v ktorom však secesné rezíduá spochybňujú čiro maliarske uchopenie podoby moderného obrazu. V lone týchto slohových protichodností (a nie teda mimo nich, či nad nimi) sa zároveň rodí, po línii Mitrovský – Benka, dosť výlučná maliarska koncepcia, usilujúca dať modernému *„slovenské"* značenie. Za zlomový možno považovať rok 1928. Vtedy sa završujú nielen ini-

ciačné výboje košickej, komárňanskej i bratislavskej secesnej moderny a ich priamych nasledovníkov, ale vrcholí aj prvé Benkovo monumentalizačno-heroizačné vzopätie. Najmä však založenie *Školy umeleckých remesiel* v Bratislave v tom istom roku vnieslo do neustáleho kolobehu nových a nových rezíduí secesného symbolizmu celkom prevratné, dovtedy neznáme podnety. Ale to už patrí do inej kapitoly dejín našej maliarskej moderny.

---

POZNÁMKY

[1] Pozri autorove štúdie – ABELOVSKÝ, J.: *K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby (Vzťah regionalizmu a historizmu v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve).* ARS. Z moderného slovenského maliarstva, 1983, č. 1, s. 7-24; – *Zrod modernej kresby. Náčrt počiatkov slovenskej modernej kresby 1910-1928.* Výtvarný život, 34, 1988, č. 7, s. 2-11; – *Martin Benka a slovenský mýtus.* Výtvarný život, 34, 1988, č. 8, s. 6-11; – *K počiatkom slovenskej maliarskej moderny (1890-1935).* ARS, 1992, č. 1, s. 33-55; – *Koncepcia dejín moderného maliarstva Slovenska (1890-1949).* (Kandidátska dizertačná práca) Bratislava, Ústav dejín umenia SAV 1993; – *Kontexty slovenského moderného maliarstva I. (Nacionálna diferenciácia alebo kultúrna integrita regiónu?).* Literárny týždenník, 6, 1993, č. 36 (3. 9.1993), s. 14; – *Kontexty slovenského moderného maliarstva II. (Národný mýtus alebo modernistická utópia?).* Literárny týždenník, 6, 1993, č. 38 (18.9.1993), s. 14; – *Kontexty slovenského moderného maliarstva III. (Hľadanie národnej identity alebo kríženie kultúr?).* Literárny týždenník, 6, 1993, č. 49 (3.12.1993), s. 14; – *Slovenský mýtus a naša maliarska moderna.* (Katalóg stálych expozícií). Liptovský Mikuláš, Galéria P. M. Bohúňa 1995.

[2] OTTOMAYER, H.: *August Endell alebo objavenie abstraktného umenia.* ARS, 1994, č. 2, s. 157

[3] S. Hollósy (1857-1918) založil v Mníchove svoju maliarsku školu v roku 1886. K jej medzinárodnému obsadeniu patrili najmä nemeckí, ale aj ruskí, poľskí a i naši maliari J. Hanula, J. Rudnay, A. Borúth, E. Putra, E. Halász-Hradil, J. Tichý, K. Tichý, M. Csotváry, G. Angyal a ďalší. Anton Ažbè (1859-1905) zriadil svoju súkromnú školu v roku 1891. Z našich významnejších maliarov ju začas navštevoval J. Augusta, E. Pacovský, A. Jasusch (1904), ale aj K. Harmos (1902-1908) a českí L. Kuba, I. Grabar a ďalší. Kompletný zoznam hornouhorských mníchovských študentov z konca minulého a začiatku nášho storočia možno nájsť v knihe SAUČIN, L.: *Elemír Halász-Hradil a umenie jeho doby*. Bratislava 1962, s. 21, resp. pozn. 41 na s. 117.

[4] BODNÁROVÁ, E.: *Malířská kolonie v Nagybányi – Začátky moderního maďarského malířství.* Úvod. text katalógu Národní galerie, Praha 1976, nestr. – Po roku 1920 pôsobila Nagybánska slobodná škola už v Rumunsku – do roku 1927 pod vedením J. Thormu, od roku 1935 sa jej vedenia ujali A. Mikola, S. Börtsök a J. Kriszán. V tom istom roku bola škola reorganizovaná a nazvaná *Škola výtvarných umení v Baia Mare.*

[5] BODNÁROVÁ, c.d.

[6] MATUŠTÍK, R.: *Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963.* Bratislava 1965, s. 14

[7] VACULÍK, K.: *Ladislav Medňanský – súborné dielo.* Kat. výstavy, Slovenská národná galéria, Bratislava 1979, nestr.

[8] SAUČIN, L.: *Slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika 1850-1900.* Bratislava 1973, s. 42

[9] SAUČIN, L.: : *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918-1938.* Košice 1964, s. 10

[10] VACULÍK, K.: *Ľudovít Čordák.* Úvod. text katalógu výstavy. Slovenská národná galéria a Východoslovenská galéria, Bratislava – Košice 1972, nestr.

[11] Tomuto obdobiu sa venoval len M. VÁROSS v základnej práci *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900-1918.* Bratislava 1960. Štúdia vyšla i v nemeckej verzii: *Die jahre 1900-1918 in der bildenden Kunst der Slowakei.* ARS, 1970, č. 1-2, s. 3-44. Okrem toho boli pripravené len dve mimoriadne záslužné a objavné výstavy: *Hľadanie slohu* (Galéria mesta Bratislavy, Bratislava, 1980, komisár výstavy R. Trojanová) a *Umenie 1900-1918* (Slovenská národná galéria, Bratislava, 1984, komisári výstavy: S. Ilečková, Z. Bartošová, M. Orišková).

[12] K histórii vzniku, činnosti a výtvarnému programu Grupy uhorsko-slovenských maliarov pozri najmä AUGUSTA, J.: *Spomienky.* Bratislava 1962; – WAGNER, V.: *Gustáv Mallý.* Bratislava 1952; – VÁROSS, M.: *Augusta.* Bratislava 1956; – VÁROSS, M: *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945.* Bratislava 1960; – VÁROSS, M.: *Gustáv Mallý.* Bratislava 1975; – VÁROSS, M.: *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900-1918.* Bratislava 1971; – VÁROSS, M.: *Gustáv Mallý.* Bratislava 1988; – VESELÝ, M.: *Gustáv Mallý.* Bratislava 1975; – *Z novších výtvarných dejín Slovenska.* Bratislava 1962.

[13] AUGUSTA, J.: *O umení maliarskom.* Slovenské pohľady, 30, 1910, s. 51

[14] VÁROSS, M.: *Gustáv Mallý.* Bratislava 1988, s. 30

[15] Pojem zaviedol L. SAUČIN (c. d. v pozn.3, 1962).



[16] VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945.* Bratislava 1960, s. 38

[17] WAGNER, W.: *Profil slovenského výtvarného umenia.* Martin 1935, s. 88

[18] VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 50-51

[19] M. Váross dokladá kritický postoj Mitrovského k slovenskej kultúrnej situácii jeho prednáškou, ktorú predniesol na pôde Umeleckej besedy slovenskej v októbri 1931. V nej okrem iného povedal: *„Život... toto jediné pozitívum ... potáca sa svojimi starými, vychodenými chodníčkami bez vysokej méty, bez zvláštneho nadšenia: málo slobody, moc otroctva a pod tenkou pozlátkou civilizácie vo všetkom kanibalizmus, bachor a peniaze".* – Cit.: VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), pozn. 75 na s. 629.

[20] Pozri HURBAN-VAJANSKÝ, S.: *Umenie a vývin.* Národné noviny, 16, 1884, č. 35 (22.3.1884); – SOCHÁŇ, P: *Slovenská výtvarno-umelecká národná tradícia.* Národné noviny 18, 1886, č. 164 a 166 (6. a 9. 11.1886).

[21] Pozri bližie SZABADI, J.: *A magyar szecessió művészete.* Budapest 1979; – NÉMETH, L.: *Magyar művészet 1890-1919,* I.-II. Budapest 1981; – *Magyar művészet 1896-1945.* Magyar nemzeti galéria, Budapest 1969; – *Maďarské výtvarné umění XX. století (1896-1945).* Národní galerie, Praha 1989; – *Lélek és forma. Magyar művészet 1896-1914.* Magyar nemzeti galéria, Budapest 1986.

[22] VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 45

[23] BROGYÁNYI, K.: *Festőművészet Szloveszkón.* Košice 1931, s. 52

[24] Príkladom môžu byť dve základné pramenné publikácie: M. Váross vo svojom dejinnom prehľade nášho výtvarného umenia ako jediný podáva stručnú charakteristiku tvorby Harmosových žiakov. Na rozdiel od Harmosa, pre ktorého našiel miesto v hlavnom texte, však o jeho pokračovateľoch pojednáva vo zvláštnej podkapitole *Nemecki a maďarskí výtvarníci na Slovensku,* a tým ich do určitej miery vyraďuje zo súvislostí nášho výtvarného vývinu. – Pozri VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 282-283.
Najrozsiahlejšie encyklopedické dielo maďarskej umeleckej histórie, štvorzväzkový *Művészeti Lexikon* (Budapešť 1965-1968) uvádza len K. Harmosa, Barnu a Alexandra Bazilidesovcov. Aj to však iba v podobe stručných a málo výstižných hesiel.

[25] VAŠKOVIČOVÁ-PETROVÁ, H.: *Niekoľko poznámok k umeniu 1900-1918.* ARS. Pramene moderného slovenského výtvarného umenia, 1990, s. 29

[26] SAUČIN, L.: *Maliarstvo, sochárstvo a grafika v rokoch 1900-1918.* In: Slovensko IV – Kultúra, I. časť. Bratislava 1979, s. 864

[27] SAUČIN, c. d. (v pozn.4, 1964), s. 10

[28] Tamtiež, s. 14

[29] ŠTRAUS, T.: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov.* Bratislava 1966, s. 48, pozn. 4.

[30] SAUČIN, L.: *Verné svedectvo doby.* Výtvarný život, 12, 1967, č. 3, s. 123

[31] Citované z konceptu Gwerkovej štúdie *O Jasuschovi* podľa: BAKOŠ, O.: *Edmund Gwerk.* Bratislava 1961, s. 41.

[32] WEISZ-KUBÍNČAN, A.: *Rozhovor pri príležitosti samostatnej výstavy v Žiline.* Slovenský denník, 1937, č. 132. – Cit. podľa ILEČKOVÁ, S.: *Expresionizmus a moderné slovenské umenie (K dielu Arnolda Weisza-Kubínčana).* ARS. Pramene moderného slovenského výtvarného umenia, 1990, s. 86-87.

[33] VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 394

[34] PETRÁNSKY, L.: *Zolo Palugyay.* Bratislava 1974, s. 22

[35] BROGYÁNYI, c.d. (v pozn. 23, 1931), s. 21-22

[36] ALEXY, J.: *Maliar František Reichentál.* Elán 5, 1934 (september), s. 4

[37] Pozri rozporuplné hodnotenie Reichentálovho diela in: VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 140-141.

[38] *„K najuznávanejším umelcom moderného slovenského umenia patrili podľa významu Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda a František Reichentál. Jeho* (Reichentálovo) *priradenie k nim je do istej miery podložené spoločným používaním postimpresionistických štýlotvorných prostriedkov. Realistické, nie však portrétové, no monumentalistické jedno a viacfigurálne kompozície mu zabezpečili pevné miesto v umení ČSR medzi dvoma vojnami".* KOHÚT, L.: *František Reichentál – maliar, grafik, pedagóg.* Kat. výstavy, Slovenská národná galéria, Bratislava 1992, nestr.

[39] ZMETÁKOVÁ, D.: *František Reichentál.* Kat. výstavy, Slovenská národná galéria, Bratislava 1992, nestr.

[40] VESELÝ, M.: *Janko Alexy.* Bratislava 1979, s. 19

[41] VACULÍK, K.: *Miloš Alexander Bazovský.* Bratislava 1967, s. 52

[42] VÁROSS, c. d. (v pozn.16, 1960), s. 106

*Foto: SNG Bratislava – Jarmila Učníková (1, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 16, 18, 20) – Anna Mičúchová (8); – Podunajské múzeum, Komárno – Vojtech Bíró (14); – Ladislav Sternmüller (19); – Stano Bodorík (31); – ostatné reprod. archív autora*

## The Phenomenon of Sezession and Modern Slovak Painting

*(Summary)*

The introduction to the study, *The Phenomenon of Sezession and Modern Slovak Painting* by Ján Abelovský deals with the problem common to all Central European cultures at the turn of the twentieth century: the questions of delayed and contradictory reception of Impressionism. Later Upper Hungarian painting displayed greater familiarity with Impressionism, roughly defined as the 1908-1914 period, culminating in 1910. The Slovak variant of Impressionism can be traced in the works of leading artists of two older pre-1918 generations of Upper Hungary's nationally uncrystallized plein air painters – *Dominik Skutecký* (1849-1921), *Elemír Halász-Hradil* (1973-1948), *Ludovít Čordák* (1864-1937), *Maximilián Schurmann* (1890-1960) and others. However, their painting was more concerned with mood and impression than with a radical application of Impressionist technique, of the vibrating colour spot. The only exception to this development was the initiative of *Ladislav Medňanský* (1852-1919) who worked on the borders of Impressionism from 1889 on during his long stays in Paris in 1889-1892 and again in 1896-1897. He overcame the restrictive realistic presentation of this style in favour of moods of *paysage intime*, which mirrored the psychic state of the painter, his momentary spiritual stirrings and meditative frame of mind. Non-Slovak practitioners of Impressionism accepted and comprehended its Central European form, first on the level of the language of style they learnt during their stays in the Hungarian painters' colonies in Nagybánya and Szolnok, and later in accordance with its additional metaphysical aspirations. Thus, universal contemplations were antithetically confronted with thematic particularization, often a life-long interest in the folklore character of the landscape and human existence in a particular region of Upper Hungary. Following this trend, *„Non-Slovak"* Impressionists, created genuine conditions for the birth of modern Slovak painting. Holding this view, the author of this study polemicizes with the hitherto concept which has ascribed such a role to folk-genre painting of *The Hungarian-Slovak Painters' Group* who had Slovakism in their programme. The broader circle of this group, established in 1903, also included the Czech painters *Josef Uprka* (1861-1940), *Jaroslav Augusta* (1878-1970) and *Emil Pacovský* (1879-1948) and their nationally oriented, Upper Hungarian contemporaries – *Jozef Hanula* (1863-1944), *Gustáv Mallý* (1879-1952) and others.

The evolutional productivity lay in the stylistic and national pluralism of Slovak painting in 1890-1952, its marginal, interrupted and partial character. At that time, Upper Hungarian fine arts illustrated an almost textbook example of what came to be called the *„crossroads of cultures"*. If art historians engaged in this period speak about the „Sezessionist form of Impressionism", then it can be increasingly perceived as a reaction to the Central European *„spirit of the period"* with its contradictory interlinking of the national and the supranational, of the romanticism of self-awareness of new ethnicities and individualistic sophistication, of strictly rational thinking and decadent esoterism. The mysticism found in *Ladislav Medňanský's* later and greatest figurative paintings, or the national symbolism displayed in the work of *Milan T. Mitrovský* (1875-1943), *Tomáš Andraškovič* (1871-1944) and *Ivan Žabota* (1878-1939), and in the art of *Michal Teodor Csontváry-Kostka* (1853-1919) can be regarded as the most remarkable examples of this period tendency. This autodidact, considered to be a painter of European renown, was among the most original artists of the turn of the century.

The main part of this study focuses on the import of Czech, German and mainly Hungarian Sezessionist Symbolism which integrated artistic movements from the early twentieth century. Sezession attracted and transformed all adopted stylistic dogmas – traditional Luminism and naturalist genre painting as well as modern Impressionism. Chiefly due to its permeation with literary Symbolism, Sezession enabled the mediation of certain *„extra-visual"* connotations which greatly interested contemporary artists. Even *Martin Benka* (1888-1971), the protagonist of Slovak national painting, came under the influence of Sezessionist morphology and its spiritual principles. In his large-format paintings of the western Slovak and Moravian landscapes from 1914-1918, he displayed stylistic clarity and symbolic fullness, a definite distancing from his moodier early landscapes. Benka apparently drew inspiration from G. Segantini, von Hofmann, Hodler, Egger-Lienz and other painters on the border of Sezession and Symbolism.



A direct source of the arrival of Sezession in Upper Hungary after 1910 was not only Prague, Munich, Vienna or Dresden, but mainly Budapest. The Hungarian form, however, did not come stylistically pure, containing historical links to the Pre-Raphaelites and Neo-Romanticism in its symbolist form. One of the key places where this Upper Hungarian Sezession dominated was the southern Slovak town of Komárno, where the painter and draughtsman *Karol Harmos* (1879-1956) founded the *Komárno Circle.* Harmos' activities did not remain within the borders of a regional initiative, through his influence on his immediate disciples *B. Bazilides, A. Bazilides, M. Nagy, A. Nagy, J. Raucher, V. Ráfael, G. Szóbel, J. Pleidel.* The paintings and drawings of Hungarian artists from the eastern Slovak town of Rožňava - *Július Tichý* (1879-1920) and his brother *Koloman Tichý* (1888-1968), perhaps the most orthodox Sezessionists representing Slovak *Moderna*, also corresponds with the themes and styles of Harmos and the artists of the Komárno Circle. Finally, the work of the Bratislava painter *Július Schubert* (1888-1947) can be loosely ranked to the Sezessionist painting of the Komárno Circle. It can therefore be maintained that the painting of southern and south-western Slovak centres, Komárno, Rožňava and Bratislava, did not remain only a provincial reflection of the Budapest Sezession. The spiritually exclusive Sezessionist orthodoxy, by nature self-referential, was essentially transformed in the face of influences from wider sources of contemporary painting. Through thematic, stylistic and conceptual blendings, mainly the interest in the life of modern people, the town periphery and the social sentiment of small-scale figurative or folk genre, the art from centres in southern and western Slovakia appears as a coherent predecessor and a source of the significant stream of interwar Slovak art. Taking roots in the late twenties, this art was marked by an interpretation of Central European urban sensualism, a deeper concern for socially engaged art and *Neue Sachlichkeit.*

Thanks to the individual struggle of *Konštantín Kövári-Kačmarik* (1882-1916), the eastern Slovak city of Košice became the most important centre of the Sezession in Upper Hungary. In a relatively brief period of artistic creation between 1908 and 1914, he succeeded in achieving what his contemporaries had attempted in vain - to cross the threshold of modern art in a "Western European" sense. Apart from the painting, drawing and graphics of *Eugen Krón* (1882-1974) and the prematurely accomplished work of *Konštantín Bauer* (1893-1928), the work of *Anton Jasusch* (1882-1965) became the most typical example of the avant-garde approach of the Košice *Moderna*. In 1921-1924, Orphism in Jasusch's painting changed into an original variant of its conventional contemporary form. Instead of an independent structure of the picture, a metaphysical image of the eternal polarity between good and evil, a pre-determined tragedy of the individual and mankind, became more apparent. It is maintained that the art of Košice modernists created in 1919-1928, ranging from Sezessionist Expressionism and Symbolism (Synthetism) to the primitivist Cézanneism of socially engaged art, was the first expression of authentic Slovak *Moderna*. In the 1930s, a multi-generational stream continuing the tradition of the Košice *Moderna* was represented by the eclectic sensual urban painting of *Edmund Gwerk* (1895-1956), *František Reichentál* (1895-1971), *Štefan Prohászka* (1896-1965), *Zoltán Palugay* (1898-1935), *Július Koreszka* (1895-1958), *Július Flache* (1892-1967), *Arnold Weisz-Kubínčan* (1898-1944), *Peter Pálffy* (1899-1987), *Bertalan Pór* (1880-1964) and *Aurel Bernáth* (1895-1982).

Július Jakoby and Imrich Weiner-Kráľ can be considered the most distinguished artists of the Sezessionist Symbolist sentiment at the turn of the century. The most important inheritor of the Košice Moderna, the painter *Július Jakoby* (1903-1985) rejected social sentiment and left-wing schematicism of his models. Jakoby's intentionally primitivist handling of figures in the spirit of a compromised Cézanneism, Synthetism and Symbolism, characterized the visual and conceptual nature of his best works from the 1930s and 1940s, translated through *"social grotesque"*. These paintings expressed a different alternative of the life of Košice periphery. The work of *Imrich Weiner-Kráľ* (1901-1978) was also a product of non-Slovak communities - Hungarian, German and mainly Jewish. He shared his interest in the folk genre with other painters of his generation. However, Weiner strove to introduce a new element into the Slovak myth - the radical, left-wing overview on conventional romanticism as well as the authentic grasp of the mental dimensions of rural existence.

The final part of this study focuses on the Sezessionist-Symbolist inspirations of the leading representatives of the "national" stream of Slovak *Moderna*. The analysis of the painting of continuators of Martin Benka's art - *Jan Hála* (1890-1959), *Štefan Polkoráb* (1896-1951), *Štefan Straka* (1898-1932), *Karol Ondreička* (1898-1961), the major part of the work of the modernist *Janko Alexy* (1894-1970), or his companion *Miloš A. Bazovský* (1899-1968),

but also the oeuvre of the most progressive modernists *Ľudovít Fulla* (1922-1980) and *Mikuláš Galanda* (1895-1938) – illustrates that modern Slovak painting cannot even theoretically be differentiated into individual national streams as from the turn of the 1930s on. The major representatives eventually united their goals. Although they painted in diverse styles, within the lines of Central European Sezessionist Impressionism, they did not paint the same; their differences stemmed from their socio-cultural background. While Slovaks, the members of the majority nation, made allusions to anachronistic schematism, artists representing minorities of mostly Hungarian origin were restricted by the cultural indefiniteness of their position. Yet, both attitudes reflected the provincial character of the Slovak environment, its turning to the mythical Slovak past and to the more real Hungarian bygone times.



# K ikonografii náhrobku *fin-de-siècle* na Slovensku

Marta HERUCOVÁ

Človek je obdarený rozumom i citom. Jeho myšlienkový a emocionálny svet v spojitosti s nevyhnutnosťou odchodu z tohto sveta sa stal jedným z ústredných bodov filozofického a estetického kultúrneho povedomia ľudskej civilizácie. Smutným, dramatickým a tragickým kľúčom hľadania zmyslu ľudskej existencie ako takej. Mystérium smrti a z neho vyplývajúci kult pochovávania a pamiatky na zosnulých sa preto považujú za najvýraznejší prejav toho či onoho druhu civilizácie, za jednu z najmasovejších aktivít národa, v ktorej sa odzrkadľuje charakter a stupeň jeho materiálneho a duchovného vývoja.

## I.

Myšlienka zaoberať sa prejavmi sepulkrálneho umenia *fin-de-siècle* na Slovensku vznikla koncom osemdesiatych rokov.[1] Jedným z podnetov bola skutočnosť, že uvedenej téme nebola u nás doteraz venovaná takmer žiadna pozornosť.[2] Za zmienku stojí len brožúrka kresieb náhrobkov z cintorínov Bratislavy a okolia od architekta Artura Szalatnaia (1920),[3] historiografická knižka o starých cintorínoch, kostolných kryptách a náhrobkoch v Košiciach od Bélu Wicka (1928)[4] a stručné skriptá o osobnostiach a výtvarných hodnotách Ondrejského cintorína v Bratislave od Alexandra Čunderlíka, Viery Obuchovej a Zuzany Ševčíkovej (1990).[5] Priekopnícku zásluhu vo výskume možno v istom zmysle pripísať Viere Dobešovej-Luxovej, ktorej záujem o staršie náhrobky bol vyvolaný najmä potrebou zaplniť medzery v dejinách sochárstva na Slovensku. Výsledky jej výskumov sú prezentované v dizertačnej práci a viacerých štúdiách.[6] Zmienkam o náhrobkoch sa vlastne nemohla (alebo nemala) vyhnúť žiadna práca o sochárstve na Slovensku daného obdobia, nie príliš priaznivom pre sochársku tvorbu, lebo väčšina vtedajších objednávok na sochárske a kamenárske práce sa týkala práve náhrobkov. Z nášho pohľadu môžeme vysloviť len poľutovanie nad tým, že všetky (zväčša nedávno vyjdené) publikácie vydávajúce sa za sprievodcov toho ktorého cintorína na Slovensku sú zamerané výlučne na biografie zosnulých, ktorých by sme termínom devätnásteho storočia mohli označiť za „rodoľubov" slovenského národa.[7] Okrem toho absentuje akýkoľvek hodnoverný súpis, dokumentácia či iná komplexnejšia práca.

Táto štúdia sa pokúša interpretovať doteraz získané poznatky o prejavoch jednej z najbizarnejších etáp rozvoja náhrobkovej tvorby. Vybrala si tému, ku ktorej sa historik umenia môže priblížiť len s obavami – ako to pociťoval Erwin Panofsky, keď zaoberajúc sa náhrobným sochárstvom od Egypta po barok si uvedomoval prítomnosť mnohých vedľajších disciplín (od náboženstva až po povery) i koexistenciu racionálne nezlučiteľných predstáv.[8] Navyše sa bude zaoberať náhrobkami, ktorých vývoj už nespadá výlučne do dejín umenia, lebo umenoveda považu-

je vývoj náhrobného sochárstva (spolu s náboženským umením) za ukončený počínajúc začiatkom devätnásteho storočia. Preto väčšine náhrobkov odopiera hlbšie ikonologické analýzy, poukazujúc na skutočnosť, že napriek snahám po originálnosti sa nedokázali zrieť ikonografických reverencií k svojim historicko-genetickým predchodcom. Práca vychádza jednak zo štúdia (prevažne zahraničnej) literatúry a jednak zo základného umelecko-historického výskumu (takmer stovky viac-menej náhodne vybraných cintorínov na Slovensku, ale aj cintorínov vo Viedni, Budapešti a inde). Treba ešte poznamenať, že výskum sa sústreďoval na výtvarne náročnejšie náhrobky, pričom bokom nášho záujmu zostali ľudové náhrobky ako predmet bádania etnografov,[9] a pre svoje špecifiká náhrobky na vojenských a židovských cintorínoch.

## II.

Výtvarne náročnejšie náhrobky z konca minulého a začiatku nášho storočia môžeme na Slovensku vidieť viac-menej už len torzovito, pretože mnohé zničil čas alebo vandalizmus, a to na mestských, ojedinele i vidieckych cintorínoch, zriedkavo ešte v kostoloch[10] a výnimočne priamo na panských sídlach[11] alebo v ich bezprostrednej blízkosti.[12] Nechali si ich vyhotoviť (doma alebo v zahraničí) príslušníci u nás málopočetnej bohatšej meštianskej vrstvy, prví podnikatelia a majitelia manufaktúr či novozakladaných tovární, obchodníci, predstavitelia inteligencie: právnici, vedci, lekári, učitelia, úradníci i cirkevní hodnostári a v nezanedbateľnej miere členovia šľachtických rodín. Išlo väčšinou, ako to dosvedčujú náhrobné nápisy, o nemecky a maďarsky hovoriace obyvateľstvo Slovenska.[13] Náhrobky na hroboch reprezentantov národného hnutia, pochádzajúcich obvykle z cirkevných kruhov a z chudobnejších vrstiev, majú oveľa skromnejší charakter, a to aj v porovnaní s tými, ktoré sa zriaďovali „veľkým synom národa“ v iných neslobodných krajinách monarchie. Dokazuje to aj prípad náhrobku Ľudovíta Štúra. K jeho zriadeniu vyzýval Pavol Dobšinský slovenskú verejnosť v roku 1859, teda štyri roky po Štúrovej smrti. Na túto výzvu reagoval evanjelický kňaz Leopold Abaffy s návrhom, aby sa zaviedla verejná zbierka ako pred rokmi na pomník Jána Hollého. Mená darcov uverejňovali časopisy Sokol, Pešťbudínske vedomosti a Národné noviny. Medzitým sa v tlači objavovali kritické ohlasy na margo neutešeného stavu Štúrovho hrobu. Ján Dunajský v Národných novinách (II, 1871, č. 120) napísal, že Štúrov hrob našiel iba podľa ružového kra, ktorý naň vysadil Vendelín Kutlík. Písal sa rok 1872, keď priviezli do Modry pomník z bieleho mramoru v tvare jednoduchého obelisku zhotovený bratislavským kamenárom Františkom Feiglerom. Hrob ohradili železnou mrežou od modranského zámočníckeho majstra Jozefa Bakoša. Tento náhrobok, postavený šestnásť rokov po Štúrovej smrti, bol vlastne prvým štúrovským pomníkom. Nezachoval sa, lebo ho po druhej svetovej vojne nahradili iným.[14]

Úlohy objednávateľa náhrobku sa neraz ujímala inštitúcia: mestská rada, učená spoločnosť, profesijný spolok, škola, cirkevná ustanovizeň. Tie „najkrajšie“ náhrobky, ako uvidíme, nechali zhotoviť muži pre svoje milované ženy, matky a manželky.

V západnej Európe vznikali od začiatku minulého storočia – najmä ako výraz emancipačných snáh meštianstva a prejav národnej identity – početné honosné a rozmerné náhrobky od renomovaných umelcov umiestňované aj (alebo predovšetkým) na „luxusných“ cintorínoch reprezentačného charakteru, chápaných ako národné panteóny. (Parížsky Père Lachaise bol založený už v roku 1805, o rok neskôr janovský Staglieno, potom rímsky Il Verano, londýnsky Highgate v roku 1839, budapeštiansky Kerepesi temető v revolučnom roku 1849, viedenský Zentralfriedhof v roku 1874.) Na nich vidieť celé galérie zaujímavých náhrobkov predovšetkým umelcov, nonkonformných intelektuálov, príslušníkov buržoázie (od obchodníkov až po bankárov) a v oveľa menšej miere aristokratov. Na Slovensku sú umeleckejšie náhrobky roztrúsené, čo nedovoľuje hovoriť o ucelenejších „expozíciách“. Ich počet, do určitej miery i kvalita a bohatosť typológie sú v mnohom prekvapivé a s európskou produkciou porovnateľné. Pri prehliadke Kerepešského cintorína vo vtedajšom našom hlavnom meste zaujme aj fakt, že viaceré objednávky náhrobkov realizovali pôvodom slovenskí sochári: Alojz Stróbl (1856-1926) z Kráľovej Lehoty, Ján Fadrusz (1858-1903) z Bratislavy, Jozef Damko (1872-1955) z Nitrianskeho Pravna, Alexej Lux (1883-1941) zo Spišského Podhradia. Nie však tie najmonumentálnejšie (rozmerné mauzóleá), ktoré patria „veľkým maďarským patriotom“ – politikom, ktorí bojovali proti Habsburgom: Lajosovi Batthyánymu, ktorý bol odsúdený na smrť a zastrelený v roku 1849, Ferencovi Deákovi, ministrovi spravodlivosti, zosnulému v roku 1876, a Lajosovi Kossuthovi, vodcovi maďarskej revolúcie, zosnulému v roku 1894. Oproti tomu vo Viedni vládnúci Habsburgovci sa síce mohli popýšiť veľkolepými pohrebnými obradmi, ale ich telá (zabalzamované, bez vnútorností „pochovaných“ osve; srdcia do úrn v kostole augustiniánov) boli uložené tradične do cínových rakiev a relatívne jednoduchých sarkofágov v kryptovej hrobke kapucínskeho kostola na viedenskom Neue Markt. Táto skromnosť panovníckeho dvora je veľmi vzdialená tomu, čo môžeme obdivovať na Centrálnom cintoríne, keď sa pristavíme pri hroboch bohatých a slávnych Viedenčaniek a Viedenčanov.

Bol to rozdiel oproti minulosti, kedy sa náhrobky zriaďovali len šľachticom, vojenským a cirkevným hodnostárom, výnimočne mešťanom a výlučne len mužom. Až demokratizačným procesom spoločnosti pribudli náhrobky ženám a deťom; „populárne“ sa stali rodinné hrobky. Zriaďovali sa už nielen po smrti, ale aj za života a čoraz menej niesli pečať náboženskej príslušnosti.

Príčiny relatívne malého počtu solventných objednávateľov (i pretrvávajúci spoločenský význam šľachty) u nás sú známe. Slovensko bolo politicky i národnostne neslobodnou a zaostalejšou súčasťou Rakúsko-uhorskej monarchie. Prevažná časť jeho obyvateľov žila na vidieku a menej početná v mestečkách s ospalým vidieckym charakterom a atmosférou neskorofeudálnych spoločenských vzťahov, ktoré sa len pozvoľna pretvárali na priemyselnejšie centrá jednotlivých regiónov. Na prelome storočí síce zažívali určitý boom a s ním súvisiace stavebné aktivity, meniace postupne ich stredovekú tvár, ale chýbali tu koncepčnejšie urbanistické plány, veľkolepejšie projekty a z nášho pohľadu aj veľkorysejšia realizácia novodobo ponímaného cintorína.

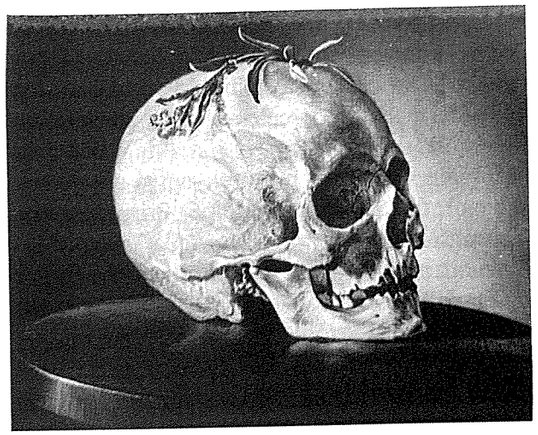
## III.

Zrod novodobého cintorína, cintorína s individuálne chápanými pomníkmi v umelecky stvárnenej „prírodnej záhrade“, cintorína, ktorý prvýkrát v histórii počítal s návštevami pozostalých, treba hľadať v období osvietenstva a Francúzskej revolúcie. Spočiatku jeho realizácia závisela v mnohom od prepojenia požiadavky nájditeľnosti jednotlivých hrobov a dodržiavania reštrikcie ich ozdôb. Hroby s nápadnými náhrobkami, u ktorých sa samoľúbosť potomkov zaodievala do uctievania zosnulých, sa odmietali, ale ako sa neskôr ukázalo, len teoreticky. Politická požiadavka rovnosti sa premietla do konceptu prírodnej záhrady, lebo v napodobení prírody sa postulovala aj prirodzenosť rovnosti (aspoň po smrti).[15]

Podnetom k zriadeniu novodobých cintorínov nebola len obhajoba ľudskej dôstojnosti, ale predovšetkým nové hygienické povedomie – panika z nákaz a strach z chorôb. Predtým totiž, medzi stredovekom a osemnástym storočím, boli cintoríny pri kostoloch a kaplnkách, nenápadné, bez „príkras“. Nariadenia panovníkov (Jozefa II., Napoleona)[16] sledovali nielen zrušenie týchto vnútromestských cintorínov, hrobiek v kostoloch a kláštoroch, ale aj obmedzenie pohrebných pomp: zosnulého mali po obrade v kostole od-

viezť na cintorín umiestnený za mestom, bez akejkoľvek okázalosti, v truhle s výsuvným dnom (vo Viedni nazývanej *„josephinische Sparsarg"*), ktorá sa dala bezplatne vypožičať na farských úradoch; potom ho nahého, uloženého len vo vreci, mali pochovať do zeme (najlepšie do pôdy, ktorá podporuje hnilobný proces), lebo z vtedajšieho pohľadu ovplyvneného racionalistickými tendenciami, účelom pochovávania bol rozklad tiel, čomu by truhla bránila. Pochovávať sa malo do spoločných šachtových hrobov, vo vrstvách nad sebou (v Paríži zrušených v roku 1804), bez ohľadu na vieru a stav. Cintorín mal zdobiť len jeden spoločný kríž a žiadne náhrobky, ak, tak len pri múre. Tieto nariadenia, či v pôvodnej alebo niekoľkokrát pozmeňovanej koncepcii, sa v praxi neujali a zostávali viac-menej len „na papieri".[17] V devätnástom storočí sa totiž opätovne objavila túžba po „náhrobnej ozdobe", a to vďaka silnejúcej pohnútke: znovuprebudenej potrebe navštevovať hrob zosnulého príbuzného.

To znamená, že typ novodobého cintorína možno v konečnom dôsledku chápať aj ako výsledok zmeny stavu pocitov. Cirkev spočiatku nerešpektovala zákaz pochovávania v Božích domoch a snažila sa zabrániť umiestňovaniu cintorínov na odľahlé miesta: spochybňovala hygienické argumenty a poukazovala na to, že aby bola splnená túžba príbuzných čo najčastejšie navštevovať hroby, mali by k nim mať čo najbližšie. Dotkla sa tým síce jadra problému, avšak podcenila strach pred epidémiami. Jej argumentovanie už nezodpovedalo všeobecnému cíteniu, mylne si vysvetľovala ideu návštevy cintorína ako želanie modliť sa za spásu tých, ktorí by mohli byť zatratení. Ľudia však chceli mať možnosť vyjadriť svoj osobný smútok. Pociťovali radostnú úľavu, keď sa mohli náhliť k hrobu milovanej bytosti a oplakávať ju. Pohoršovali sa nad nedôstojnosťou spomínaných masových hrobov, zmiznutím príbuzného v strašných kloakách, prevozom spravidla opitými nosičmi, bez doprovodu, bez ceremónií (ako to napríklad líči dojímavá scéna Mozartovho pohrebu vo filme Amadeus



1. *František Klimkovič: Lebka s nezábudkou*, olej na plátne, pred 1890 (SNG Bratislava, O 775)



2. *Mikuláš Holéczy:* Zátišie s lebkou, *akvarel, okolo 1900 (Gemerské múzeum Rimavská Sobota, HU 346)*

od Miloša Formana odohrávajúca sa v roku 1791). Už netolerovali také pomery, aké panovali dosť dlho. Chceli, aby sa zrušila aj na nových cintorínoch zachovávaná prax pochovávať chudobných spoločne, pričom si želali, aby sa hroby opätovne stali miestami, kde sa človek môže pohrúžiť do myšlienok, meditovať a spomínať na svojho blízkeho bez ohľadu na to, či bol chudobný alebo bohatý. Mnohí to chápali ako náboženský súcit. Nebol však náboženský





3. Plačúce putto s lebkou, *detail bližšie neurčeného náhrobku na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*

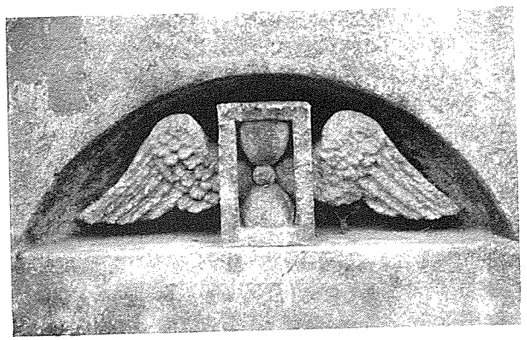


4. *Jozef Neuschl-Faragó (?): Náhrobok S. Görgeya a jeho manželky Sophie (pred r. 1895) na ev. cintoríne v Levoči*

v konfesionálno-cirkevnom zmysle. Išlo o niečo, čo bolo cirkvi skôr podozrivé, lebo správne tušila, že nový kult mŕtvych sa stane jedným z príznakov očakávaného oslabenia kresťanstva. Až v čase, keď bol tento kult etablovaný, poponáhľala sa cirkev urobiť z neho „svoju záležitosť".

K tomu, aby sa hroby mohli navštevovať, bolo potrebné vytvárať ľahko nájditeľné označenia – náhrobky. Svoje tu zohral aj rekurz na rímsku antiku. Klasicizmom znovu prijatý mytologický materiál, ktorý už nemal povahu „dogiem", ale „poetických alegórií" (ako ich nazval Herder), sa učili ľudia nanovo ceniť. Za príkladu hodný sa uvádzal vzťah starých Grékov k smrti, pretože aj oni chceli myšlienky na ňu „osladiť" a zahnať „eufemizmom umenia". Smrť sa už nemala sprítomniť niečím hrôzostrašným, ale obrazom spásy, krásy a nežného spánku.[18] Ak sa aj objavilo zobrazenie ľudskej lebky či iných predmetov z kontextu *memento mori* (napríklad presýpacie hodiny), závan záhrobia z nich už vyprchal. Prispôsobili sa zmenenému významu, ktorý získali ako motívy kultu melanchólie v osemnástom storočí (obr. 1-5).[19] Pod povrch tejto premeny nám dáva nahliadnuť Erwin Panofsky porovnaním obrazov pochádzajúcich z rôznych období, s pre nás zaujímavým námetom, vyjadrujúcim úslovie „Et in Arcadia ego",[20] čo znamená *Smrť je dokonca aj v Arkádii*. Píše, že keď Nicolas Poussin (1594-1665) maľoval druhý variant obrazu, nerozhodol sa (ako pred ním Giovanni Francesco Guercino alebo Giovanni Batista Cipriani) pre *„klasicistický kokteil pripra-*





*5 a,b. Náhrobok Friedericky Reegn, rod. Bendl († 1908) a jej sestry Herminy († 1914) s motívom okrídlených presýpacích hodín, na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*

*vený zo stredovekých ideí memento mori a cave avaritiam, ale pre samostatný duchovný výtvor, v ktorom môžeme pozorovať rozchod so stredovekou moralizujúcou tradíciou. /.../ Namiesto toho, aby pastieri boli zarazení neočakávaným a odstrašujúcim zjavom* (hrobky a lebky v Arkádii, v skutočnosti chudobnom kraji stredného Grécka, ktorého idealizovaná podoba ako ríše blaženosti a miesta sladko smutnej melanchólie sa zrodila pôvodne v imaginácii Vergília) *ticho sa spolu rozprávajú a oddávajú snivej kontemplácii. Jeden z nich kľačí na zemi, akoby si znovu, sám pre seba, prečítal nápis* (na hrobke: *Et in Arcadia ego). Druhý o ňom hovorí s pôvabnou dievčinou, ktorá strnula v tichom a zamyslenom postoji. Tretí upadol do sympatizujúcej, zádumčivej melanchólie. /.../ Lebka bola vynechaná. Je to zásadná zmena v interpretácii námetu. Obyvatelia Arkádie nie sú ani tak varovaní pred nevyhnutnou budúcnosťou, ako skôr ponorení do lahodného meditovania nad krásami minulosti. Zdá sa, že skôr ako o sebe premýšľajú o ľudskej bytosti uloženej v hrobke, o bytosti, ktorá sa kedysi tešila z rovnakých radostí, ktorým sa teraz oddávajú oni, a ktorej pamätník ich núti pamätať na koniec, iba ak vyvoláva spomienku na toho, kto býval tým, čím sú oni dnes. Poussinov obraz skrátka neukazuje dramatické stretnutie so Smrťou, ale kontemplatívne pohrúženie sa do ideí smrteľnosti. Sme svedkami zmeny ľahko zahaleného moralizmu v úplne otvorený elegický sentiment. Táto celková zmena obsahu /.../ zodpovedá voľnejšiemu, menej ustrašenému duchu doby, ktorá sa triumfálne vynorila z otrasov protireformácie, a zodpovedá princípom klasicistickej teórie umenia odmietajúcej 'les objets bizarres', predovšetkým tak hrozné predmety, ako je lebka.“*[21]

Fyzická realita mala u novodobých náhrobkov zostať skrytá za obrazovými predstavami. Jedným z výsledkov tohto úsilia bolo, že postupne stáli na všetkých európskych cintorínoch vedľa seba rôzne obelisky, urny, hrobky, stély, kríže a sochárske náhrobky s postavami všetkých možných štýlov. Pred témou smrti sa dostali idey



lásky. Pred spomienky na zosnulého predstavenie smútku pozostalých. Ku koncu minulého storočia sa niektoré náhrobky akoby začali vzpierať konvenčnosti, hľadajúc niečo svojské, aby dojímali a vzbudzovali citovú spoluúčasť. Celé storočie však slúžili aj k tomu, aby sa cintorín novodobej spoločnosti zbavil strašidelných predstáv o smrti, pestovanie ktorých sa vyčítalo cirkvi. Cintorín mal byť filozofickým zariadením, a to tým, že mal napodobiť prírodnú krajinu, znázorniť večný kolobeh zrodu a zániku a slúžiť úvahám. Bizarná (a morbidná) záhrada plná sôch chcela dokázať silu mágie umenia, mystiku kameňa. Blížila sa k rozprávkovému svetu, ktorý vábi k prechádzke čarovným lesom. Jej sochy mali človeka vtiahnuť do mýtického priestoru. Mylne sa domnieval, že tu dokáže vytvoriť posvätný okrsok, vytrhnutý z reálneho sveta a s vládou iných zákonov. Akú úlohu tu hrali všadeprítomné skamenené postavy géniov, anjelov či abstraktných žien? Čo mohli zmeniť na tom, čo sa už zmeniť nedá? Figúry, ktoré majú niekedy v sebe pokoj samotnej prírody, inokedy zas neprirodzený pátos. Sú ich pohľady nádejou pre opustených? Výčitkou? Alebo ľútosťou nad tým, že túžba človeka na večné bytie na zemi je márna? Nech je tomu akokoľvek, žiadna z nich však nenaznačuje a nemyslí na smrť. Tú akoby sa podarilo vyhnať z tohto miesta plného hrobov.

*„Všetko je tu oslobodené od praktického života,“* píše v roku 1903 historik umenia Károly Lyka vo svojom pojednaní o umení cintorína, ktoré má podľa neho *„hľadať niečo, čo celkom nechápeme, ale tušíme, pričom nás majú viesť city, vety múdrych o nesmrteľnosti duše a básne básnikov o nirváne i túžba našich sŕdc po srdci odišlom... Rozumom sa nemôžeme priblížiť k idei smrti. Z praktického hľadiska sú na cintoríne všetky kamenné či bronzové predmety bezúčelné. Je to jednostranný názor, lebo ony vytvárajú náladu. Tí, ktorí sa vysmievajú tomuto slovu, nechcú ani počuť o náladovej architektúre a náladovom sochárstve, a chceli by ich obrať o právo na ich existenciu. Sú to tí, ktorých tieto diela nechajú chladnými a prázdnymi. A preto, že nenachádzajú ich účelnosť, strácajú pri ich posudzovaní pôdu pod nohami. Ale tu ide o umenie pátosu smrti. Umenie, ktorému svet vďačí za najväčší umelecký ensemble – Michelangelovu hrobku Mediciovcov. Po nej tisícky umelcov ozdobili cintoríny dielami, ktoré sú len odleskom jej obsahu. Cintoríny sa tak stali zvláštnym, do seba uzavretým umeleckým problémom. Umelci tu vyhotovujú diela na hroboch ľudí, ktorých ani nepoznali. Ale to vôbec nevadí, nielen preto, že zosnulí už nie sú tým, čím boli, ale preto, lebo pravý umelec vytvára odraz toho, čo v jeho duši vyvolala myšlienka smrti a cintorína. Veď tak je to aj u hrobky Mediciovcov. Charakterizujú tam snáď niekoho pololežiace mužské a ženské postavy? Sú upriamené na niečí život? Potreboval pre inšpiráciu tak výsostne introvertný umelec ako Michelangelo vôbec spomienku na Mediciovcov? Určite nie. Kto nedokáže v hĺbke svojej duše precítiť smrť, ten nič podobné nemôže vytvoriť. Aj keď toto precítenie je podložené len tušením, je na umelcovi, aby nejasnému dal jasne hmatateľnú formu. Vrahyňou tohto precítenia je všedná každodennosť. Preto stavitelia so svojimi obeliskami, stĺpmi a architektonickými priečeliami bezcitnej geometrie nemajú na tomto mieste čo hľadať. Tvorcovia náhrobkov sa musia „prihovárať“ všetkým ľuďom, ktorí vojdú na cintorín, aby ich naladili k jeho obsahu. Sochári by zas nemali príliš poukazovať na charakter a skutky zosnulého, teda na to, čo žije v pamäti len niekoľkých. Bolo by to všedné a vo veľkom univerze zanikajúce. Nech sa pri tvorbe nechajú viesť atmosférou miesta. Kto necíti úprimne, nikdy to nedokáže vyjadriť. Lebo hovoríme o inom svete, do ktorého nevie preniknúť každý. Ten komu sa to podarí, tomu pohľad na „cintorínové diela“ povie aj to, čo sa slovami vyjadriť nedá.“*[22]

Na Slovensku s duchovnou sférou konzervatívnejšej povahy prežívali staršie cintoríny (ktorých vývoj dodnes postráda komplexnejšiu štúdiu),[23] dlhšie bez viditeľnejších zmien, dokiaľ kapacitne stačili. Je tak trochu paradoxné, že novozaložené cintoríny (napr. v Košiciach v roku 1889, v brati-

slavskom Slávičom údolí v roku 1912) sa ukázali byť k danej téme takmer irelevantné, pretože oveľa zaujímavejšie náhrobky z konca minulého a začiatku nášho storočia nachádzame, ak vôbec na cintorínoch, tak na tých starších, a to: v Bratislave (na evanjelickom cintoríne pri Kozej bráne z roku 1783 a na katolíckom cintoríne sv. Ondreja z roku 1784), Košiciach (na cintoríne sv. Rozálie z roku 1764),[24] Prešove (na starom mestskom cintoríne), Banskej Bystrici (na evanjelickom i na neďalekom katolíckom cintoríne), Levoči (na evanjelickom cintoríne), Kežmarku (na pôvodne evanjelickom cintoríne z roku 1691, kde od roku 1804 pochovávali aj katolíkov), Komárne, Leviciach, ale aj v niektorých menších mestách, napríklad v Malackách, Spišskom Podhradí, z obcí napríklad v Smoleniciach a inde. Menované patria u nás k tým najpozoruhodnejším, pričom doterajší výskum naznačuje, že „kult náhrobkov" bol výraznejší vo východných oblastiach Slovenska. A čo sa týka Národného cintorína v Martine,[25] tam z obdobia *fin de siècle* „*... medzi obvyklými pomníkmi vynikajú* (len) *dva zvlášť umelecky spracované, s postavami v národných krojoch, vytesanými do pieskovca, dielo sochára Františka Uprku. Jedna predstavuje jánošíkovskú postavu, v smútku opretú o veľkú tabuľu, na ktorej je nápis: Pavel Mudroň, advokát* († 1914)*... a druhá dievčinu...*" (na náhrobku Andreja Halašu, taktiež advokáta, † 1913).[26]

## IV.

Nový postoj k cintorínu a náhrobku súvisel aj s meniacim sa vzťahom k smrti.[27] „*Smrť prijímam s pokojom, ba zaujíma ma viac ako život, ktorý sa mi zdá byť iba časťou času a večnosti*", znie nápis na náhrobku montmartreského cintorína venovaný pamiatke Alexandra Dumasa ml., autora slávnej Dámy s kaméliami, zosnulého v roku 1895. Je v mnohom výstižný, lebo človek minulého storočia, veriaci či ateista, odmietal predstavy hrôz smrti. Za hroznú považoval skôr chorobu ako smrť.[28] Nechápal ju ako objektívnu udalosť, ale ako subjektívny zážitok. Dotyk s ňou bol niečím osobným a osobitým. „*Okamih smrti je najmocnejšou minútou života a je zo všetkých predstaviteľných ľudských pátosov tým najväčším. Elektra plače, Hamlet zošalel, ale v každom z nás v okamihu smrti akoby sto Elektier a sto Hamletov bolo. Vo veľkom smútku prepuknú všetky hlboké city.*" (Károly Lyka).[29] U každého inak, lebo smrť jedného sa nepovažovala za takú istú ako druhého. Smrť sa stala veľkou témou romantickej a dekadentnej literatúry, predovšetkým poézie, ale aj hudby a výtvarného umenia symbolizmu a secesie, umenia, ktoré ju idealizovalo v spojení s láskou a hľadaním vzájomných vzťahov, čím nadobúdala, ak to tak možno povedať, „na kráse".[30] Hlavná úloha sa pridelila hypersenzitívnej žene, ktorá sa stala fenoménom a ako taká aj témou románu, obhajcu jej túžob po láske. Znakom pravej lásky sa stali nespútané emócie. Mieru ich ukazovania ponúkali práve umelci (najmä tí, ktorí sa začali radikálne dištancovať od meštiackych noriem). Tomu zodpovedajúc sa v náhrobnom umení odohral expresívny rozpad kanonizovanej typizácie. Témou už nebola len pominuteľnosť života, ale to strašné, čo je vždy spojené s nečakanou smrťou. Odohral sa návrat manifestácie smútku a predstavenie jeho spontánnosti. Tie sa už nepodriaďovali starým zvykom, ale náhlemu prepuknutiu bolesti. Vdovy viac nezostávali počas pohrebov utiahnuté doma. Vlastná smrť sa nevidela byť taká hrozná ako smrť niekoho milovaného. Paroxyzmus smútku sa v mnohom pričinil o prepiatu potrebu „umeleckých" náhrobkov. Romantické zušľachtenie ľahkej hystérie a plačlivosti v dňoch zármutku nad smrťou poukazuje zároveň na chlad a obmedzenosť meštiacko-puritánskych obyčajov. Táto extravagancia bola mnohým skôr smiešna, podobne ako celý „kult smrti" (či manický kult spomienok, teda iné vyjadrenie všeobecného vývoja), ktorý ovládol postupne celé minulé storočie. Umeleckou fikciou videné, smrť sľubovala spásu; bola vítaným vykúpením zo strašnej skutočnosti; vytúžené, šťastné zmiznutie v nekonečne. Spo-



mienky trýznili život a navodzovali želanie byť taktiež mŕtvy, nasledovať smrť blízkeho človeka. So smrťou sa tak spájala predstava šťastia z opätovného stretnutia. Bolesť z rozlúčenia sa videla byť neznesiteľnou, volala po utíšení, ktorým mala byť nádej na spoločné bytie na druhom svete. Láska sa teda stala predzvesťou inej lásky, lásky v živote po smrti. „*Moja sladká milovaná, keď budeš v hrobe, / V tmavom hrobe ležať, / Potom pôjdem za tebou ta hore, / a priviniem sa k tebe. / Bozkávam ťa, objímam a pritláčam k sebe silne, / Ty Tichá, Ty Chladná, Ty Bledá! / Ja jasám, chvejem sa, plačem mierne, / stávam sa sám mŕtvola.*" (Heinrich Heine).[31] Čo iné mohlo prekročiť hrob ako láska, ktorá je podobne ako smrť spätá s pocitom vnorenia sa do niečoho nesmierneho. Láska umožňovala znovuobjavovať jadro toho, čo dovtedy hlásala cirkev. Cirkev však pokladala excesívny kult smútku za prejav pohanstva, za rúhanie sa voči Bohu, za modloslužobníctvo indivídua a za pohŕdanie Bohom darovaným vlastným životom. Jej postoje však zraňovali city. Nový kult mŕtvych nemal s kresťanstvom nič spoločné. Vyšiel z ideí osvietenstva a žiadne veľké konfesie nepodporovali jeho vývoj, skôr sa pokúšali o jeho marenie. A keď sa tento kult naplnil romantickými citmi a bol už etablovaný, ako sme už naznačili, začala cirkev tento náboženský potenciál využívať pre seba. Religiozita kultu mŕtvych však nebola cirkevného pôvodu a povahy. Išlo skôr o náboženstvo lásky, ktoré sa s normami cirkvi mohlo dostať len do konfliktu. (Cirkvou zakázaný Goetheho Werther spáchal samovraždu, lebo bol sám, opustený a nenachádzal oporu ani vo viere; v bezmocnom vzdore veril len v lásku, ktorá sľubovala to, čo dokázala splniť smrť: nerozdvojiť a spojiť.) Romantizmus bol veľkou teóriou lásky a jeho literatúra ponúkala magickú substitúciu za chýbajúce perspektívy. Román umožňoval vnárať sa do cudzích predstáv a vstupovať do pomerov, ktoré sa v ňom odohrávali. Tak sa mohla romantická láska stať spolučiniteľom odbanalizovania všednosti a priemernosti. Od konca osemnásteho storočia sa začala uznávať jednota lásky a manželstva. Manželstvo malo zaručovať lásku, oslobodiť ju od neistôt. Strata partnera sa tak začala pociťovať inak ako v prípade dovtedy bežných manželstiev z rozumu. Aj preto sa smrť mohla stať predmetom zúfalstva, rozhorčenia i patologických foriem smútku, fetišizovania. Človek sa nechcel zmieriť so zmiznutím milovaného druha naveky. Tento fenomén sa prejavil v literatúre devätnásteho storočia. Počnúc sentimentálnou náhrobnou poéziou osemnásteho storočia, tzv. *Graveyard-School*, nadväzujúcou na Johna Miltona (1608-1674), cez slávne elégie Thomasa Graya (1716-1771) a Edwarda Younga (1683-1765), Françoisa Chateaubrianda (1768-1848) alebo Uga Foscolu (1778-1827) až po Edgara Allana Poa (1809-1849). Jeho *Ligea* ukázala dostatok silnej vôle, aby prekonala smrť svojho milého, už len tým, že neprestala chcieť žiť. Prelínanie života a smrti zosilnelo už v ranom nemeckom romantizme prenesením samotnej chuti do života na smrť. Friedrich W. J. Schelling (1775-1854) apostrofoval smrť ako korunu života. Požiadavka nesmrteľnosti nebola len myšlienkou, ako usudzovali osvietenci, ale pocitom, túžbou po celistvosti, po liečení z odcudzenia človeka a sveta. Romantická filozofia vysnívala znovuspojenie všetkého odlúčeného, a to smrťou: spojenie človeka a prírody, ducha a hmoty, spojenie indivíduí, mužov a žien, milujúcich a milovaných. Liturgie romantickej „sepulkrálnej kultúry" majú svoju obdobu v románe. Georges Rodenbach (1855-1898) vyrozpráva vo svojom románe *La Bruge morte* (Mŕtve Bruggy, 1892) príbeh muža, ktorého priťahovala žena aj po smrti tak mocne, že sa zaľúbil do tanečnice, ktorá sa jej podobala. Tá si ho úplne podmanila. V slepej láske si neuvedomoval svoju závislosť až do momentu, keď precitol a spoznal svoj omyl, že v živej hľadal len obraz mŕtvej, čiže ľúbil vlastne mŕtvu, ktorá ho buď neopustila alebo sa k nemu „vrátila". Prípad z psychopatológie smútku. Literatúra devätnásteho storočia vlastne zozbierala celý rad sociálnych



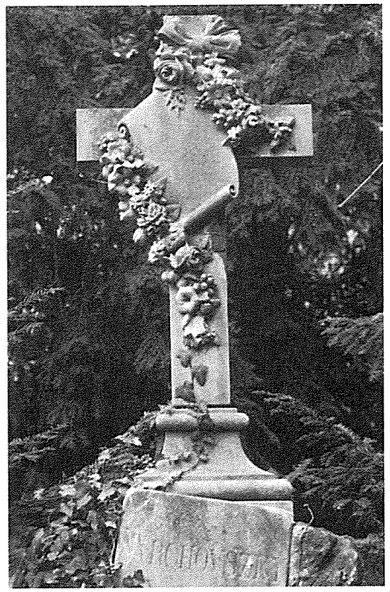
6. *Náhrobok Franza von Bossinského († 1863) a jeho manželky Elisy († 1870) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*



7. *Náhrobok Carla Heinricha Moriza († 1832), jeho manželky Theresy, rod. Welschütz († 1862) a ich dcéry Marie Sandtner († 1884) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

a psychických fenoménov osemnásteho storočia, ktoré jej poslúžili ako literárne motívy. U Charlesa Dickensa sa stretávame s postavou zlodeja mŕtvol pre zakázané pitvy. Edgar Allan Poe neustále tematizoval strach z pochovania zaživa. Predstava opätovne sa zobudiť v hrobe bola veľmi rozšírená a vyvolávala panický strach. Preto sa od polovice osemnásteho storočia začali zavádzať rôzne protiopatrenia.[32] Latentný strach ako podzemné chvenie však naďalej hýbal povrchom skutočného postoja k smrti. Že aj on bol dobrou látkou pre literárne motívy, netreba ani pripomínať. Romány a poviedky tzv. čierneho romantizmu, *gothic novels*, plné otvárajúcich sa hrobov, zjavovaní sa mŕtvych, lásky k mŕtvym a podobne, strašili svojou podivnou fantáziou a nekrofilnými sklonmi a v mnohých prípadoch to dokážu aj dnes. Neboli to však len výmysly jednotlivcov, ale výsledky dlhotrvajúceho pôsobenia všeobecného charakteru, ktoré boli takpovediac v ovzduší. V náhrobkovej tvorbe však *„... nešlo o těsný vztah k literární předloze"*, ale o to, že *„... literatura, a hlavně poezie, prostředkovala jednak široký proud emocionálního dojmu, nediferencovaný, ale intenzívní pocit, kterému se tak příznačně říkalo 'nálada', jednak i námět, který však nebýval chápan doslovně, ale jako citový motiv tvořící impuls k osobní reakci; jako takový pak býval zpracován volně, většinou se v tvůrčím procesu proměňoval v něco samostatného a osobitého, takže původní inspirace se*





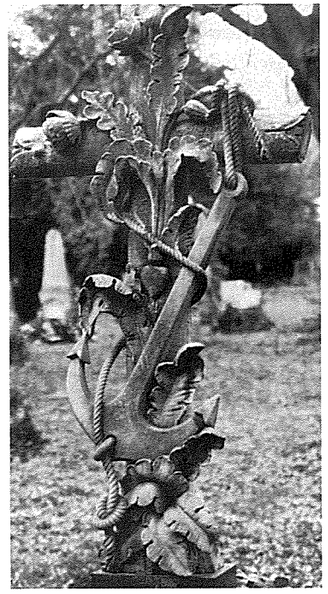
8. *Náhrobok Nándora (W?)rchovszkého († 1904) na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*



9. *Kríž s kyticou na náhrobku Márie Luprich, rod. Drahotuszky († 1914) na cintoríne v Prievidzi*



10. *Kríž s brečtanom a kotvou na náhrobku učiteľky hudby Gizelly Irtzing, rod. Révffy († 1917) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*



11. *Kríž s dubovými listami, ružami, makovicami, motívom srdca a kotvy na náhrobku Dr. J. Bartsa († 1896) na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*



12. Firma J. Becke z Ostravy: Náhrobok Judithy Ujfalussy, rod. Prihrádny († 1901) na ev. cintoríne v Levoči



13. Smútiaci chlapec pri kríži na náhrobku rod. Kákošovej na cintoríne v Nitre

*v něm stala nečitelnou. Celkový ráz tohoto vztahu mezi výtvarným uměním a literaturou se tedy dá označit za evokativní rezonanci...* "[33]

Smrť „netriumfovala" len na umeleckom poli, ale stala sa priam súčasťou každodennej prítomnosti: umieralo sa v kruhu rodiny, doma; samotné umieranie a napokon aj pohrebný rituál (pochovávanie, lebo kremácie, vykonávané len v istých osvietených kruhoch, napríklad u slobodomurárov, boli v tej dobe ešte nemysliteľné, a cirkvou viackrát zakázané), rituál, ktorý podľa možností mal byť čo najveľkolepejší (a v prípade mešťanov v mnohom napodobňoval aristokratické zvyklosti), bol príležitosťou, a to príležitosťou vyhľadávanou, rodinných či iných spoločenských – v časoch národného útlaku – aj národných stretnutí.[34] Svedčia o tom mnohé dobové publikácie a tlač, ktoré „makabrickému dianiu" venovali značnú pozornosť.[35] Obsiahle boli vtedajšie lekárske správy o úmrtí, plné zbytočných podrobností. „Výtvorom" doby boli aj smútočné oznámenia v dnešnom zmysle (nadväzujúce na tzv. *convocatoria,* používané už od druhej polovice sedemnásteho storočia).[36] Nepreišlo ani sto rokov, kým sa tento vzťah k smrti diametrálne zmenil: v súčasnosti sa smrť považuje za tabuizovanú tému; človek vie, že musí zomrieť a „lepšie" sa mu žije, ak na to nemyslí; smrť je akoby vylúčená z nášho vedomia, považuje sa za „nepríjemnú záležitosť"; umiera sa v samote, medzi prístrojmi, v sterilných izbách nemocníc; pohrebné obrady sú jednoduché, dôstojné, cito-



vo chladné, náhrobky jednotvárne. Oproti nim náhrobky minulého storočia, a obzvlášť obdobia *fin de siècle*, predstavujú akési imaginárne múzeum starých mýtov i tradičných náboženských predstáv, múzeum metamorfóz ľudského svetonázoru i poézie a nie úplne zabudnutých symbolov – teda svet pocitov, o akom človek pred rokom 1800 ani nesníval. Svet, ktorý nám je dnes, napriek neveľkému časovému odstupu, už viac-menej cudzí, lebo zosnulí i smútiaci sa po fáze prehnaného dolorizmu ponorili opäť do anonymity. O smrti sa už nehovorí, ani v premenenej forme mýtu.

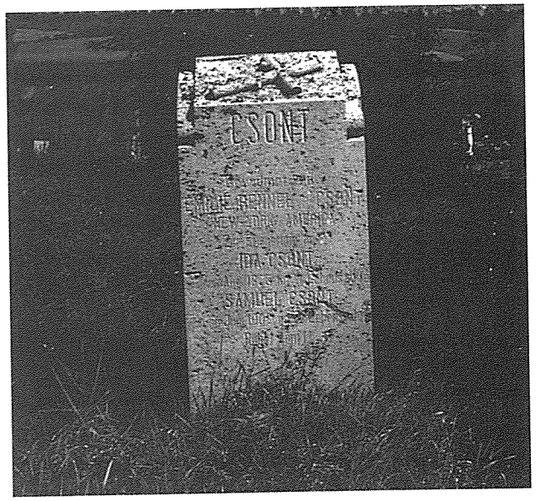
## V.

Dalo sa predpokladať, že objednávateľ náhrobku na prevažne katolíckom Slovensku uprednostňoval skôr konvenčnejšie ponímaný pomník, ktorý bol viac v súlade s tradičnými cirkevnými predstavami o piete a pobožnosti, snáď aj preto, že *„Vrúcne miloval božiu prírodu, nad prírodu starinu i prítomnosť slovenského národa, nadovšetko Boha"*, ako si to môžeme prečítať v kamennej knihe umiestnenej na náhrobku Andreja Kmeťa (1841-1908) v Martine. Svoje zohralo pritom aj katolícke reformačné hnutie, ktoré spolu so zástancami romantizmu, nastúpilo zhruba od tridsiatych až štyridsiatych rokov minulého storočia cestu zvnútornenia, prehĺbenia a zduchovnenia. Na cintoríny sa postupne vrátili kresťanské motívy.[37]

Jednoduchý kríž uznávaný ako symbol triumfu nad smrťou: najprv v čistej forme ako doplnok antikizujúcich „pohanských" náhrobkov (obr. 6), potom v čoraz dekoratívnejších prevedeniach. Objavovala sa na ňom rúška a veniec (obr. 7), neogotický ornament,[38] obopínajúca girlanda z kvetov, lístia a plodov (obr. 8), kytica z palmovej ratolesti, ruže, anemónie a makovice (obr. 9). V kamennej podobe neraz napodobňoval prírodné drevo, niekedy ovinuté brečtanom či dubovými listami a lanom s kotvou, aby sa




14. Ľudovít Horn: Náhrobok E. Burkovszkej († 1893) na ev. cintoríne v Banskej Bystrici



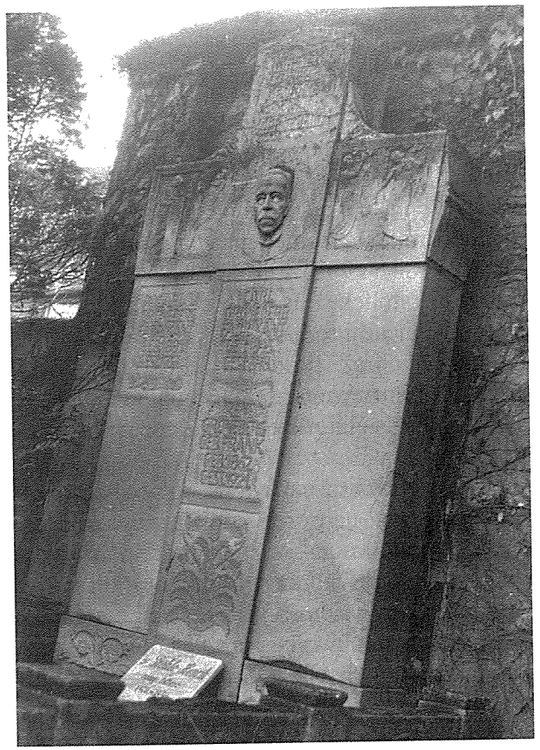

*15. Náhrobok Idy († 1875) a Samuela Csont († 1902), ktorý nechala zriadiť E. Hennel, rod. Csont, z New Yorku na cintoríne v Spišskom Podhradí*



*16. Náhrobok politika a spisovateľa grófa A. Szécsena-Széchenyiho († 1896) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

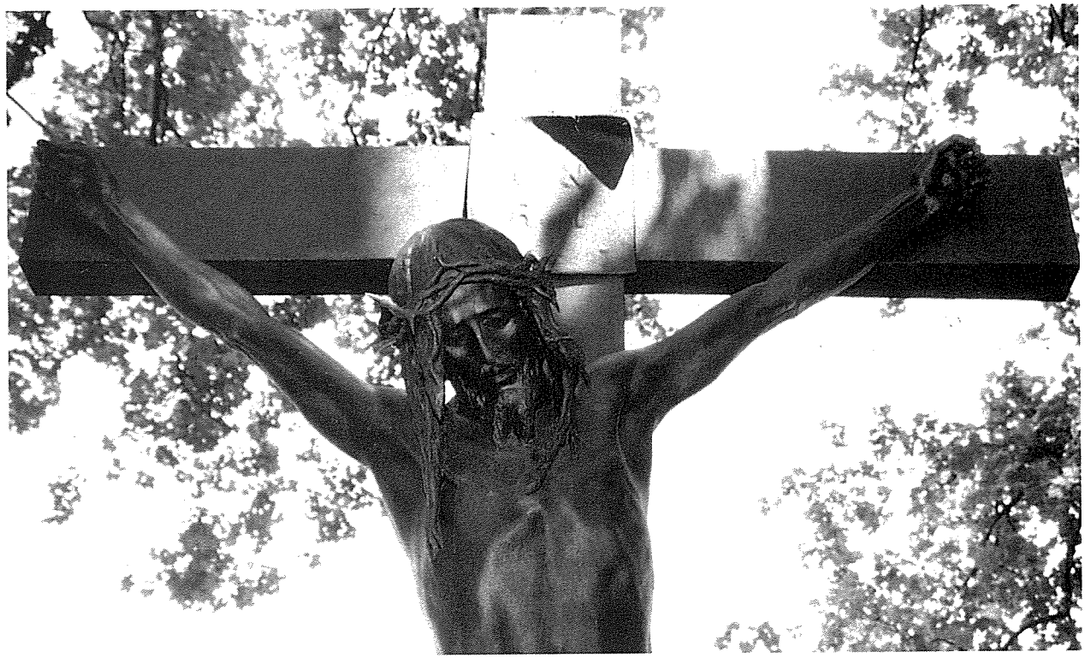
vyjadrila *viera, nádej a láska* (obr. 10-11). Často sa k nemu pridala postava: anjela, dieťaťa, ženy (obr. 12-14). Ako symbol modlitby ho nechali „položený" na náhrobku, ktorý pripomína kostolný inventár (obr. 15). V monumentálnejších rozmeroch ho zakomponovali do secesných foriem architektonického náhrobku grófa Antonia Szécsenyiho[39] (obr. 16). V reliéfnom náznaku poslúžil jeho tvar ako pozadie alegoricko-ornamentálnej výzdoby náhrobku továrnika Carla Grüneberga (obr. 17).

Tradičný krucifix sa tu i tam taktiež objavil už na klasicistických náhrobkoch, kde sa neraz ocitol medzi pohanskými symbolmi.[40] V umeleckejšom podaní bol zriedkavosťou (obr. 18),



*17. Alojz Rigele: Náhrobok rodiny továrnika C. Grüneberga († 1918) a jeho manželky Ireny, rod. Frank († 1921) na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*





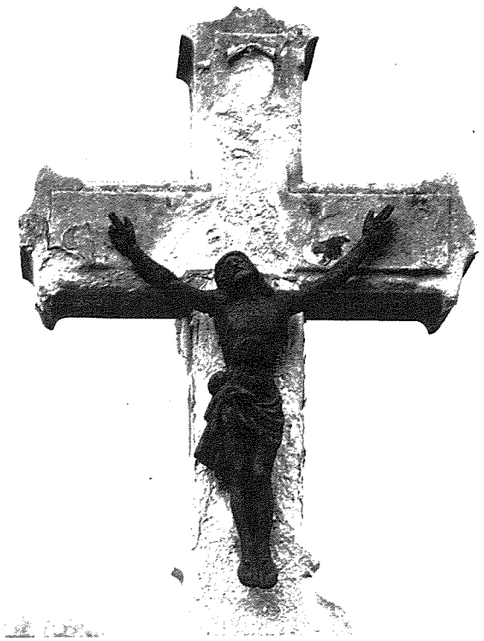



*18 a,b. Krucifix na náhrobku bratislavského sochára Jána Fadrusza († 1903) na Kerepešskom cintoríne v Budapešti. (Bronzový odliatok, ktorý vyhotovil K. Ficzek podľa Fadruszovho sadrového modelu z r. 1891, nechalo zhotoviť mesto Budapešť.)*

v insitnejšom prevedení (z kameňa alebo liatiny), niekedy aj s lebkou a hnátmi, bol tým najbežnejším náhrobkom prelomu storočí predovšetkým malomestských a vidieckych cintorínov (obr. 19-21). (Lebka s hnátmi v tomto prípade bola veľmi pravdepodobne ešte prežitkom zo stredovekých obrazov Ukrižovania,[41] či púhym symbolom smrti a zmŕtvychvstania, ilustráciou biblického citátu: „*Suché kosti, čujte slovo Hospodinovo! /.../ ja vovediem vo vás ducha a ožijete...*" – Ez 37,4-10).[42]

V západnej Európe populárny Kristus s otvorenou náručou v zmysle známeho Thorvaldsenovho diela[43] nie je zatiaľ u nás doložený. S postavou Krista sa stretávame v kanonizova-







*19. Krucifix s lebkou a kosťami na náhrobku Š. Valášeka († 1915) na cintoríne v Jablonici*
*20. Pieskovcový kríž s ukrižovaným Kristom z liatiny na náhrobku V. Turanského († 1900) na cintoríne v Záhorskej Bystrici*
*21. Kovový náhrobok s krucifixom, P. Máriou a secesným ornamentom, vyrobený v Blansku, na cintoríne v Jakubove (bez zachovaného nápisu)*





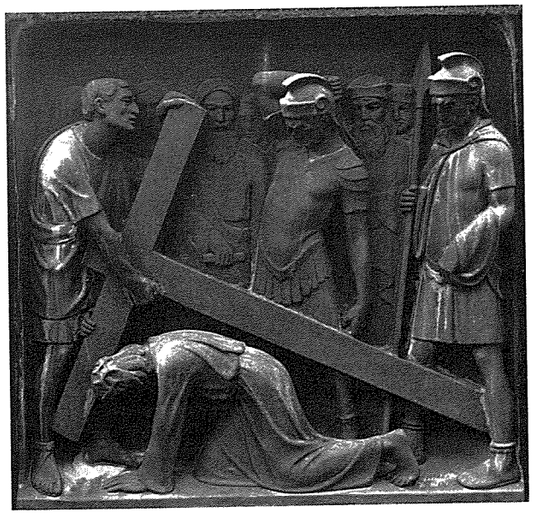




*22. E. Schmögner: Kristus na náhrobku rod. Krompecher na cintoríne v Poprade-Veľkej*
*23. Architektonický pristenný náhrobok rod. Kazsimir so sochou Krista, z r. 1911 na cintoríne v Kežmarku*
*24. Náhrobok K. Cotteliho († 1916) na kat. cintoríne v Banskej Bystrici*

nejšej podobe: ako drží kríž s vlajkou v jednej ruke, pričom druhou ukazuje na nebesia[44] – gesto naznačujúce zmŕtvychvstanie, ktoré sa s obmenami opakuje na viacerých náhrobkoch (obr. 22-23). Pre minulé storočie bol Kristus bližší v úlohe milujúceho otca (obr. 24), hoci prevládajú jeho zobrazenia ako Trpiteľa nesúceho svoj kríž (obr. 25-26).[45] Početné symbolické zobrazenia Kristovej hlavy (niekedy s tŕňovou korunou) pochádzajú zväčša z medzivojnového obdobia a prežívajú prakticky dodnes (obr. 27). Súsošie Piety sa na náhrobkoch vyskytuje len ojedinele (obr. 28-29).[46]



*25 a,b. Kamenár Mahr: Náhrobok P. Procházkovej († 1913) s bronzovým reliéfom (sign.: "Tüttö, 1914") na cintoríne v Jablonici*



*26. Náhrobok rod. Kallay na cintoríne v Komárne*

Socha Panny Márie prišla do módy zjavne až neskôr.[47] V nami sledovanom období ju môžeme vidieť ako viazanú na architektúru – vo vežičkách niektorých hrobiek, podobou pripomínajúcich malé kaplnky (obr. 30-31). Rozšírenejšie boli postavy alegórie Viery (*Fides*)[48] (obr. 32) alebo modliacich sa žien (obr. 14 a 34) či detí (obr. 33).[49] Spolu s celým radom anjelov (ktorým sa budeme venovať osobitne) a s uvedenými hrobkami vo forme kaplniek, stavanými v duchu romantickej, historizujúcej či secesnej architektúry (obr. 30a, 31, 35)[50] vnášali do nekropolí *fin-de-siècle* kresťanského ducha.

Neuspokojovali však všetkých. Mnohým sa zrejme zdali byť chabou výpoveďou ľudského vnútra, už aj preto, že tí, ktorí ich vytvárali, siahali skôr po šablónach a vzorkovníkoch (pochádzajúcich najmä z nemeckej vkusovej oblasti)[51] ako do hlbín vlastných duší. Z veľkej časti patrili (a to sa týka aj mnohých iných náhrobkov) do sféry komercie „náhrobkového priemyslu", rozvíjajúceho sa od druhej polovice minulého





*27. Alojz Rigele:* Hlava Krista, *detail nezachovaného náhrobku z Ondrejského cintorína v Bratislave*

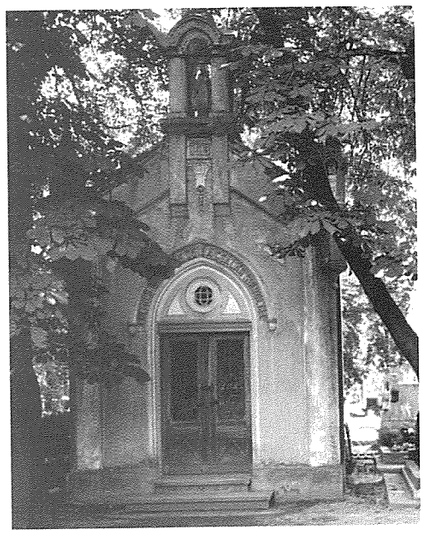


*28. Alojz Rigele:* Pieta *na náhrobku Marie Blanarovits, rod. Verbatovics († 1916) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*



*29.* Pieta *na náhrobku E. Adamicza († 1910) a jeho rodiny na cintoríne v Žiline. Kópia Piety z kaplnky rodiny Bichi – Ruspoli na cintoríne Misericordia v Siene, ktorú v rokoch 1863 – 65 vytvoril Giovanni Dupré.*



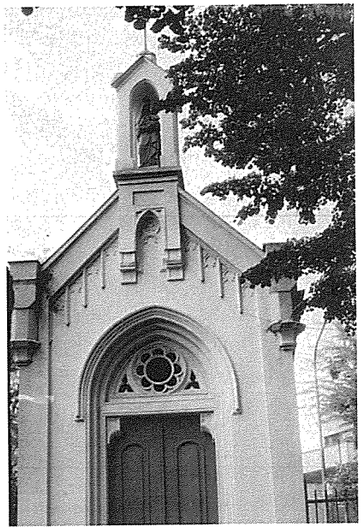


*30 a,b. Hrobka rod. Lintner a Csiba so sochou* P. Márie *vo vežičke pohrebnej kaplnky z roku 1913 na cintoríne v Šamoríne*

storočia; komercie, ktorá nejeden motív posunula k hranici gýča.

Aj motívy nemajúce s kresťanstvom nič spoločné – ako boli urny, nadol obrátené fakle, mytologické postavy (najmä géniov, ktorých ešte spomenieme v súvislosti s anjelmi) a mytologické scény (bojovníkov alebo troch priadok osudu)[52] (obr. 36-43), stihol osud „rutinného používania". Obľuba týchto pôvodom antických motívov bola doménou obdobia klasicizmu, avšak s obmenami pretrvávala celé minulé storočie, a prekročila aj jeho prah. Klasicizmom inšpirované boli aj niektoré rodinné hrobky *fin-de-siècle* napodobňujúce architektúru antických chrámov (obr. 44-45).

Ďalšími neodmysliteľnými rekvizitami náhrobkov boli symboly pozbierané z rozmanitého časopriestoru, najmä tie, ktoré sa vybrali z ríše fauny a flóry. Mnohé mali vlastnosť konvenovať zároveň voľnomyšlienkárovi i kresťanovi. Umelecká tvorba ani tu nezaprela svoju pre minulé storočie príznačnú náklonnosť, ktorú pociťovala



*31. Hrobka rod. Strasser-Polgár s terakotovou sochou* P. Márie s dieťaťom, *umiestnenou vo vežičke neogotickej pohrebnej kaplnky na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*



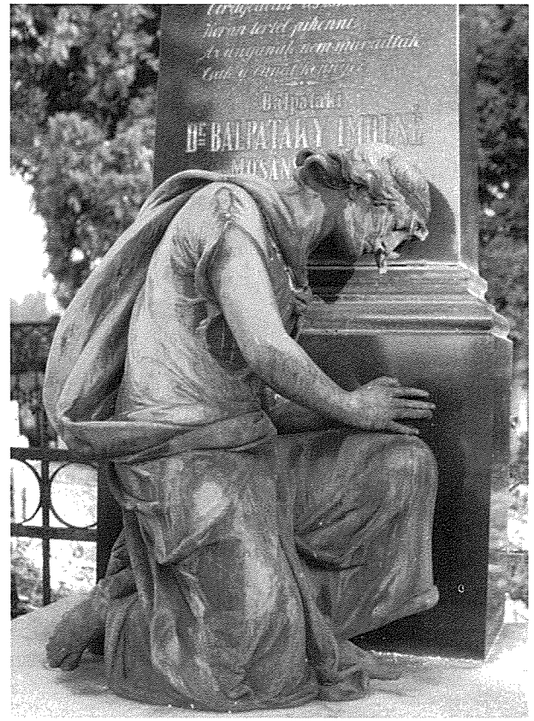





*32. Náhrobok L. Weisza a jeho rodiny so sochou* Fides *na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*

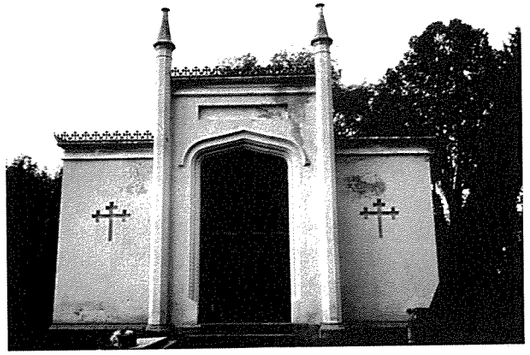
*33.* Modliace sa dievčatko *na náhrobku poručíka L. Blisku († 1918) na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave (na jar 1997 zničený)*

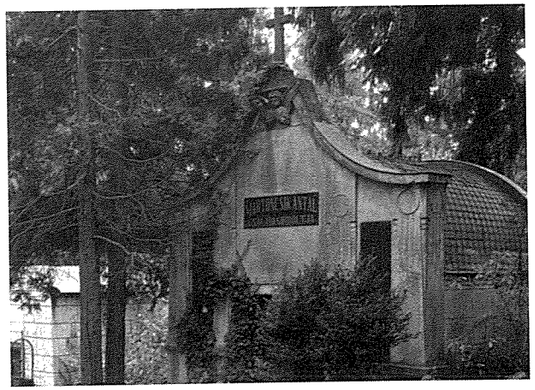
k prírode i silne pôsobiacu tradíciu z minulých dôb. Citový panteizmus, proklamovaný už Jeanom Jacquesom Rousseauom (1712-1778), viedol k prírode ako jedinému vhodnému prostrediu, v ktorom možno pohnúť vnútrom človeka a dospieť k vytúženému zmieru. Prírodné motívy mali vo všeobecnosti pripomínať veľkosť Božieho diela a vyvolať v ňom pocit úcty. V období *fin-de-siècle* išlo už o novoromantické tendencie, ktoré napomáhali v dialektických väzbách spoluvytvárať to, čo sme už dvakrát spomenuli, to, čo si obzvlášť v deväťdesiatych rokoch minulého storočia získalo váhu vývoj charakterizujúceho hesla – náladu.[53] Práve umelecká tvorba bola z dobového pohľadu najpovolanejšia k tomu, aby človeku kedykoľvek sprostredkovala náladu ako určitý pocit. Napriek čoraz pokročilejšiemu individualizmu sa ešte neupúšťalo od oceňovaného „učeného" alebo „histórii poplatného" zdôvodňovania, povedzme aj aplikácie toho-ktorého symbolu. Pritom už neplatil poriadok presne daných symbolov a atribútov. Ich voľnejšie používanie malo viesť pozorovateľa k významu cestou asociácie alebo metafory. Bol tu zvyčajne ešte ponechaný priestor pre predstavivosť, aby akýmsi vegetatívnym spôsobom prispieval k vynoreniu skrytejšieho významu (ak taký existoval). Kritický duch pokročilého deväťnásteho storočia síce neraz ochladzoval žiaru romantickej fantázie, avšak v skutočnosti sa nikdy nevzdal takého ponímania významovosti, ktoré umožňovalo, aby aj úplne všedné námety, motívy a symboly mohli nadobudnúť hlbší obsahový rozmer. Volanie po neopakovateľnosti komplikovalo tvorcom náhrobkov nachádzať a kultivovať také motívy, ktoré by boli viazané



*34. Otto Langer (Viedeň):* Modliaca sa žena *pri obeliskovom náhrobku právnika Dr. Gy. Mosánszkeho († 1900) na cintoríne v Prešove*





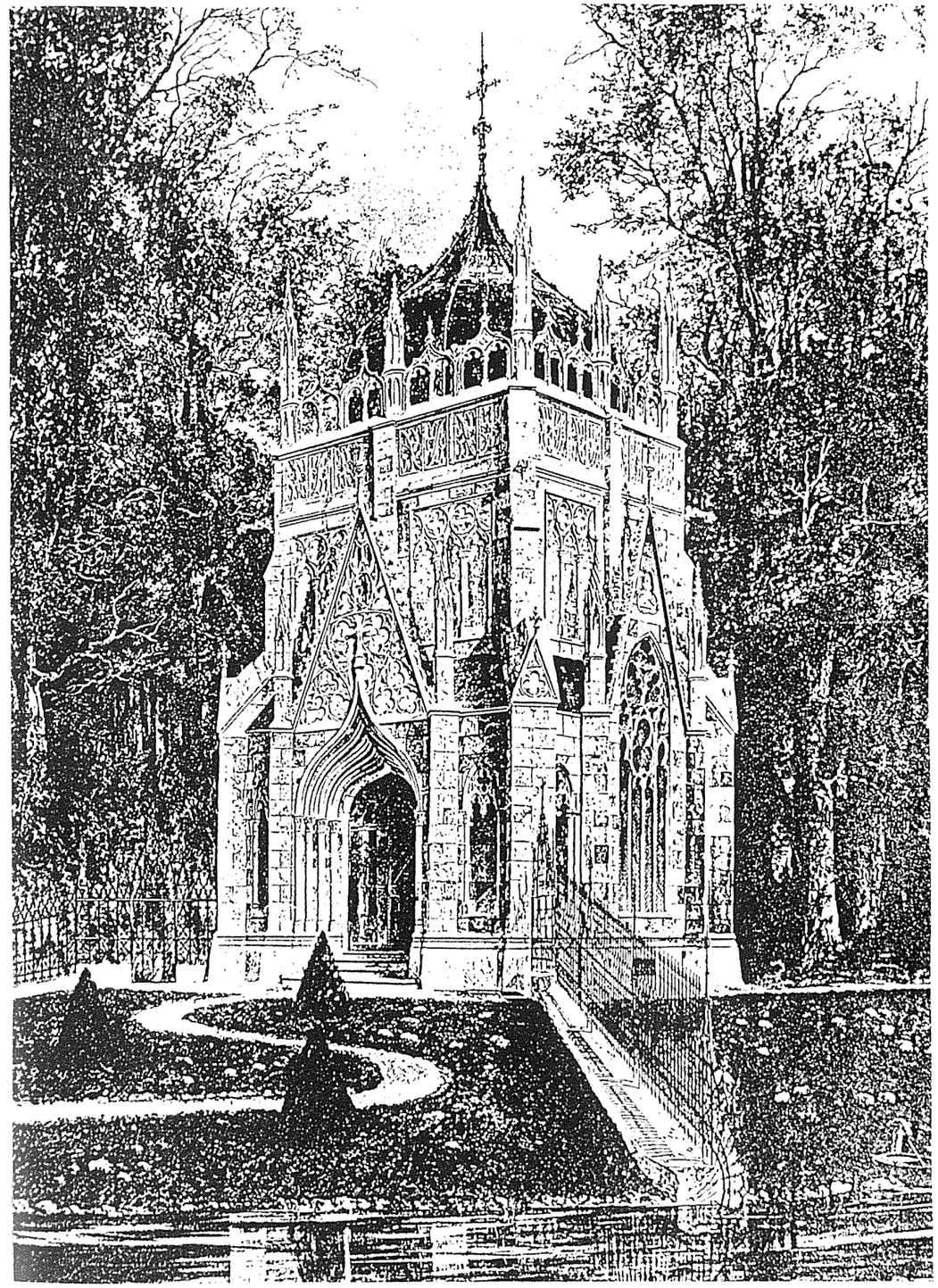




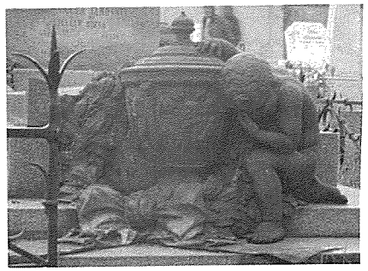


*35 a-f. Architektonické rodinné hrobky (mauzóleá): a) hrobka rod. Sterbinszky zo 60. rokov 19. storočia na cintoríne v Prešove; – b) hrobka nezistenej rodiny na ev. cintoríne v Banskej Bystrici; – c) hrobka rod. Kittler, postavená okolo r. 1900 podľa projektu arch. Ferdinanda Kittlera († 1906) na Mikulášskom cintoríne v Bratislave; – d) hrobka rod. A. Martoncsika na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach; – e) secesná hrobka rod. K. Korányiho († 1911), kde je pochovaná ako prvá jeho manželka Jeka, rod. Szentléky († 1903), na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach; – f) mauzóleum gr. Gyulu Andrássyho († 1890) a jeho manželky Katinky, rod. Kendeffy, postavené podľa projektu Arthura Meiniga v r. 1891-94 v parku kaštieľa v Trebišove (pôvodný stav)*

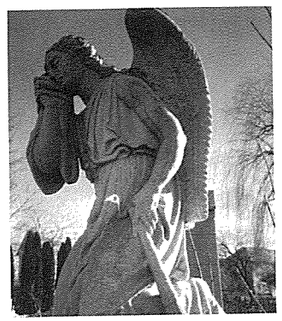




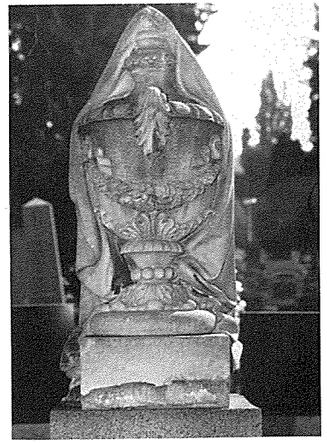




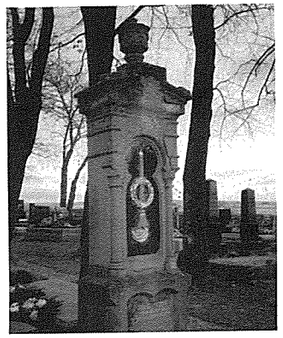
36 a,b. Alexej Lux (sochár), Ferencz Krausz (odlievač do bronzu z Budapešti): Smútiace putto *pri urne s portrétnym medailónom J. Harmattu († 1930), zakladateľa miestnej zlievárne, a symbolickým zobrazením jeho profesie; súčasť náhrobku zriadeného pre jeho manželku Rózsu, rod. Steller († 1926) na cintoríne v Spišskom Podhradí*



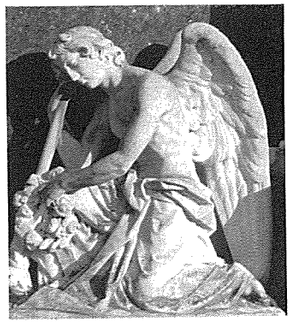
39. Plačúci génius *na náhrobku Zsofie Glacz († 1881) na cintoríne v Starej Ľubovni*



37. *Urna (ktorá je pravdepodobne staršia ako dolná časť) na náhrobku venovanom pamiatke Henrietty Theisz, predtým Maurer, rod. Kobilicz († 1926) na cintoríne v Prešove*

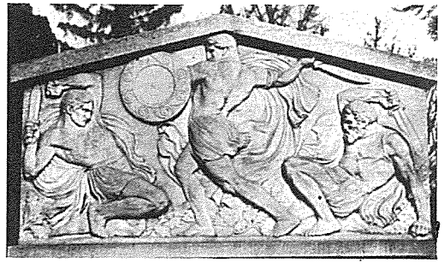


38. *Náhrobok Jakoba († 1861) a Elisabethy Peyer († 1881) na cintoríne v Poprade-Veľkej*



40. *J. Fellner (kamenár): Socha* smútiaceho génia *na náhrobku rod. Herverth (zriadený pravdepodobne pre Dénesa † 1896, syna architekta Antala † 1904), na cintoríne v Nitre*





41 a,b. Alojz Rigele: *Náhrobok notára Narcisza Heima, ktorý zahynul ako nadporučík v boji pri Przewloke († 1915), zdobený* antickým bojovým výjavom, *na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

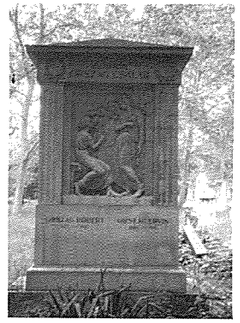


43. *Jozef Damkó: Detail sarkofágového náhrobku rod. Hikisch (vyhotovený podľa návrhu arch. Rezső Hikischa † 1934, pravdepodobne pre Františku † 1917, manželku L. Hikischa † 1924), s motívom troch priadok osudu, na Kerepešskom cintoríne v Budapešti*

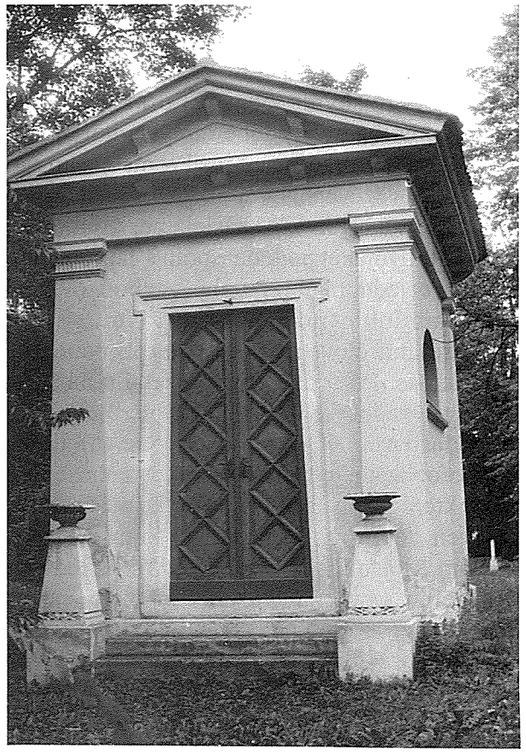



44. *Neoklasicistická hrobka rod. L. Aranyossyho († 1907), predsedu košickej advokátskej komory, na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach*





42. *Alojz Stróbl: Náhrobok Ervina († 1910) a Róberta († 1925) Országa, s motívom* troch priadok osudu, *na Kerepešskom cintoríne v Budapešti*



45. *Neoklasicistická hrobka rod. Wachtler z 2. pol. 19. stor. na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

na jednu tému a pritom by boli dostatočne tvárne aj pre individuálny názor a jeho odtiene. Na jednej strane sa opúšťalo „klasické“ v mene „originálneho“ a na strane druhej, zrejme pre všeobecnú zrozumiteľnosť, „jedinečné“ ustupovalo „obecnému“...

Človeka odpradávna fascinovalo čaro prelínajúcich sa javov, ten zázrak premeny ťažkopádnej húsenice, potuchnutej larvy, na *motýľa* krehkej krásy a pripomínal mu premenu jeho vlastnej duše a dával mu nádej na vzostup z prízemnosti do ríše večného svetla. Pre tento symbolický význam ho často znázorňovali na náhrobných kameňoch. Vystupoval ako symbol duše, čo naznačuje aj jeho grécky názov *psyché*. Motýľ prepožičal svoje pôvabné krídla nejednej bytosti: bohovi spánku a snov Hypnosovi a samozrejme personifikácii duše (*Psyché*), ktorej cestu na cintorín (znovu)otvoril klasicizmus.[54] Aj bohyňa Minerva (tak ako neskôr Boh Adamovi na maľbách s rajskými výjavmi) dávala človeku nesmrteľnú dušu v podobe motýľa, ako to môžeme vidieť na reliéfnej scéne Prometeovho sarkofágu, považovaného za skvost rímskeho náhrobného sochárstva.[55] Klasicizmus zobrazoval motýľa v dvojakej podobe: spolu s larvou a húsenicou v jednom obraze, aby symbolizoval zároveň obdobie pozemského života, smrti a vzkriesenia človeka, a vo svojej prírodne subtílnej kráse. Prvú podobu poznáme u nás prevažne z výzdoby nárožných akrotérii *cippusových* klasicistických náhrobkov (obr. 46), druhú z reliéfov známych klasicistických náhrobných stél,[56] ktoré mohli napriek časovému odstupu niekoľkých desaťročí inšpirovať aj bratislavského sochára Alojza Rigeleho (1889-1940), keď tvoril reliéfny obraz s anticky pôsobiacou postavou muža, ktorý sa smutne pozerá na odlietajúceho motýľa (obr. 47).

Zobrazenie *hada* na náhrobkoch *fin-de-siècle* bolo svojím spôsobom taktiež prežitkom klasicizmu. Dôvodov k jeho výskytu tu existovalo viacero: kvôli spôsobu života v podzemných dierach sa spájal už v archaických kultúrach s predstavami podsvetia a ríše mŕtvych. Dosť kuriózne symbolické prirovnania predkladal antickoranokresťanský spis *Physiologus*. Podľa neho má človek zhodiť zo seba „starobu vekov“ ako had svoju kožu a omladený ako had po zvlieknutí pristúpiť k večnému životu. Človek usilujúci o večnú blaženosť má zas za sebou nechať jed svojej hriešnosti rovnako ako to robí had so svojím jedom, keď ho odkladá do úkrytu prv než by sa napil čistej vody. Had údajne uštipne len oblečených ľudí a pred nahými uteká. Preto má človek odhodiť „figový list zmyselnosti“ a zostať nahý, „zbavený hriechu“, aby ho nemohlo napadnúť zlo. Z kresťanského pohľadu bol tento rajský pokušiteľ, plaziaci sa pod krížom s ukrižovaným Kristom znakom vykúpenia hriechu, ktorý tiež symbolizuje.[57] Obtočený o palicu (ako Mojžišov medený had) mohol zas symbolizovať samotného ukrižovaného Spasiteľa.[58] Mimoriadny význam mal *uroboros* – do kruhu stočený had, ktorý si hryzie alebo prehltáva svoj vlastný chvost. Predstavoval večný kolobeh, myšlienku, že každý koniec znamená nový začiatok. Kruhový tvar bol metaforou cyklického plynutia času, zániku a vzniku, smrti a znovuzrodenia. Tento starobylý egyptský symbol večnosti býval na náhrobkoch od dôb klasicizmu prestrelený šípom, ktorý po svojich obetiach vystreľuje Smrť. Išlo o tradovanú predstavu prameniacu v starej povere, ešte z čias morových epidémii, kedy ľudia verili, že táto smrtonostná choroba sa prenáša šípmi (obr. 48).

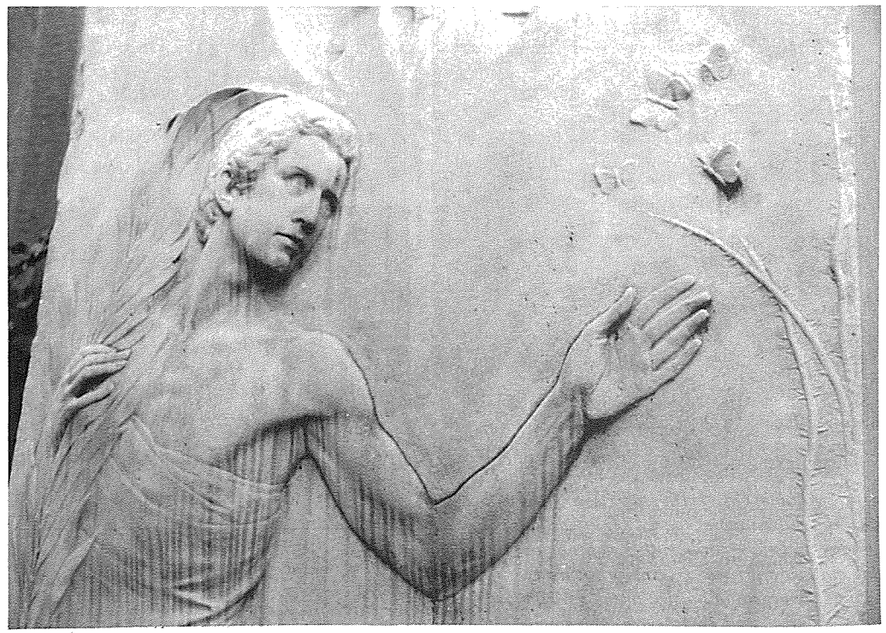
*Holub* (prípadne holubica) bol v sepulkrálnej oblasti znakom lásky. Vyplývalo to z jeho charakteru. Antika ho poznala ako jeden zo symbolov Afrodity, čo viedlo k chovu holubov v chrámoch, ktoré jej boli zasvätené. Párik holubov, romanticko-rozprávkový motív, predstavoval pôvodne bohyňu lásky a jej milenca Adonisa. Holub mohol byť aj prostým symbolom prírodných znamení kvôli schopnosti doručiť správu, schopnosti, ktorú poznali už v starom Egypte a Číne. Tak prešiel do kresťanstva, kde podľa biblie priletel s olivovou vetvičkou v zobáku





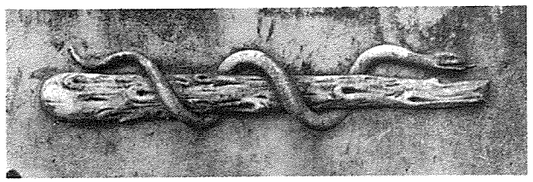


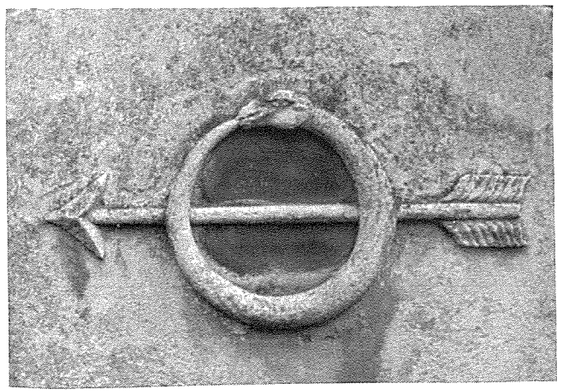
*46 a,b. Klasicistický, bližšie neurčený náhrobok s motívom* motýľov *na nárožných akrotériách, na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

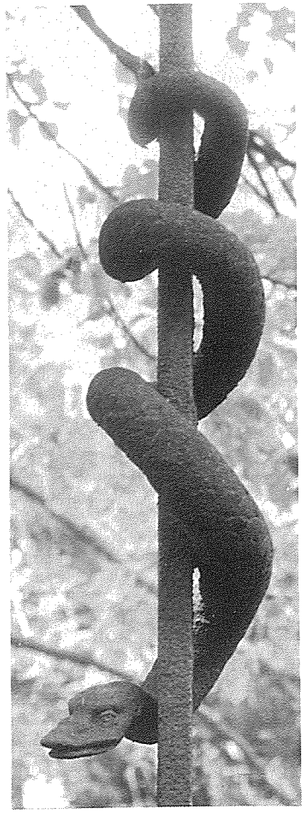


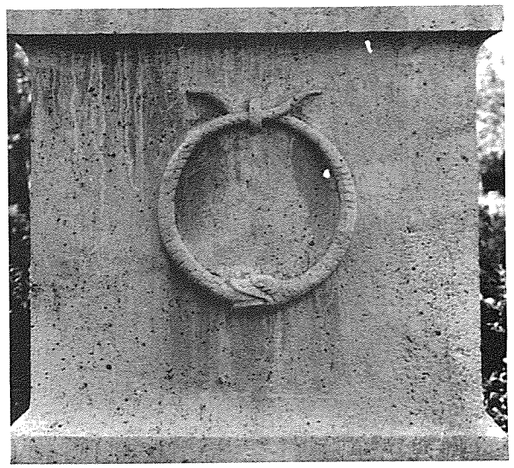
*47. Alojz Rigele: Detail neoklasicistickej náhrobnej stély Fr. Eysnera († 1912) z rokov 1913-14 na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*











48 a-e. *Motív* hada*: a) had s lebkou a presýpacími hodinami na bližšie neurčenom náhrobku na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave; – b) had ovinutý okolo palice na torze z neznámeho náhrobku na Ondrejskom cintoríne v Bratislave; – c) had v dolnej časti kríža s ukrižovaným Kristom na náhrobku rod. Eder tamtiež (po r. 1842); – d) had v podobe šípom prestreleného uroborusa z náhrobku J. Reihnera na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave; – e) had v podobe uroborosa na bočnej strane sarkofágového náhrobku rod. Hikisch na Kerepešskom cintoríne v Budapešti (Jozef Damko, po r. 1917)*

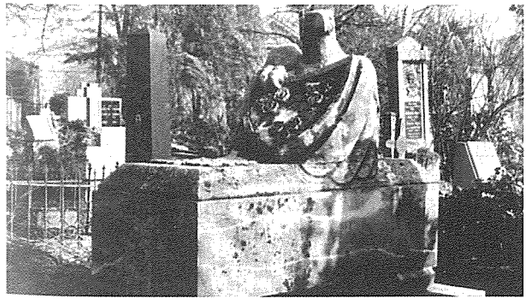


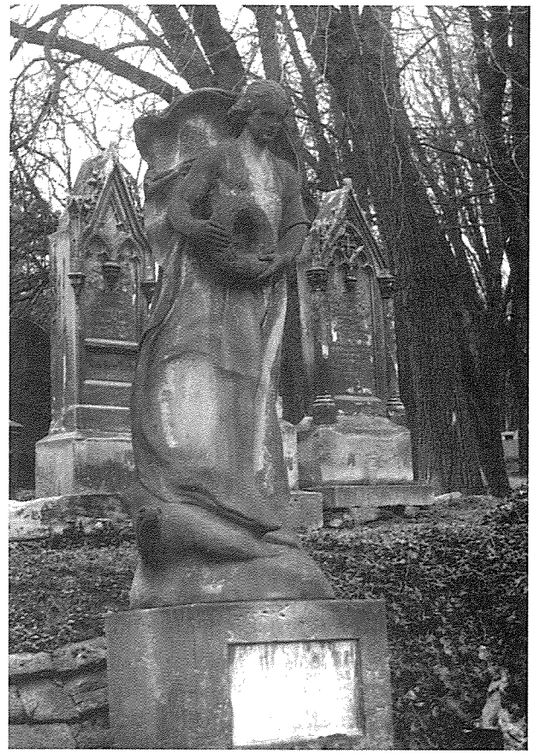


49. *E. Schmögner: Pilierový náhrobok A. Scholza († 1906), na vrchole s* holubicou nesúcou vetvičku v zobáku, *na cintoríne v Kežmarku*



51. *Fraňo Štefunko: Náhrobok M. Schmidta († 1934) na Národnom cintoríne v Martine*







50 a,b. *Alojz Rigele: Náhrobok s motívom* orla *vyhotovený v r. 1919 pre leteckého nadporučíka F. Wowyho († 1917), na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*

52. *Alojz Rigele: Náhrobok prof. J. Dacha († 1930), veľmajstra slobodomurárskej lóže Mlčanlivosť, na Ondrejskom cintoríne v Bratislave (stav pred úpravou cintorína v r. 1976)*

oznámiť Noemovi koniec potopy. Preto sa stal navyše symbolom zmierenia človeka s Bohom, a tým pádom vhodným motívom náhrobku (obr. 49). Novoromantickým predstavám mohla zodpovedať aj holubica spomínaná v už citovanom spise *Physiologus,* ktorá *„keď ovdovie, vzápätí zomiera v spomienkach na mŕtveho druha a neviaže sa viac na nikoho iného“.*[59]

*Orol*, „kráľ vtákov“ a vládca slnka, lebo sa do neho dokáže dívať bez žmúrenia. Verný monogamista, ktorý si vyberá partnera na celý život. Vták, o ktorého prenikavom pohľade sa rozprávali legendy. (To, čo orol rozozná voľným okom, by človek potreboval trojnásobne zväčšiť. Pritom vidí do vzdialenosti pol druha kilometra. Keď zbadá korisť, vždy ju dostane: prudko pikuje dolu, roztiahne pazúry a v okamihu ich zaborí do tela obete. Na znak víťazstva potom roztiahne krídla.) Úžasná sila a presný zásah pri love i schopnosť orla hypnotizovať očami fascinovali celé ľudské pokolenia a vyslúžili mu povesť neporaziteľného. Od nepamäti sa k nemu radi prirovnávali slávni vodcovia a bojovníci. Homér z neho urobil božieho posla, ktorý vyniesol Ganymeda na nebesia.[60] Zobrazenie orla v rímskom sepulkrálnom umení sa spájalo s apoteózou v pravom slova zmysle. Chápaný ako symbol sily, víťazstva a nanebovstúpenia zohrával významnú úlohu v pohrebných obradoch rímskych cisárov. Do kresťanstva prešiel práve ako symbol nanebovstúpenia, čo dokladajú aj scény na bronzových dverách dómu v Hildesheime, ktoré sú ilustráciou, ako na to upozornil Erwin Panofsky, slov Krista podľa sv. Jána 20, 17: *„Vystupujem k môjmu otcovi a k vášmu otcovi; k môjmu Bohu a k vášmu Bohu.“*[61] Kresťania ho poznajú aj z Apokalypsy volaním: *„Beda tým na Zemi, keď zaznejú posledné poľnice“*. Mohli by sme ho chápať aj vo význame, ktorý mu pripísali v dávnej histórii alchymisti, keď doplnili štyri elementy (vodu, oheň, zem a vzduch) piatym: prapodstatou, čisto spirituálnym éterickým svetovým duchom, ktorého potom symbolizoval.

Na náhrobkoch často nebýval orol ničím viac (ani menej) ako tradičným kráľovskym (či erbovým) znakom. Tak je tomu aj v prípade klasicistického náhrobku pruskej kráľovny Luisy, kde sa orol objavuje (okrem erbu) aj v životnej veľkosti a animálnej pôvabnosti, pozerajúc sa spod *lit de parade* zosnulej akoby práve chcel vzlietnuť...[62] Na naše cintoríny sa jeho zobrazenie dostalo až v období prvej svetovej vojny. Jednu z jej obetí, mladého leteckého nadporučíka, vynáša na nebesia (obr. 50). O niečo tajuplnejší je jeho význam na mladšom náhrobku, kde sedí na sarkofágu a pazúrmi drží štít zdobený tromi trojicami päťlistých ruží. Symbolický motív takto zobrazených ruží súvisí s činnosťou tu pochovaného profesora Jánosa Dacha, ktorý bol veľmajstrom slobodomurárskej lóže Mlčanlivosť[63] (obr. 52). S takmer rozprestretými krídlami pôsobí majestátne nad hrobom človeka, ktorý svoj život zasvätil „boju s ohňom“ (obr. 51).

*Lev*, tiež „kráľovské zviera“, ktoré prislúchalo vládcom a mocným bojovníkom. Pre svoju silu sa stal symbolom božskej moci. Keď ho premohli antickí hrdinovia, symbolizovalo to víťazstvo ľudského ducha nad animálnou prírodou; keď biblické postavy, tak premoženie diabla. V sepulkrálnom umení nemal vždy jasný ikonografický význam.[64] Na väčšine náhrobkov ho zobrazovali štylizovaného v ležiacej polohe, ako chráni prístup do posvätného priestoru. Často pritom vyzeral, že spí. Jeho „bdelý spánok“ sa totiž prirovnával (už v ranom kresťanstve) k spánku Pána na kríži: ktorého telo síce „spalo“, ale Duch bdel po pravici Otca nebeského.

Tradovalo sa, že lev dokáže vdýchnuť svojmu mláďatu do nozdier život, aj keď sa narodí mŕtve; preto sa dostal aj do analógie zmŕtvychvstania: *„Keď sa zjavil lev, t.j. živé slovo, dýchol (Duch svätý) na nich a oživil ich.“*[65] Do náhrobkovej tvorby minulého storočia ho (znovu) uviedli dvaja najvýznamnejší sochári klasicizmu: Antonio Canova (1757-1822) a Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Prvý z nich flankoval spiacimi levmi vchod do hrobky pápeža Clementa XIII. (1787-92)

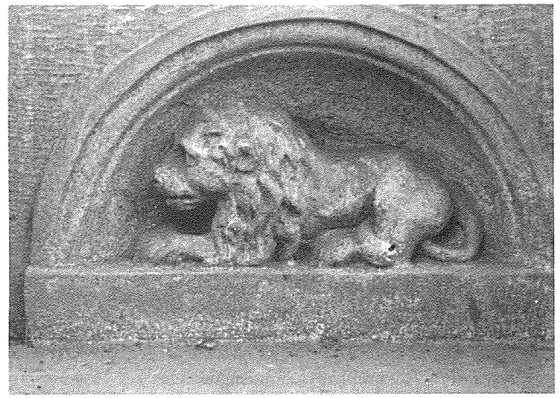






*53. Alojz Stróbl:* Spiaci lev *na náhrobku A. Vettera († 1882), ministra obrany v revolučnom roku 1848, na Kerepešskom cintoríne v Budapešti*

*54 a,b. Klasicistický, bližšie neurčený náhrobok s* modliacim sa géniom, urnou a motívom leva *na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*





55. Sova s knihou *na náhrobku JUDr. F. Raffaya († 1907), riaditeľa kolégia a profesora prešovskej právnickej akadémie, na cintoríne v Prešove*



56. *Alojz Stróbl:* Náhrobok pre psa *grófa D. Andrássyho z r. 1903(?) v parku pri Andrássyho mauzóleu v Krásnohorskom Podradí (r. 1996 značne poškodený vandalmi)*

v rímskom chráme sv. Petra.[66] Druhý si vybral toto zviera, keď ho poverili vytvoriť pomník padlým pri Luzerne (1819). Jeho umierajúci lev bezvládne ležiaci na bojovom štíte je označovaný za „najľudskejšie" stvárnenie tejto šelmy v dejinách umenia a za veľké dielo romantizmu (Gustav Pauli). Inšpiroval neskôr nielen takého umelca, akým bol Karl Friedrich Schinkel (1834), ale z nášho kultúrneho prostredia aj Vavrinca Dunajského (po 1827) a Alojza Stróbla (po 1882, obr. 53).[67] Popri spomínaných levoch v životnej veľkosti sa stretávame na inak bežných meštianskych klasicistických náhrobkoch s miniatúrami ležiacich levov umiestnených v malých nikách dolnej časti pomníka (obr. 54). V období *fin-de-siècle* nenachádzalo zobrazenie leva až také uplatnenie. Ak sa aj objavuje, napríklad na sarkofágu Gyulu a Katinky Andrássyovcov v Trebišove,[68] tak skôr z dekoratívnych, ako symbolických dôvodov.

*Sova*, antický symbol bohyne múdrosti, s hĺbavým pohľadom a nočným bdením, bola označením pre tých, čo sa venujú štúdiu. Známy znak múdrosti a učenosti, často v spojení s knihou, poukazoval obvykle na charakter a intelektuálnu profesiu zosnulého, ako je tomu v prípade profesora prešovskej právnickej akadémie (obr. 55). Sova sa eventuálne mohla chápať aj ako symbol Ježiša Krista z *Noci nárekov a smrti*.

*Pes*, symbol vernosti a ostražitosti, spájaný aj so záhrobným životom, kde má slúžiť ako sprievodca mŕtvych. Kedysi sa kládol do hrobov ako posmrtná obeť. V starom Egypte predstavoval stelesnenie boha smrti Anupa, v gréckej mytológii strážcu podsvetia. Na náhrobných kameňoch stredoveku obyčajne znamenal vyjadrenie vazalskej alebo manželskej vernosti. V tomto zmysle zdobí bočnú stenu sarkofágu grófa Dénesa Andrássyho v mauzóleu v Krásnohorskom Podhradí. Žiaden z týchto významov však neprichádza do úvahy pri náhrobku so sochou jazvečíka a nápisom „*Treue um Treue*" (Vernosť za vernosť), ktorý je iba sentimentálnym pomníkom štvornohému priateľovi človeka. Vytvoril ho Alojz Stróbl, pravdepodobne v roku 1903, pre psa spomínané-








57. *Náhrobok Fr. Pachtu († 1929) s motívom* palmy, *na cintoríne v Smoleniciach*

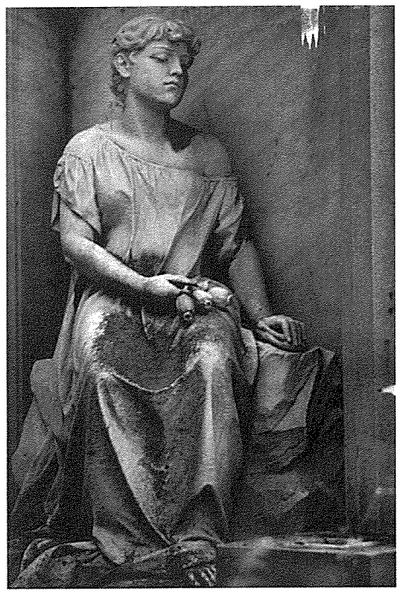
58. Anjel s palmovou ratolesťou a vencom *na náhrobku Margity Mosánszky († 1886) na cintoríne v Prešove*



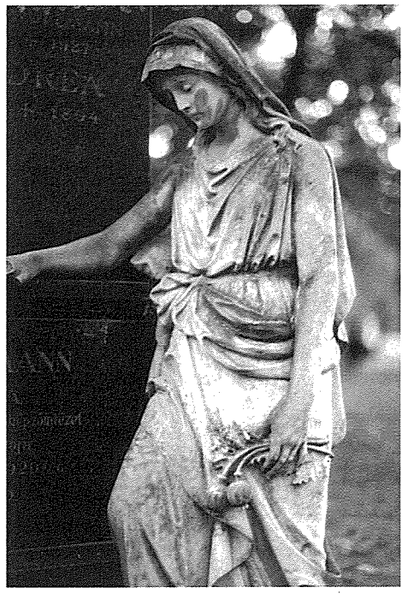
59. *E. Schmögner: Anjel s palmovou ratolesťou na náhrobku Jánosa Teltscha († 1905) a jeho rodiny na cintoríne v Poprade-Veľkej*



60. *Amleto Cataldi: Sarkofágový náhrobok Illony Kandó, rod. Posch († 1913) s* postavou ženy kladúcej palmovú ratolesť na sarkofág, *pri ktorom je* trojnožka s vavrínovým vencom a ružami *(vyhotovený v Ríme r. 1914), na cintoríne v Rožňave*



*61. Firma „Antal Gerenday a syn":* Smútiaca žena s makovicami *na náhrobku K. Adrianyiho († 1884) a jeho rodiny na cintoríne v Prešove*

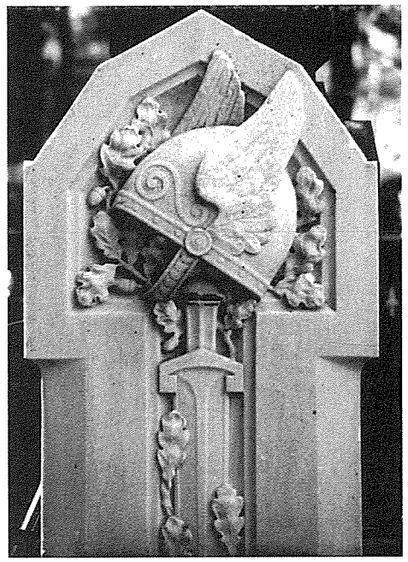


*62.* Smútiaca žena s makovicami *na náhrobku uhorského kráľovského finančného radcu K. Kampmüllera († 191/?/) a jeho rodiny na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

ho grófa Andrássyho a bol jednou z rarít Krásnohorského Podhradia. Žiaľ, v roku 1996 bol takmer zničený vandalmi (obr. 56).

Pre iné druhy zvierat príklady zo sepulkrálnej oblasti u nás zatiaľ nie sú doložené. Z literatúry sa možno dozvedieť, že do úvahy by mohlo ešte pripadať zobrazenie *kohúta* – kresťanského symbolu bdelosti a dokonaného životného boja, *slimáka* – symbolu zmŕtvychvstania, *páva* – symbolu nebeskej krásy, *fénixa* – symbolu nesmrteľnosti, *jeleňov* pri prameni, pijúcich zo studne nebeských radostí,[69] (alebo napríklad i *myší*, ako to môžeme vidieť na náhrobnom portréte jedného krakovského archivára).

Čím viac sa chýlilo minulé storočie k svojmu záveru, tým viac vzrastala obľuba vegetatívno-florálnych motívov. Nielen pre ich dekoratívnu pôsobivosť a dobovú mániu po ozdobách, ale aj pre silu symbolickej výpovede, ktorou sa dokázali prihovoriť a osloviť väčšinu ľudí.



*63. Náhrobok D. Belóczyho († 1918) s motívom* okrídlenej helmy, meča a dubových listov *na cintoríne v Kežmarku*

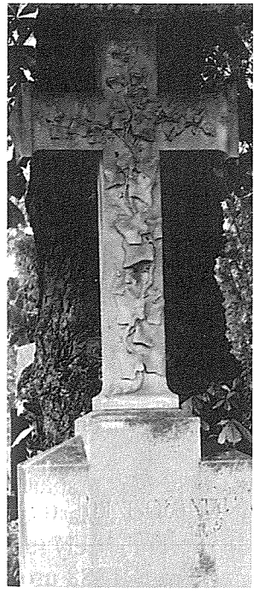


Symbolika *palmy* (palmovej ratolesti, palmety) vychádzala predovšetkým zo Žalmu (92,13): *„Spravodlivý bude prekvitať sťa palma..."* Myslená bola spravidla ďatlová palma, ktorá neplodí nič zbytočné: mlieko, olej, kôra, drevo, listy, ovocie, šťava i vlákno z nej sú užitočné. Preto sa stala posvätnou, rajským stromom (aj romantických vízii): *„Tam pod štíhlou palmou, drahá, / ja s tebou ležať chcem, / piť nápoj lásky a blaha / a snívať blažený sen."*[70] (obr. 57). Palmovú ratolesť kládli Egypťania na sarkofágy. Rovnako robili aj ľudia na prelome storočí, chodievajúc s palmovou ratolesťou bežne na pohreby a návštevy hrobov (obr. 60). Mal ju v rukách anjel, oznamujúci smrť Panny Márie, na znak víťazstva nad smrťou. Bola atribútom mučeníkov a symbolom vstupu do raja (obr. 58-59). Dve cez seba položené a stuhou zviazané palmové ratolesti znamenali nebeskú blaženosť[71] (obr. 14).

*Makovica* sa do mytológie smrti dostala, aby slúžila filozofii človeka hovoriacej o tom, že smrťou sa všetko nekončí, že život sa síce zastavil, ale nevyhasol. Stala sa tradičným symbolom spánku, ktorý napomáhal vyjadreniu tejto idey. Už na rímskom sarkofágu (v Museu Capitolino) je navrchu socha pololežiaceho dieťaťa, ktorá budí skôr dojem, že ju premohol spánok ako smrť. (To, že je tomu naozaj tak, dosvedčuje zväzok makovíc v jeho pravej ruke.)[72] Forma zobrazenia tejto predstavy bola vítanou v období klasicizmu[73] i *fin-de-siècle*. Makovica mohla byť súčasťou ornamentu alebo sa uplatnila ako atribút v rukách smútiacich žien (obr. 61-62).[74]

*Dubové listy* alebo halúzky boli znakom nesmrteľnosti, lebo tvrdé drevo duba nikdy nespráchnivie (obr. 11, 63).

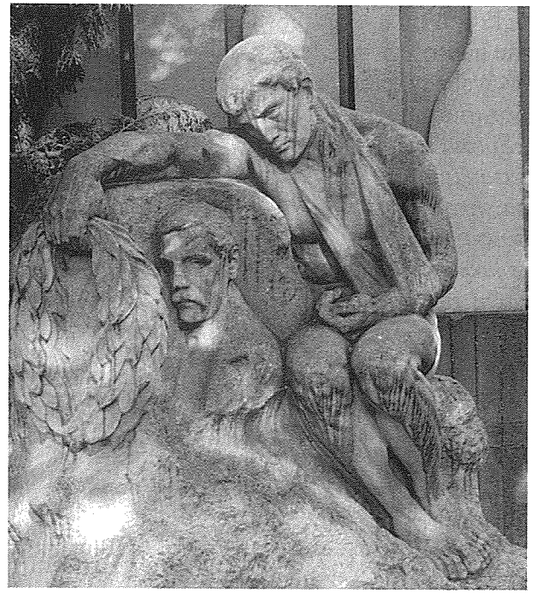
*Vavrín* a *brečtan* boli utešujúcimi motívmi večného života pre svoj vždy zelený vzhľad. Vavrínový veniec mal navyše pomáhať zabezpečiť





*64.* Kríž zdobený brečtanom *na náhrobku vojenského lekára Dr. A. Reinischa († 1891) na cintoríne v Zlatých Klasoch*

*65. Náhrobok Apoleny Fialovej († 1917) s motívom* zlomenej lipy, *na cintoríne v Modre*



*66. Robert Kühmayer: Náhrobok lekára-chirurga a pedagóga Dr. Huga Schmida († 1912) s reliéfnym* portrétom zosnulého *a* alegorickou postavou smútiaceho pacienta s vavrínovým vencom, *z r. 1913 na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

slávu, vzkriesenie a nesmrteľnosť (obr. 50a, 66) a brečtan (snáď najčastejšie vysádzaná rastlina našich cintorínov) zas tlmočiť vernosť lásky či prežívanie duše po smrti, lebo jeho úponky majú schopnosť pevne sa prichytiť a „žiť" aj na odumretých stromoch, alebo neživých predmetoch (obr. 64).

*„Smutná" vŕba* bola, ako to napovedá jej zaužívané pomenovanie, všeobecným symbolom smútku. Zrejme pre svoje ovisnuté vetvy, ktoré pripomínali sklesłosť človeka vo chvíľach žiaľu. Jej neustále chvejúce sa listy mali navyše symbolizovať záchvevy srdca pri pomyslení na život bez milovanej osoby. Stala sa stromom cintorínov a pôvod jej zobrazenia tkvie údajne kdesi v ľudových baladách a povestiach.[75] Časom sa tento motív dosť sprofanoval. Dostal sa aj na tzv. *mourning pictures* – maľované alebo vyšívané obrázky, ktoré vyhotovovali urodzené slečny v Amerike na pamiatku slávnej osobnosti alebo zosnulého príbuzného.[76]

Vysadenie *lipy* (ale aj iných druhov stromu či kríku) na hrob sa považuje za najstaršiu formu náhrobku našich predkov – zvyk, ktorý pretrvával aj v časoch romantizmu, ako nám to pripomínajú verše z bukoliky Jána Hollého: *„Spravte mu hrob, pastíri, kolem hrobu lipki zasaďte. / A v prostred kvítí voňavého kropáčka, hrebíčkov, / Námodrích laľií a švárních ňadrami rúží; / I z vókol trňinú, a divím ohraďte ho chrasťím. / Začni mi pastírská trúchlí spev, začni mi Umko. / Ó ňeblížte sa tam capové, ňeblížte kozički; / Ráz lipek už chiteních a zešlích ňehrizniťe kvítkov. / Lipki budú rostnuť, rostnuť jako vždicki památka."*[77] Alebo z básne Svetozára Hurbana Vajanského: *„Bo keď lesa šum zakypí / dušou mojou trúchlivou, čujem v ňom i šumy lipy / tam nad Tvojou mohylou."*[78] Ťažko povedať, či jej miesto na našej sepulkrálnej pôde vyplývalo z faktu, že bola symbolom Slovanov, ktorí ju ako kresťania spájali s kultom Panny Márie, čo pripomína zvyk obklopovať lipami chrámy, svätyne či kaplnky. Podľa ľudových pranostík, zelenými lipovými halúzkami očisťovali dom na Božie telo, dávali ich za obrazy, aby bol v dome pokoj; pri narodení dieťaťa sadili pri dome lipku, čo by mohlo vysvetliť rozšírený náhrobkový motív zlomenej lipky, s ktorým sa stretávame v medzivojnovom období. Jej zobrazenie mohlo vyplývať aj z túžby, aby pamiatka na zosnulého pretrvávala aspoň toľko rokov, koľko sa tento druh stromu dokáže dožiť, alebo sa myslelo na srdcový tvar jej listov, teda lásku, ktorá sa odchodom zlomila. Predpokladá sa, že lipa musela byť všeobecne známym symbolom smútku (a smrti?), a to oveľa skôr ako sa s jej motívom stretávame na náhrobkoch (obr. 65).

A napokon ten najzrozumiteľnejší a najkonvenčnejší symbol pominuteľnosti – *kvet*. Kvety krehké ako život. *„Wie eine Blume sprossl der Mensch auf und wird gebrochen."* (Jób 14.2), citát vybraný pre náhrobok ani nie osemnásťročnej obete najmysterióznejšej samovraždy *fin-de-siècle* Mary Freiin von Vetsera.[79] Pre hrob, na ktorý v osudný deň nemal ani kto kvety položiť, tak ako to činia ľudia od nepamäti. Zdobili nimi miesta posledného odpočinku snáď aj preto, že ich chápali – povedané Goetheho formuláciou – ako *„krásne slová a hieroglyfy prírody, ktorými nám chce dať najavo, ako nás má rada"*.[80] Spletené do girlandy alebo festónu, súvisiacich s *langae coronae,* používaných už v pradávnych pohrebných rituáloch,[81] alebo do venca, ktorý svojím kruhovým tvarom naznačoval večnú poctu mŕtvym, či v kytici alebo samostatne, prispeli nemalým podielom k obrazu cintorína ako „rajskej záhrady". Kto im nerozumel, mohol siahnuť po niektorom z dobových slovníkov.[82] Reč kvetov sa totiž stala priam spoločenskou „hrou", intenzívnejšie pestovanou od čias biedermeieru.

*Ruža* hrala „prím". Všadeprítomná a spájaná s predstavami raja, krásy a lásky, bola kvetom doby. Poetickú príťažlivosť jej dal celý rad básnikov. Oscar Wilde z nej v roku 1888 urobil leitmotív známeho príbehu o slávikovi a ruži, v ktorom sa slávik rozhodol stvoriť ružu na zmrznutom kríku (pre lásku študenta, ktorý

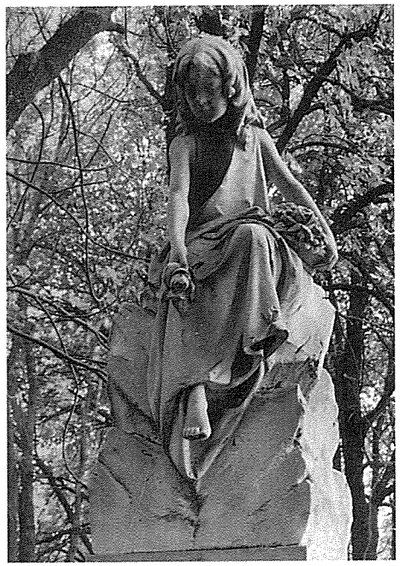




*67.* Žena kladúca ružu *na náhrobku rod. Wein (po 1914), ktorý zhotovil Gyula Schmidt(?) na cintoríne v Kežmarku*




*68.* Žena kladúca ružu *na náhrobku kráľovského inžiniera A. Weina († 1901) a jeho rodiny na Kerepešskom cintoríne v Budapešti*



*69.* Dievča-anjel *(krídla v súčasnosti chýbajú)* kladúce ružu *na hrobe právnika K. Farkasa († 1904), na cintoríne v Lučenci (Prof. právnickej fakulty lučeneckého lýcea reformovanej cirkvi, advokát, mestský radca a stoličný prokurátor, celý svoj majetok odkázal ref. cirkvi; tá mu z vďačnosti pravdepodobne objednala tento náhrobok, zrejme u Ľudovíta Horna)*





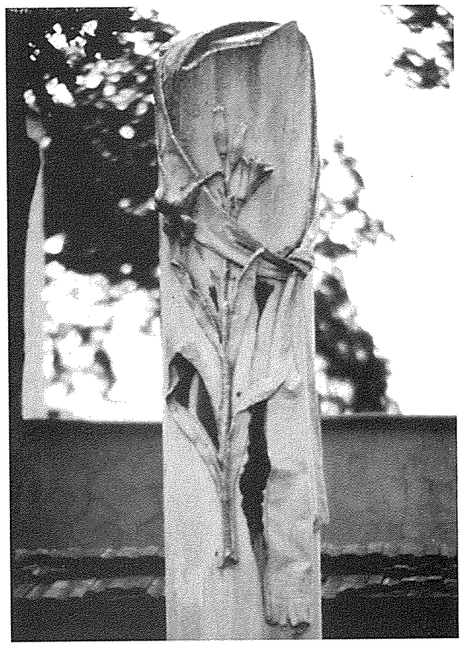
*70 a-c. Motív* anemónií*: a-b) na náhrobku Emilie Teply († 1911); – c) na náhrobku krajčírskeho majstra A. Rescha († 1888); oba na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*

chcel splniť želanie svojej milovanej a darovať jej ružu). Slávik musel spievať pri mesačnom svite hruďou pritlačený k tŕňu, ktorý mu prebodával srdce, a farbiť svojou vlastnou krvou kvet do červena, až kým nebol mŕtvy.[83] Podľa Bonaventuru *„biela ruža smrti je krajšia ako*

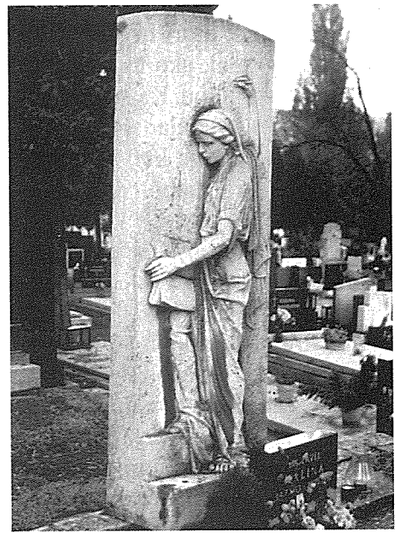




*jej sestra, pretože je spomienkou na život a napĺňa ho túžbami a hodnotou.“*[84] Biela ruža bola pôvodne atribútom Afrodity (Venuše); premenila sa na červenú jej vlastnou krvou, keď sa ponáhľala na pomoc k umierajúcemu Adonisovi a cestou si zapichla do nohy tŕň. Odvtedy mali tŕne ruže pripomínať bolesť spôsobenú stratou lásky. Kresťanská ruža bola zas bez tŕňov, lebo tak rástla v raji pred spáchaním prvého hriechu. Prirodzene, môžeme si len domýšľať, na akú ružu mysleli tvorcovia náhrobkov, keď ju „vkladali“ do jemných rúk žien stojacich nad hrobmi zosnulých, ktorým bola určená, ako to naznačujú aj svojím gestom. Na kežmarskom náhrobku Weinovcov sú pod takouto sochou pripísané slová básnika Emila Ábrányiho: *„Neľutuj nás pútnik, / keď tvoja cesta tadiaľto povedie! / Veď spolu sme aj tam Dolu / verne si držíme ruky spolu. / A verná Spomienka / ruže na náš hrob dáva. / Na náš objímajúci sa prach. // K nám už nesiaha zloba, / ni myšlienka mučivá. / Kým rýchlo plynie doba / mariaca všet-*



*71. Motív* ľalií so stuhou *na náhrobku v tvare* zlomeného stĺpa *pre poslucháča práva Gy. Tátraya († 1901) na cintoríne v Kežmarku*



*72. Náhrobok rod. Stejskalovej na cintoríne v Žiline*

*ko: / My tu v tichom pokoji, odpočívame sladko / po peknej a plodnej práci / pod mĺkvou zemou.“* (obr. 67-69).[85]

*Anemónia* (veternica), rastúca bežne na Blízkom Východe, bola ďalším vhodným druhom kvetu. Podľa mytológie prvé anemónie vyrástli tam, kde sa Adonisova krv dotkla zeme. Do kresťanstva prešla ako symbol choroby, smrti, krvi, ktorú prelial Kristus a mučeníci – preto sa vyskytuje aj na výjavoch Ukrižovania. Ak ich bolo zobrazených sedem, išlo o symbol siedmich bolestí Panny Márie (obr. 70).

*Ľalia*, ozdobná a omamná, mohla byť v našom kontexte kresťanským symbolom nevinných pri Poslednom súde (obr. 71).[86]

Pred posledným súdom sa zosnulý mohol nechať zastúpiť orodovníkom. Ten bol čoraz dôležitejší, a to od momentu, kedy spasenie nebolo až také isté. Spása sa stala takpovediac otázkou byrokratickej skúšky, súdu, ktorý sa opieral o zápisy v *knihe života* – ďalšieho symbolického motívu náhrobkovej tvorby (obr. 72). Orodovník uviedol zosnulého do nebeského dvorského štátu. Dával mu ruku na rameno, predstavil ho. Často to býval práve on, kto zapisoval dobré a zlé skutky do knihy života. Veľká kniha, ktorá obsahuje mená všetkých tých, ktorí majú byť v deň Posledného súdu spasení, ako to hovorí biblia, sa nahradila osobnou knihou. Každá duša mala svoju vlastnú knihu a predkladala ju pred sudcu. Neskôr dostal každý dve knihy, jednu o zlých skutkoch, ktorú viedol diabol, druhú o dobrých, ktorú viedol anjel strážny. A v okamihu súdu sa má celý život dať dokopy. Teda nie v okamihu smrti, ale až po nej sa rozhodne o ďalšom osude. Orodovníci, anjeli strážni, Boží poslovia sa postupne menili na ženské bytosti, k postavám ktorých sa ešte vrátime. Mohli sa tradične modliť alebo robiť dojem, že sa zamýšľajú nad tým, čo sa dočítali v knihe. Zo scény Posledného súdu sa stala melancholická metafora, z “účtovnej knihy“ román, román vlastného života. Motív knihy mohol pochádzať z obrazového sveta kultu *melanchólie*. Jej personifikácii v sedemnástom a osemnástom storočí často pridávali knihu, ako terapeutický prostriedok a zároveň príčinu stavu. Umelci a básnici od Michelangela (1475-1564) po Johna Miltona (1608-1674) si Melanchóliu predstavovali ako smutnú pannu, zvyčajne s knihou na kolenách. Niekedy bola presnejšie určená ako astrologická, aby bolo jasné, že ide o dcéry Saturna (obr. 90).[87]

Ale človek, od prírody hravej povahy, neraz používal (aj) v období *fin-de-siècle* všetky tie symboly a motívy bez toho, že by vnímal ich historický kontext a bez toho, že by myslel na to, či sú pohanské alebo kresťanské; hlavne, že boli módne a z jeho pohľadu krásne. Možno si pritom pomyslel to, čo poeticky vyjadril Charles Baudelaire: *„Či z Nebies, alebo z Pekiel prichádzaš, to je jedno, ó Krása! /.../ Od Satana alebo od Boha, to je jedno, len keď /.../ sveta ošklivosť zmierniš a ťažobu chvíle uľahčíš!“* [88] Takýto prístup bol pochopiteľne tŕňom v oku cirkvi: *„Dosti /.../ námětů z křesťanské minulosti pro výzdobu hřbitovních náhrobků, takže není potřebí útočiště bráti k pohanským formám...“* [89]

Vo všeobecnosti výtvarné umenie devätnásteho storočia len máločo „odhodilo“. Pre náhrobok sa hodili aj rôzne kuriozity: či už gotické časti demontované pri reštaurovaní z košického dómu, ktoré poslúžili ako podstavce pod kríže,[90] alebo sochy mníchov z polovice osemnásteho storočia inšpirované ázijskym umením, ktoré si nad rodinnú hrobku v Smoleniciach nechali koncom minulého storočia umiestniť Pálffyovci.[91] Jediné, čo sa kategoricky odmietalo, boli skutočné symboly smrti (rozkladajúce sa telo nebožtíka, lebka a smrtka). Nehodili sa ku „krásnemu spodobeniu smrti“, ktoré malo svoje korene vo filozofii stoickej školy a neoplatonizmu.

*Obraz reálneho človeka.* V rôznych podobách je kontinuitne sledovateľný v sepulkrálnom umení všetkých dôb.[92] Bol však záležitosťou vyvolených, čo sa v minulom storočí zmenilo. Pripísať to možno vplyvu ideí Francúzskej revolúcie i Napoleonovmu kultu osobnosti, ktorý dal veľký impulz k oživeniu pomníkovej tvorby ako takej.[93]






*73 a-f.* Reliéfne portréty zosnulých*: a) Alojz Rigele: Dr. Gy. Kováts († 1907), hlav. mestský lekár, priekopník vodoliečby a riaditeľ detskej nemocnice, na Ondrejskom cintoríne v Bratislave; – b) János Istók: Dr. Z. Pethő († 1915), z r. 1917, na cintoríne v Dunajskej Strede; – c) D. Tuti: Mária Bianchi († 1909), vyhotovené r. 1911 v Mníchove, na cintoríne v Rožňave; – d) Alexej Lux: Illa Wozárik († 1903), na cintoríne v Spišskom Podhradí; – e) Zachara: učiteľka Anna Zacharová, rod. Brandl († 1916), na cintoríne v Senici; – f) Rudolf Buncsek: I. Vetzel († 1913), prepošt a kanonik zo Sv. Kríža, z r. 1911, na cintoríne v Žiari nad Hronom*

Typ verejného pomníka sa potom časom preniesol aj na cintoríny. Voľné celofigurálne portrétne sochy bohatých mešťanov v životnej i nadživotnej veľkosti (ako ich môžeme vidieť napríklad na mníchovskom *Südfriedhof*)[94] vystriedali vo viedenskom prostredí skromnejšie pôsobiace busty. Najrozšírenejšie však boli reliéfne portréty zosnulých, často v antikizujúcej forme tzv. *imago clipeata*, udomácnené aj u nás. (Fotografie na náhrobkoch sa v tom čase považovali za nevkus.) Obľuba portrétu sa pripisuje aj vplyvu historika umenia Rudolfa Eitelbergera von Edelberga (1817-1885), ktorý rozvíjal pôvodne Goetheho myšlienku: *„... doch bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildniss. Dieses gibt mehr als irgend etwas anders einen Begriff von dem was er war...“*[95] (obr. 73a-f).

## VI.

Po letmom prehľade námetov a motívov náhrobkov *fin de siècle* sa musíme pristaviť pri tých, bez ktorých si človek minulého storočia sotva vedel predstaviť ideu raja. Ideu, ktorej sa nechcel vzdať, a ktorú mal koniec koncov cintorín evokovať. Reč bude o okrídlených bytostiach: anjeloch (i génioch), sfingách, a predovšetkým o ženách – najsignifikantnejších postavách sepulkrálneho umenia danej doby.



*74.* Modliaci sa anjel, *zrejme sekundárne umiestnený na mladšom náhrobku M. Mágyera († 1892) na cintoríne v Záhorskej Bystrici*



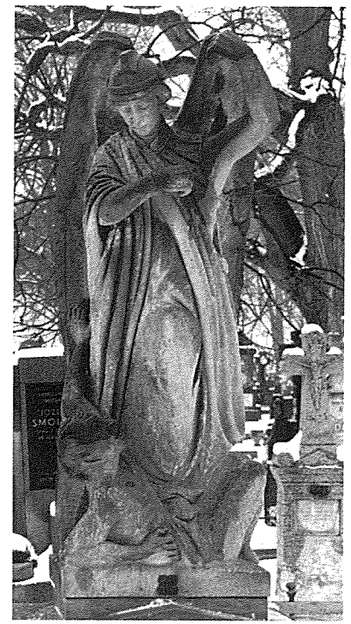
*75.* Modliaci sa génius *na náhrobku G. F. Kamitsku († 1869) na cintoríne v Kežmarku*



*Anjeli* (a *géniovia*) – ich zobrazenia aj ich funkcia sa menili celé stáročia. Prví kresťanskí anjeli nemali krídla, aby sa odlíšili od génionov – svojich antických predchodcov. S vývojom kresťanstva ich význam stúpal. Od štvrtého storočia, keď si už kresťanské náboženstvo mohlo vytvoriť svoj vlastný ikonografický program, sa začali zobrazovať s krídlami (najprv ako bezpohlavné bytosti, od dvanásteho a trinásteho storočia ako muži alebo ženy), pričom sa presadilo aj symbolické stvárnenie v podobe hlavy s krídlami, chápané ako prejav ich netelesnosti. Ako posledný rozdiel od antických predchodcov ostal vek, ktorý od pätnásteho storočia mohol byť rôzny a od obdobia renesancie aj detský. Úlohy a funkcie novodobejších anjelov možno zistiť z katolíckej dogmatiky osemnásteho, devätnásteho a dvadsiateho storočia. Latinské spisy z prvej polovice minulého storočia obsahujú ešte podrobne vypracované kapitoly o anjeloch. V druhej polovici storočia sa im venovalo už menej pozornosti, čo možno pripísať pribúdaniu racionalistických tendencií.

Prísne hierarchické usporiadanie anjelov – týchto personifikácii Božej vôle, príslušníkov Nebeského vojska a Božieho dvora – podľa funkcií na serafínov, cherubínov, Tróny, Panstvá, Sily, Mocnosti, Kniežatá, archanjelov a ostatných anjelov sa formovalo už od piateho storočia. K všeobecne najviac zobrazovaným patrili cherubíni, strážiaci ohnivými mečmi zamknutý raj, serafíni, ako služobníci pri Božom tróne, archanjel Gabriel pri Máriinom zvestovaní, Michal bojujúci s drakom, anjeli na Jákobovom rebríku a od čias baroka anjeli doprevádzajúci duše, ktoré sa vznášajú z očistca do neba. Od devätnásteho storočia pribudlo zobrazovanie osobného anjela strážneho. Dostal ho každý človek, dokonca nezávisle od vierovyznania. Neopúšťal ho za žiadnych okolností. Jeho strážna funkcia sa týkala duše i tela. Bol božím poslom, prostredníkom medzi Bohom a človekom.

Na rozdiel od človeka bol anjel deklarovaný za čisto duchovnú bytosť, zbavenú túžob a vášní, morálne slobodnú, múdru a silnú, Bohom



*76.* Archanjel Michal *na náhrobku Márie a Michala Holkovič († 1904) na cintoríne v Smoleniciach*

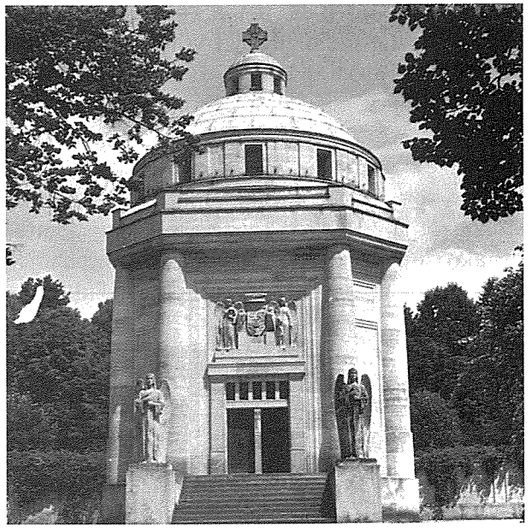
obľúbenú. Možnosť kontaktu s ním pomocou videnia sa stala kľúčom k jeho pochopeniu a východiskom symboliky jeho náhrobných sôch, ktoré nám v širšej miere dávajú predstavy o smrti celého jedného obdobia. V roku 1848 doplnila katolícka dogmatika definíciu anjela „o jeho mimoriadnu inteligenciu a schopnosť slobodnej vôle“. Popri službách posla, ktoré vykonával anjel pre Boha i človeka, dostal voľný priestor pre záujmy duchovna. Vyššie duchovno mohlo vplývať na nižšie len prostredníctvom hmotného tela človeka. Až v posmrtnom živote, keď sa oddelí duša od tela, bude možná priama komunikácia. Podľa katolíckej dogmatiky toto oddelenie hmoty a ducha bolo už raz prekonané, a to Ježišom Kristom, synom Boha, ktorý svojím ľudským a božským bytím zvíťazil nad mocou smrti, mocou zlého anjela (Satana), diabla či Lucifera. Tým sa vyjadril dôležitý dualizmus katolíckej dogmatiky: dualizmus dobra a zla, tiahnúci sa cez všetky kres-

ťanské predstavy. Aj anjeli boli rozdelení na dobrých a zlých. Jedni aj druhí boli inteligentní, slobodnej vôle a nesmrteľní. Zlí anjeli sa pôvodne nachádzali v blízkosti Boha, odkiaľ boli vyhnaní prvým hriechom (vzopretím sa Božej vôli), podobne ako Adam a Eva. Tak sa dostala na Zem smrť a vyhnaný bývalý kráľ anjelov Satan sa stal „vládcom tohto sveta". Až pri Poslednom súde bude zrušené jeho panstvo.

Zobrazenia anjelov z devätnásteho storočia korenili v barokovej tradícii. V jozefínskych časoch sa čisto anjelské sochy nevytvárali, ich rozšírenie nastalo až v druhej polovici minulého storočia. Na jednej strane pribúdali, zhruba od tridsiatych-štyridsiatych rokov, kresťanské črty v stvárneniach klasicistických géniov, na strane druhej cirkev „prispôsobovala" obraz anjela novoutváraným predstavám už aj tým, že začala hovoriť o kontinuite okrídlených ochranných duchov. Používanie okrídlených bytostí ako námetov náhrobných sôch vyjadruje tak v istom zmysle všeobecnú predstavu pokračovania života po smrti, ktorú si aj moderne zmýšľajúci človek uchovával. Napriek tomu, že aj anjeli aj géniovia sú okrídlené bytosti, môžeme ich rozoznať obvykle podľa toho, že anjeli (zrodení v katolíckej dogmatike) sú neurčitého veku a pohlavia, géniovia (odvodení z teoretických diel antických recipientov)[96] sú mladí muži, zriedkavejšie ženy; anjeli sú oblečení, géniovia takmer nahí; anjeli majú ako atribút nanajvýš kríž, palmovú ratolesť, poľnicu, meč alebo kopiju, géniovia nadol obrátenú fakľu, girlandu, veniec, urnu alebo nádobu na slzy.[97] Chápanie géniov sa rôznilo. A oni aj rôzni sú. Na konci osemnásteho a na začiatku devätnásteho storočia ich vidíme stojacich pri náhrobkoch. Vplyvom novokresťanského prúdu „si kľakli" – zo záhadného dôvodu, ak na jedno koleno, tak na ľavé, oproti anjelom, ktorí zas kľačia vždy na pravom (obr. 74-75). Zanechali nečinný postoj či stav spánku a "začali sa modliť". Pokojný, zamyslený pohľad sa upriamil na nebesia. Ako ukazuje výraz ich tváre, „začali cítiť" (smútiť alebo plakať).[98]



*77. Ján Marschalko:* Anjel s poľnicou *na náhrobku umelcových rodičov z r. 1869 na ev. cintoríne v Levoči*



*78. Mníchovský architekt Richard Berndl, staviteľ Carl Schmucker a sochár Max Frick: Mauzóleum v Krásnohorskom Podhradí, 1903-1904. Kupolovitú hrobku z bieleho pieskovca, ktorej vchod flankujú dvaja* cherubíni, *dal postaviť gróf D. Andrássy († 1914) pre svoju manželku, českú operná speváčku Francisku, rod. Hablawc († 1902) a pre seba.*

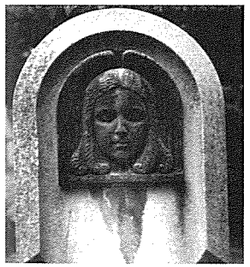




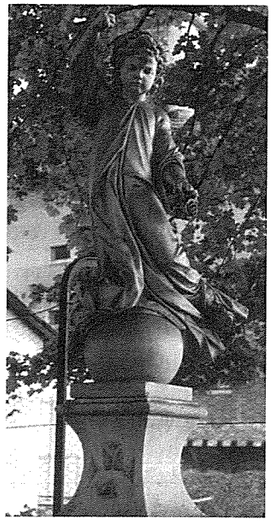
*79. Mozaika s* modliacim sa ženským anjelom a nápisom „Pax hominibus bone doluntatis", *zdobiaca náhrobok grófa Z. Csáky (1840-1905), hlav. spišského župana a jeho manželky, grófky Leontiny, rod. Eszterházy († 1927), pristavaný k bočnej fasáde far. kostola v Bystranoch*



*80. Modliaci sa* Anjel strážny *na náhrobku Ilonky Hollaki († 1904) na cintoríne v Komárne*



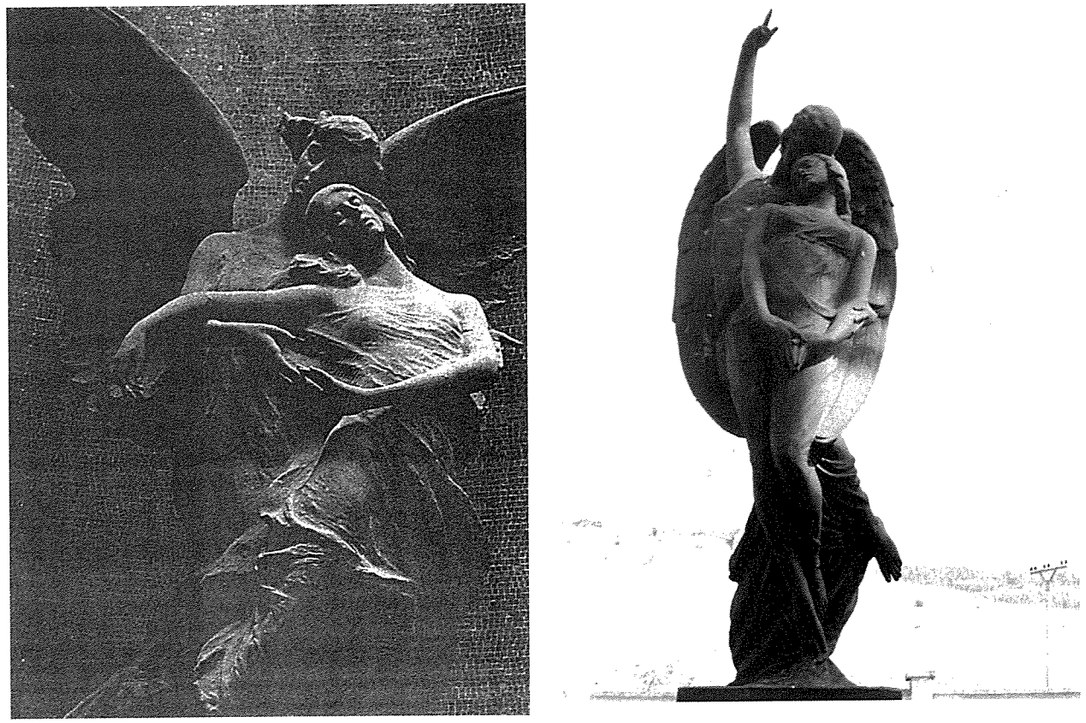
*81. Kamenár Mahr, sochár Ludwig P. Mack: Reliéf s motívom* okrídlenej hlavy anjela *na náhrobku Dr. B. Benczúra († 1918) na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave*



*82. August Drechsler (z Chemnitz):* Anjelik v podobe dieťaťa *stojaci na guli, s kvetmi v jednej ruke a druhou ukazujúci na nebesia, na náhrobku rod. Novotných (s nápisovou časťou pravdepodobne mladšieho dáta) na cintoríne v Nitre*



*83.* Utešujúci anjelik *na náhrobku detí rod. Béke Bekeházi († 1908 a 1909) na cintoríne v Senici*



*84 a-c.* Anjel unášajúci dušu v podobe ženskej postavy*: a) na náhrobku Natalie Magnani v Bologni (dielo P. Rizzoliho); – b-c) na náhrobku, ktorý dal zriadiť továrnik J. Harmatta pre svoju manželku Rózsu, rod. Steller († 1926) na cintoríne v Spišskom Podhradí (dielo Alexeja Luxa do bronzu odlial Ferencz Krausz z Budapešti)*

Vráťme sa k anjelom. V intenciách cirkevných predstáv zostával: /1/ Archanjel Michal, vodca všetkých (štyroch) archanjelov a zároveň vodca dobrých anjelov v boji proti zlým, zobrazovaný tradične ako bojovník s kopijou (ale aj so štítom alebo mečom), premožiteľ diabla (Satana) v poloľudskej (alebo dračej) podobe ležiaceho pod nohami svätca. Jemu sú venované aj slová modlitby zádušnej omše *„zažehnávač nebezpečenstva, sv. Michal, veď ich (duše) do svätého svetla“*, pričom vo funkcii sprevádzateľa duše do raja, ktorú mohli prebrať aj „jednoduchí“ anjeli, býval všeobecne len zriedkakedy zobrazený (obr. 76). /2/ Novozákonný apokalyptický anjel s poľnicou, ktorý má za úlohu oznámiť deň Posledného súdu (obr. 78). /3/ Cherubín strážiaci ohnivým mečom zamknutý raj (obr. 77). /4/ Anjel strážny – obvykle modliaci sa, lebo *„Náš anjel strážca sa za nás ustavične neuveriteľne vrúcne modlí k Bohu“*[99] (obr. 79-80). /5/ „Obyčajný“ anjel – dávajúci veniec na kríž (obr. 12), nesúci palmovú ratolesť (obr. 58-59), ukazujúci prstom na nebesia (obr. 82), utišujúci žiaľ (obr. 83) a podobne. /6/ Anjel zobrazený len ako okrídlená hlava, teda spomínané vyjadrenie jeho netelesnosti (obr. 81).

Ku koncu storočia sa objavili aj takí anjeli, ktorí stratili svoj kresťanský charakter spolu s prísnosťou, zachmúreným výrazom a bezpohlavnosťou. Už neboli len vykonávateľmi Božej vôle. Skôr predstavujú časť z vyššieho celku ako seba samých. Ich tváre dostali tajuplný výraz. Premenili sa na „krásne“ bytosti, čoraz



častejšie v ženskom prevedení, zobrazené tak ako ich dobre poznáme z umenia symbolizmu, secesie a dekadencie: žalostne smutné, éterické, graciózne, s unavenými gestami. Niektorí síce ešte stále hrajú rolu posla smrti, doprevádzateľa na druhý svet, ale robia to inak, s citom, ľudskejšie, pokornejšie: *„Unes ju rýchlo, milú, mládenec, veď uniknutá sa opäť vráti*





*86.* Ženský anjel *na náhrobku L. Kóscha († 1867) a jeho manželky Vilmy, rod. Kolbenheyer († 1890), na cintoríne v Prešove*

*v mojich snoch a spevoch, uvije veniec z mojich piesní a bude sa vznášať v mojich tónoch k nebesiam. Len živá zomrie, mŕtva zostáva pri mne, a večnou je naša láska a naše objatie!“* (Bonaventura)[100] (obr.84). Iní sú zas materskými ochrannými bytosťami (obr. 85), alebo iba nežnými dcérami Nebies (obr. 86). Tí, ktorí majú krídla ako motýľ alebo vážka, zrejme symbolizujú vystúpenie duše do neba. A sú aj takí, ktorých krídla sú väčšie ako ich telo, čím budia dojem tiaže, ktorá mohla spôsobiť ich „pád“ na Zem (obr. 87). Nevyzerajú, že by im mohli... slúžiť k vzlietnutiu... Prečo? Sú to anjeli ranení, chýba im sila alebo zlyhali pri plnení svojich „povinností“? Možno boli zodpovední (ako





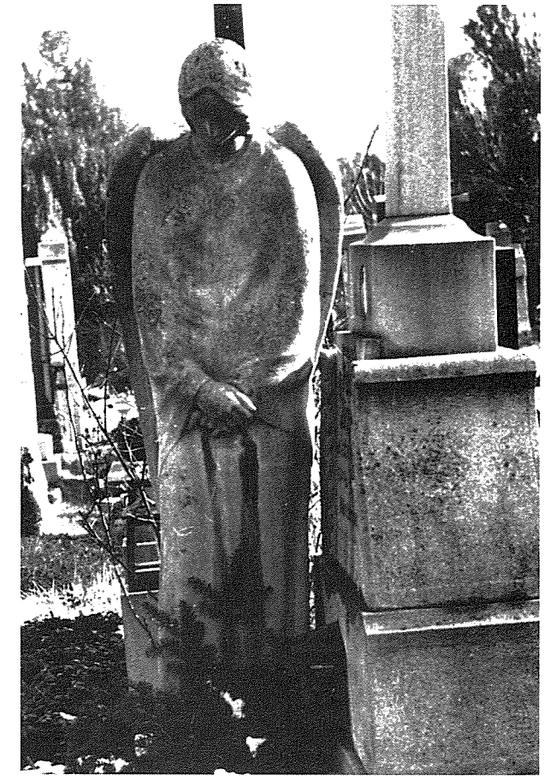



*85 a-c.* Ženský anjel ako materská bytosť*: a) Jozef Damko: Náhrobok pre deti rod. Árkay († 1892 a 1897), na Kerepešskom cintoríne v Budapešti (pôvodný); – b) náhrobok sedemročnej Kláriky Horn († 1921) na ev. cintoríne v Banskej Bystrici; – c) Horn: náhrobok jednoročného J. Szilassyho († 1921) na cintoríne v Lučenci*



Amor) za moc a putá pozemskej lásky, za stav duše, ktorej mali zároveň pomôcť vrátiť sa do role nebeskej Venuše, (symbolizovanej zvlečením šatu alebo odhalením pŕs). Najprv sa musela duša totiž nechať zmiasť pozemskou láskou v pominuteľnom a nedokonalom svete bytia, riskovať omyly, vziať na seba vinu, pretrpieť slepotu zaľúbenia, aby sa mohla stať účastnou na večnej nebeskej existencii. Začiatok a koniec drámy akoby sa spojili do jedného celku, akoby splynuli protiklady do jedného symbolu. Tak sa anjeli stali nanajvýš poetickými zobrazeniami spomienky na život naplnený najhodnotnejším ľudským citom.

*87 a,b.* Smútiaci anjel*: a) Alois Rigele: Náhrobná stéla J. Jónasa († 1911) z r. 1912 na cintoríne v Prešove; – b) Alois Rigele: dnes už nezachovaný náhrobok, pôvodne na Ondrejskom cintoríne v Bratislave*





Aj *sfinga* je blízka istému druhu anjelskej ozdoby. Levie telo, poprsie a tvár ženy, s krídlami alebo bez nich. V klasickom výzore, nehybná, s dopredu vystretými labami, pokojná ako mačka (obr. 88a) alebo ako nejaká úplne cudzorodá bytosť (obr. 88b). Strážkyňa hrobu známa z orientálneho staroveku i z Egypta, ako strach či rešpekt vzbudzujúce ľudské zviera pred posvätným miestom, ku ktorému sa nikto nesmie priblížiť. Pôvodne démon smrti, „hádanka" z príbehu o Oidipovi, symbol existenčnej otázky v epoche manierizmu a baroka, symbol sochárstva v Hegelových filozofických dejinách umenia, „objekt" psychoanalýzy. V devätnástom storočí predstavovala ženská sfinga naďalej vábenie v spojitosti



*88 a,b.* Sfinga*: a) flankujúca hrobku na cintoríne v Komárne (s erbami rod. Posztóczky /Posztovsky?/ a Csetke); – b) na náhrobku Alexandry Bielek, rod. Kéler († 1880) a jej syna Lászlóa († 1891); náhrobok na cintoríne v Prešove zrejme nechal zhotoviť tiež tu pochovaný Laszló Bielek († 1923)*

s nebezpečím zablúdenia v labyrinte inštinktov. *„Tam pred bránou ležala sfinx, / miešanec rozkoše a desu, / má ženskú hruď i hlavu, no trup / a drapy levove sú. // Prekrásna žena! Biely zrak / vraví jak divoko túži; / a do tichého súhlasu ret sa jej úsmevom krúži. / Nemal som sily odolať, / tak spieval slávik vrele – / A keď som bozkal tú spanilú tvár, / ach, mrel som na pocele. // Oživla socha z mramoru / a stenať začal kameň... / Tu smädom prahnúc začala piť / pocelov mojich plameň. // Tak vypila mi skoro dych / a slasťou divá celá / ma objala a drapom levovským / mäso mi trhala z tela. // Úchvatná trýzeň a slastný žiaľ! / Oh, slasť a bôľ sa zmerať nedá! / Zatiaľ čo blažia ma pocely úst, / jej drap ma strašne raní, beda. // A slávik spieval: 'Krásna sfinx! / Ó, láska! Čo značí, že spája / tvoj plameň s mukou smrteľnou / aj všetky blahá raja! // Ó, krásna sfinx! Ó, rozrieš mi tú hádanku prečudesnú! / Veď tisícročia premýšľam / o tomto každú vesnu'.“* (Heinrich Heine).[101] Umenie a literatúra *fin de siècle* velebili vo sfinge ženu ako sprostredkovateľku záhad. Charles Baudelaire spravil z nej symbol nepochopenej ženy: jej namyslenosť bola len maskou, pod ktorou sa skrývalo sklamanie z toho, že nikto nevie odpovedať na jej otázku. Ona sama bola









*89 a,b.* Smútiaca žena v klasicistickom ponímaní, „v pokojnejšom prejave žiaľu“*: a) na náhrobku s nápisovou tabuľou mladšieho dáta s menami manželov Fintových, na cintoríne v Prievidzi; – b) na náhrobku Marie Sophie Szloboda, rod. Schmogrowitz († 1860) na cintoríne v Pezinku*

tou otázkou, na ktorú čakala odpoveď. Osamotená a bezradná sa ocitla v neprístupnej uzavretosti svojej vlastnej mágie. Tak nadobudla stigmu moderného človeka.

A nakoniec sme sa dostali k motívu smútiacich žien (plačiek), pre ktoré nemčina používa výraz *Klagenfrauen,* angličtina *mourning women* a francúzština *pleureuses*. Ich podoba môže koreniť v starej tradícii ich zobrazovania, počnúc antikou cez stredoveké plačky a alegorické postavy Smútku, ktorými sú opatrené mnohé náhrobky sedemnásteho a osemnásteho storočia, alebo v obrazovej tradícii už spomínanej Melancholie, či vo všeobecnej dobovej obľube ženskej postavy v umení devätnásteho storočia. Navyše sa stretávame na cintorínoch s postavami žien, ktoré sa vymykajú z akýchkoľvek mytologických fráz a ikonografických tradícii.

Po (znovu)objavení sa týchto žien, najprv iba v kľudnej póze „zľahka nalomenej smútkom“ (obr. 89), prevažovali od obdobia *fin-de-siècle* ženy stojace v póze trudomyseľného rozjímania vyjadreného gestom ruky, o ktorú sa opierala hlava spočívajúca v dlaniach (obr. 90 a-e). Vyjadrovala tak smútok spojený so zádumčivosťou. Dcéry Saturna akoby trpeli hypochondrickými bolesťami hlavy, pôvabným, pre smútiacich plne dôstojným utrpením. Takéto melancholické, hĺbavé pózy sa mohli náhle zmeniť na ilúziu extázy. O melancholikoch sa totiž hovorí, že sú schopní platonicko-religiózneho oduševnenia sa pre lásku i vášnivej pozemskej lásky. Berniniho Svätá Tereza taktiež vychádzala z tradície neoplatónskych opisov mystickej duchaneprítomnosti a melancholickej extázy, ktorá sa chápe ako spôsob úniku zo skutočnosti a vlastný rozklad duše. Mnohé sochy pripomínajú túto obrazovú tradíciu, ktorá ako vzdialená ozvena doznievala na cintorínoch.

Školený repertoár póz mohol nepatrnými zmenami dostať aj erotický náboj (obr. 90 f-g). Ženské telo prenikalo ako ozdoba do všetkých oblastí umeleckého stvárnenia[102] ako pečať umenia, dôkaz nákladnej výpravy a elitárneho životného pocitu, aj pri stretnutí so smrťou. Popri



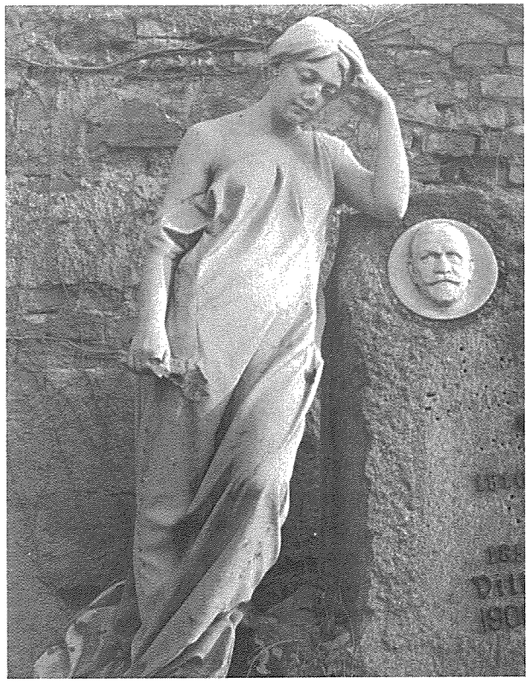



*90 a-g.* Smútiaca žena „v trudomyseľnej póze“*: a) torzo neznámeho náhrobku v klasicistickom štýle (Múzeum v Hlohovci, inv. č. H 1535/A); – b) na romantickom náhrobku Rosalie Dorringer († 1879) a jej dcéry Eugenie, na cintoríne v Modre; – c) ako súčasť čiastočne zničeného náhrobku Elisabethy (Josephi...?) († 1880) na cintoríne v Stupave; – d) na náhrobku členov rod. Istvána Prenoszila († 1913), správcu majetku Pálffyovcov (dielo kamenára F. Zborila z Uherského Hradišťa) na cintoríne v Malackách; – e) na secesnom náhrobku staviteľa a zberateľa Antonia († 1875), Luigiho († 1920) a Vittorie († 1940) Lanfranconi od Alojza Rigeleho (s portrétnym medailónom od Róberta Kühmayera) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave (stav pred úpravou cintorína v roku 1976); – f) detail náhrobku Th. Reich(era?) v Berlíne*

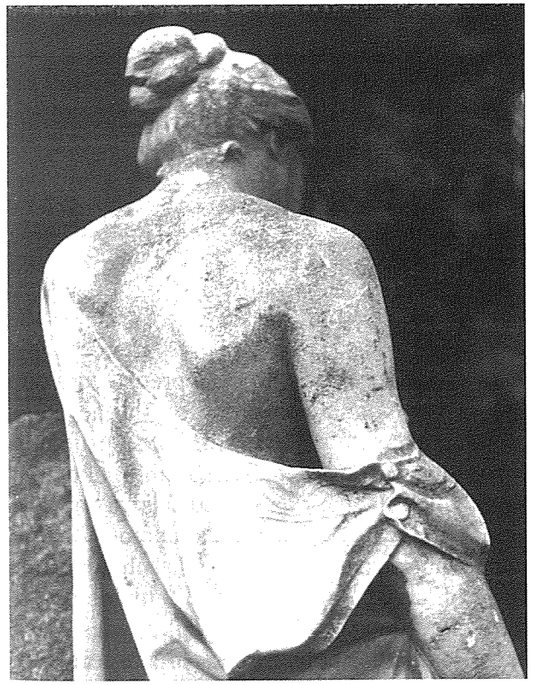








akademických zobrazeniach majúcich v sebe zdržanlivosť (antických) idolov (obr. 91), sa objavila snaha znovu vniesť do umenia životné pocity, ktoré sa stratili v dekadentnom opojení smrťou, a ktoré vyhnala prudéria strážcov cnosti. Reformačné umenie a secesia propagovali ideu života v kráse a mystifikáciu človeka na prírodnú bytosť. Umenie ako dekorácia malo zaplaviť celý život krásou. Verilo sa v spásu ľudstva pomocou krásy. Zdalo sa, že na smrť sa zabudlo. Dedičstvo dekadencie však bolo stále cítiť. Žena zostávala dominantným motívom: niekedy akoby vyšla z rozprávky (obr. 92), inokedy akoby účinkovala v nejakej divadelnej dráme – bolestne plače (obr. 93), trápi sa (obr. 94), vysilená omdlieva od žiaľu (obr. 95)... Správa sa pritom neprístupne a gestami dáva najavo, že chce byť sama. Tou odvrátenosťou a vnútornou silou sa javí byť obzvlášť príťažlivá. Jej šat býval navyše „priesvitný“, viac obnažoval ako zahaľoval. Komplikovanosť jej želaní, oča-







*91. Ľudovít Horn(?): Náhrobok Gity Kollár, rod. Kreutzer († 1915), manželky tiež tu pochovaného Dr. C. Kollára, na ev. cintoríne v Banskej Bystrici*




*92. Náhrobok prírodovedca a gymnaziálneho profesora A. Petrogalliho († 1894) a jeho syna Oskara († 1925), právnika a politika, poslanca uhorského snemu, (ktorého portrétny medailón je umiestnený na podstavci) na kat. cintoríne v Banskej Bystrici*

kávanie očakávaní sa ukľudnilo u sôch mladšieho dátumu. Tie predstavujú mladé, pevnejšie stavané ženy, prirodzene pokojné. Ich výraz a postoj pôsobí zmierlivo a odovzdane bez toho, aby sa ponižovali či stratili svoju hrdosť. Zdá sa, že chcú dokázať, že spása spočíva v pokore a porozumení (obr. 96). Niektoré postavy nejavia známky žiadneho vnútorného pohnutia, sú časťou architektúry alebo púhou dekoráciou ako figúry *Art déco*. Také črty dal košický sochár Paul Ed. Fiedler žene, ktorá zatvára fiktívnu bránu smrti (obr. 97).[103] Bránu, ktorá nepôsobí tak, že by sa dala otvoriť; bránu, za ktorou tušíme skôr hlbokú tmu, nič, než nebesia. Do náhrobnej plastiky sa dostali aj robustnejšie typy sedliacke a proletárske, často zjavne s plným uvedomením si svojej triednej a národnej príslušnosti (obr. 98). V takých prípadoch prezentácia ženskosti pochopiteľne ustúpila.

Všetky uvedené zobrazenia predstavujú doznievanie obdobia, na vrchole ktorého stoja „smútiace ženy". Ženy, u ktorých sa príjemné spomínanie na šťastné chvíle mohlo, ako sme už naznačili, zmeniť na stav zúfalstva zapríčinený trýzňou a beznádejnou situáciou. Zopäté ruky, dlane zakrývajúce tvár, telá schúlené alebo „padnuté" na hrob (obr. 99) – mladé osoby akoby nevedeli vyjadriť takú veľkú bolesť, ktorá im je cudzia, bolesť, ktorá prišla nečakane







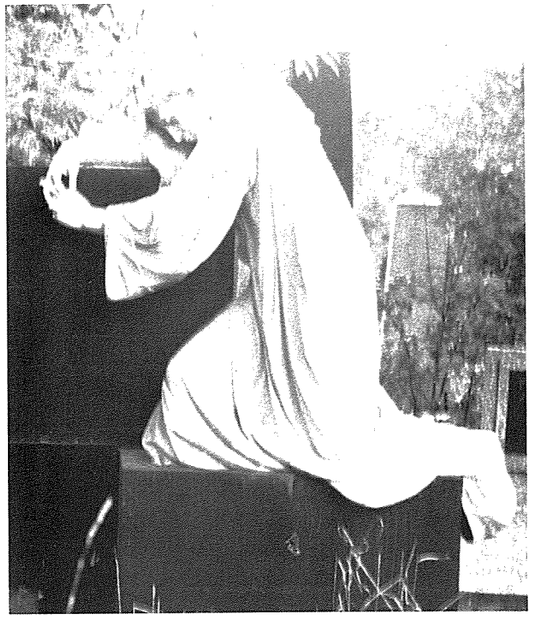


*93 a-c.* „Plačúca žena"*: a) na náhrobku Hermíny M. Kraiczovej († 1912), Želmíry Wittovej († 1917) a Jána J. Kraicza († 1919) na cintoríne v Modre; – b) na náhrobku Dr. B. Michaelisa (od Alojza Rigeleho, okolo 1913), na cintoríne v Bratislave; – c) na náhrobku Irmy Fiedler, rod. Schusselka († 1910) a jej manžela Szilárda († 1923), od Paula E. Fiedlera z r. 1925, na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach*






*94 a,b.* „Žiaľom utrápená žena“*: a) na náhrobku S. Baumanna († 1911) od Alojza Rigeleho, na Ondrejskom cintoríne v Bratislave; – b) v nike prístenného architektonického náhrobku rod. Plaszky na ev. cintoríne v Banskej Bystrici*



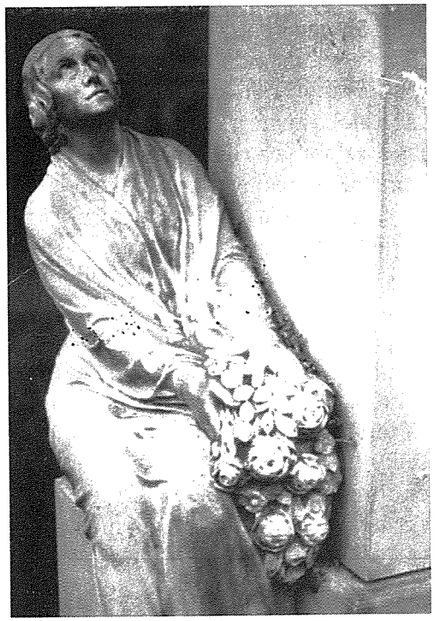


*95 a,b.* „Žiaľom vysilená žena“*: a) na náhrobku Márie Horn, rod. Ficzek († 1890) a jej manžela, kamenára a sochára Ľudovíta (Lajosa) Horna († 1913), autora náhrobku, na ev. cintoríne v Banskej Bystrici; – b) na náhrobku A. Megaya († 1910) a jeho manželky Augusty, rod. Fiedler († 1921) od Paula E. Fiedlera, na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach*











*96 a-d.* „Žena pokorne nesúca žiaľ“*: a-b) na náhrobku Jozefa a Marty Porubských († 1926) na cintoríne v Prešove; – c) na náhrobku Fr. Steinera († 1929) od Alojza Rigeleho (a kamenára Mahra) z r. 1930 na Ondrejskom cintoríne v Bratislave; – d) pri torze neznámeho náhrobku na cintoríne v Nitre*

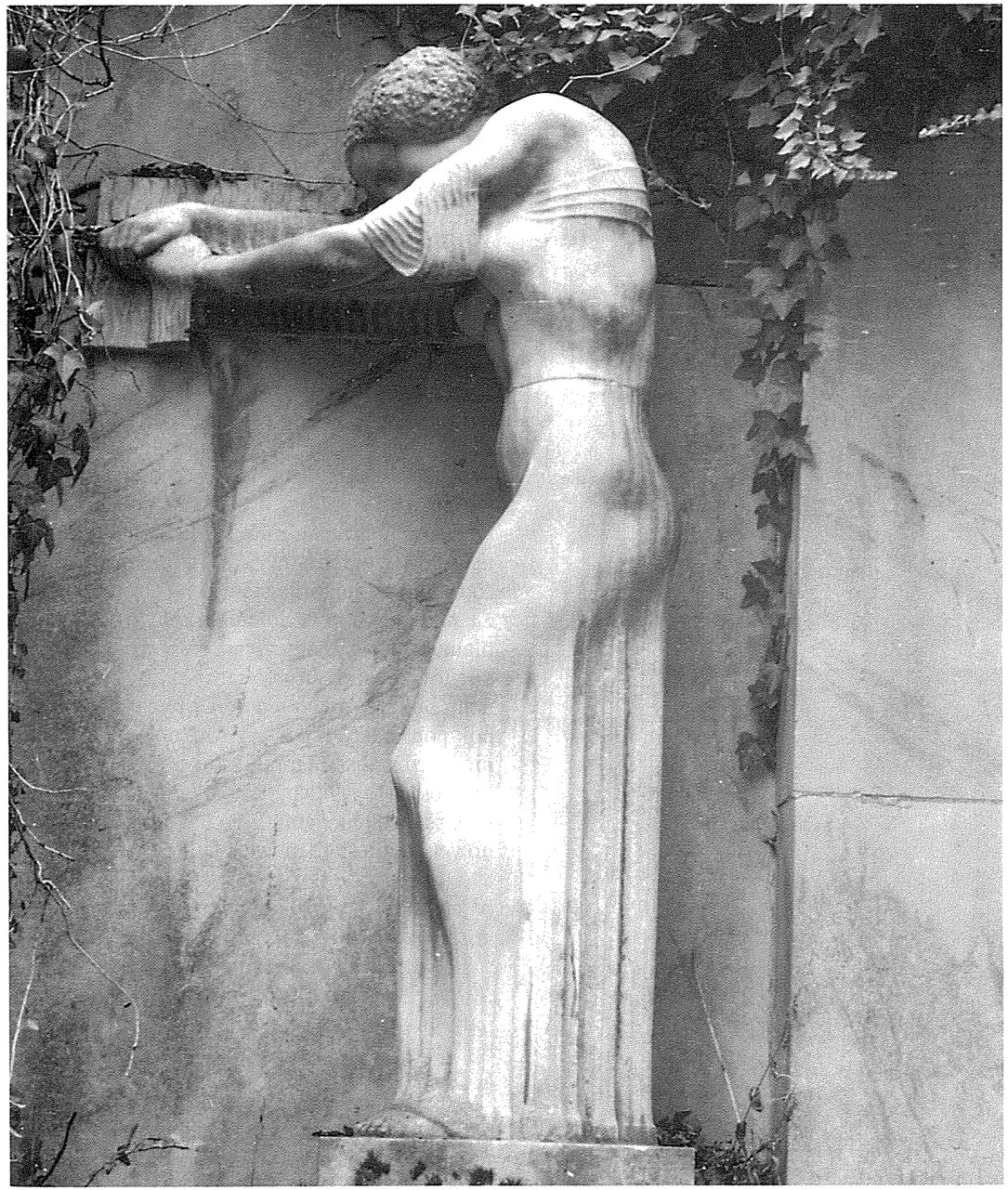
a nemilosrdne. (Aj žena odetá v renesančných šatách, kľačiaca na vankúši s "gotickou" výšivkou pri trebišovskej hrobke Gyulu Andrássyho akoby sa síce modlila, avšak zopäté ruky a hlava jej pod ťarchou smútku klesli na sarkofág. Dnes chýbajúca otvorená modlitebná knižka ležiaca pôvodne na schodíku pri jej nohách jasne hovorila o tom, že táto žena – ktorej modelom bola sama Andrássyho dcéra Ilona, manželka Lajosa Batthányho – tak trpí, že ani Písmo jej nedokáže dať útechu. – Obr. 99.) Nemali čas pripraviť sa filozofickými alebo náboženskými excercíciami pre taký prípad, takpovediac stretnutia so smrťou. Idea dôstojnej smrti zlyhala pred realitou. S týmto náhľadom sa stratila aj záväznosť klasického kánonu póz. Vstup expresie utrpenia do náhrobnej ikonografie v mnohom umožnil obrat k naturalizmu. Cirkev komentovala tieto prejavy výčitkou, že *„Moderní náhrobkové umění /.../ zapomíná, že /.../ křesťanský hřbitov není ani lapidariem ani glyptotekou, ale místem posvátnym. Příkladů jest mnoho /.../ Kult ženy ve hřbitovním umění. Díla jistě umělecká, jenže na křesťanský hřbitov nepatří. Křesťan nepřichází na hřbitov, aby obdivoval se modernímu výtvarnému umění naturalistickému, ale aby duchovně spojil se s milými zesnulými, k čemu nabádati jej má zesnulého náhrobek... Hřbitovní umění /.../ musí býti nutně uměním náboženským. /.../ Ač kříž nejvhodnejším náhrobkem prohlášen, neomezen tím nikterak tvůrčí vzlet umělcův. /.../ Ze života Ukřižovaného může umělec různe náměty zvoliti. /.../ Přístupnějšími i našemu věku jsou symboly z říše ptactva a rostlinstva...“* [104]

## VII.

V devätnástom storočí pozorujeme (rovnako ako už neraz v histórii) snahu o prekonanie konvenčných obrazov a stereotypných symbolov, pretože často sa opakujúci obrazový materiál už nemohol vyvolať žiadnu emocionálnu spoluúčasť. Preto sa pod povrchom tradovaných foriem otvárala puklina, cez ktorú prúdil fascinujúcejší obrazový potenciál, živený dobovým individualizmom a psychologizmom; menej konvenčný, tajuplnejší, mätúci svojou nejasnosťou. Na mnohé európske cintoríny (nie však slovenské) priniesol scény milostných objatí, lúčenia, pohanských svadobných rituálov, teatrálnych afektov, abstraktné a idealizované postavy, ktoré stratili cudnosť antických bohov a bohýň a čistotu alegórii cností, postavy ponorené do vlastných myšlienok a nevnímajúce okolitý svet, postavy medzi ktorými sa tu i tam objavila aj „poľudštená“ Smrtka, ktorej by sme mohli niekedy prepožičať slová zo známej básne *Dievča a Smrť* Matthiasa Claudia: *„Podaj rúčku, ty krásne a jemné stvorenie! Som priateľka a neprichádzam trestať. Odvahu! Ja nie som šelma, v mojom náručí budeš pekne spinkať!“* [105] Bola ikonografickým dedičstvom stredoveku, jeho obrazov *Tanca smrti*. V nich vystupovala smrť sama schovaná za metaforickými maskami. Pretože nebola viac neutrálnym nástrojom osudu, nedávala sa jej už podoba kostry, ale vystupuje ako maskovaný aristokrat, ako osloboditeľka, otcovská alebo materská moc. Podobu neviest a scény svadobných rituálov zas umožnilo chápanie smrti ako svadby duše s bohom lásky, ako dovŕšenie množstva omylov a skúšok, ktorými prešla duša podobne ako v Apuleiových príbehoch o *Amorovi a Psyché*. Stretávame sa pri tom so zobrazeniami stavu nadšenia, v ktorom duša tým, že je pozdvihnutá, spoznáva svoje vlastné určenie. Cesta duše je chápaná ako cesta dovnútra, ako prebudenie, pri ktorom môže opustiť telo.

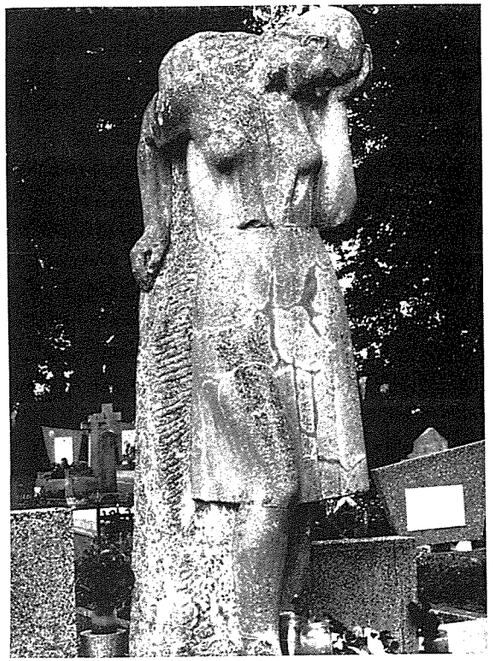
Všetky tieto sochy zjavne patria inému svetu: cintorínu, ktorý sa mal priblížiť pozemskému raju, jeho dobovým umeleckým víziam. Môžeme tu nájsť mnohé z toho, čo tento topos, ktorý mal svoju variantu aj v maľbách, vytváralo: zastavený čas, večné trvanie, bohatú prírodu plnú kvetov, krásne ženy, mladosť, anjelov, nečinnú a nekonfliktnú spoločnosť. Boli to umelci, ktorí





*97. Paul E. Fiedler:* „Žena zatvárajúca bránu smrti“ *na náhrobku K. Fiedlera († 1908) a jeho manželky († 1920) z r. 1911 na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach*



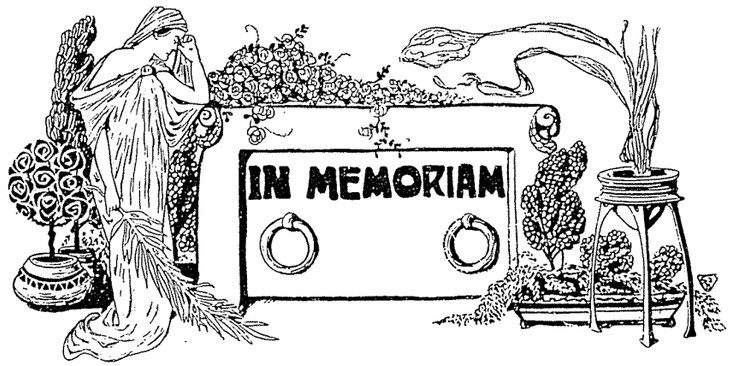
sa tu snažili vytvoriť svoj svet, aby tu nachádzali to, čo im odopieralo ich vlastné prostredie, čoraz viac odcudzené prírode: harmóniu umenia a života. Nevychádzali pritom zo života, aký bol, ale z umenia, ktoré sami vytvárali. V ich statickej vízii pozemského raja vládlo úctyhodné ticho prostredia neživých vecí. Človek tu stál uprostred zátišia podobného *tableaux,* kde sa zastavoval život, aj dych. Tam, kde zákon nebrzdil želania a obmedzenia spoločenských konvencií ich vyjadrenia, vládla láska. Raz už obhájená sa stala hlavným znakom arkadického. Existovala tu aj s realitou konformná bukolika podľa kresťanskej nábožnosti a mešťanskej morálky. Arkádia bola estetickým miestom, ku ktorému sa človek minulého storočia nostalgicky rád vracal – hĺbať a meditovať. Táto arkadická ríša kontemplácie síce mohla umožňovať melancholické reflexie na stratenú minulosť zlatého veku, ale nemohla byť ničím iným, ako trpkým komentárom k čoraz iluzórnejšiemu snu. Ironickou poznámkou k motívu umelého raja, ktorá získala plauzibilný význam vyjadreniami vnútorných pocitov, túžobnými výrazmi i výjavmi prehnaného bôľu. A prečo ten veľký počet do myšlienok pohrúžených postáv? Možno preto, že hranica medzi rajskou minulosťou a prozaickou prítomnosťou sa javila byť čoraz výraznejšou. Nádej na prispôsobenie antiky životu, na návrat zlatého veku bola stále menšia. Cintorínová Arkádia ako umelecká reflexia na stratený ideál bola vybájeným miestom len do tej miery, do akej sa tu umelcom podarilo nahradiť strašnú realitu umierania, rozkladu a strachu mýtickými obrazmi. Mýtický je tento obrazový svet preto, lebo čerpal v podstate z rezervoára antiky, ktorá personifikovala a exemplifikovala všetky ťaživé situácie v živote človeka a spracovala tie najhlbšie ľudské vášne a city i nevyhnutné osudové rany.[106]

*98 a,b.* „Žena ľudového typu“*: a) kladúca ratolesť na náhrobnú stélu advokáta A. Halašu († 1913) od Františka Uprku na Národnom cintoríne v Martine; – b) na náhrobku M. Köhegyiho († 1924) na cintoríne v Nových Zámkoch*





*99. György Zala: Sarkofágový náhrobok grófa Gyulu Andrássyho († 1890) a jeho manželky Katinky, rod. Kendeffy, v ich mauzóleu v Trebišove. Sarkofág zo salzburského mramoru s bronzovou sochou* anjela-cherubína strážiaceho pokoj duší zosnulých *(podľa nápisu na dnes už chýbajúcej stuhe s latinským nápisom), s bronzovými* rodovými erbami *a* kľačiacou postavou ich dcéry Ilonky, *manželky Lajosa Batthyányho (k interiéru patril ešte obraz* Ukrižovania *od Mihálya Munkácsyho, dnes v Národnej galérii v Budapešti)*




POZNÁMKY

[1] Základný výskum prebieha sporadicky od roku 1987. Za umožnenie jeho realizácie chcem poďakovať Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied, Vedeckej grantovej agentúre Ministerstva školstva SR a SAV, ktorá podporila toto vedecké bádanie v roku 1996 (projekt č. 2/3042/96), ďalej Ústavu dejín umenia Maďarskej akadémie vied (Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézet) v Budapešti, Ústavu vied o človeku (Institut für die Wissenschaften vom Menschen) vo Viedni, Rakúskemu inštitútu pre východnú a juhovýchodnú Európu a Slovenskej výtvarnej únii. Za pomoc pri bádaní a získavaní dokumentácie ďakujem Dr. Ildikó Nagy, Dr. Gizelle Szatmári a Dr. Pálovi Löveimu z Budapešti, Dr. Helmutovi Kretschmerovi z Viedne, PhDr. Nore Baráthovej z Kežmarku, PhDr. Jitke Haakovej z Popradu, PhDr. Jánovi Chovancovi z Trebišova, PhDr. Márii Novotnej z Levoče, Mgr. Mikulášovi Jágerovi z Košíc a ďalším, za cenné informácie najmä pani Irén Kinczler z Evanjelického múzea v Budapešti, pánovi Gyulovi Luxovi z Budapešti, Ing. Ladislavovi Kieferovi z Kežmarku, Štefanovi Böszörményimu z Lučenca a v neposlednej miere svojím kolegom, najmä Mgr. Ive Mojžišovej a Kataríne Závadovej, CSc. Moje poďakovanie patrí aj fotografom, Thee Leixnerovej a Eduardovi Ďuďovi, ktorí ma s trpezlivosťou a pochopením sprevádzali na nie bezproblémových výskumných cestách.

[2] Obchádzanie danej témy do politických zmien v roku 1989 sa konštatuje napríklad v monotematickom čísle revue slovenskej architektúry Projekt, 1992, č. 6, ktoré bolo venované sepulkrálnej architektúre.

[3] SZALATNAI, A.: *Die architektonischen Formen der Pressburger Friedhofsanlagen.* Pressburg 1920. (Z archívneho výskumu PhDr. D. Bořutovej, CSc. – pozri ARS 1/1992)

[4] WICK, B.: *Kassa régi temetői, templomi kriptái és síremlékei.* Kassa 1928

[5] ČUNDERLÍK, A.- OBUCHOVÁ, V.- ŠEVČÍKOVÁ, Z.: *Ondrejský cintorín. Osobnosti. Výtvarné hodnoty.* (Skriptá Bratislavskej informačnej a propagačnej služby) Bratislava 1990

[6] DOBEŠOVÁ-LUXOVÁ, V.: *Sochárstvo 19. storočia na Slovensku.* (Dizertačná práca) Umenovedný ústav SAV, Bratislava 1969; – *Sochári na Slovensku v rokoch 1850-1918.* Vlastivedný časopis, 1973, č. 3, s. 124-129; *Sochárstvo na Slovensku pred rokom 1918.* Výtvarný život, 1973, č. 7, s. 24-27; – *Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei.* Ars 72/74, 1974, č. 1-6, s. 69; – Zmienky o náhrobkoch sa vyskytujú v jej monografických štúdiách a článkoch o Jozefovi Neuschl-Faragóovi (Vlastivedný časopis, 1965, č. 4, s. 187-189), Jánovi Roidtnerovi (Ars 1969, č. 1, s. 121-131), Jánovi Koniarkovi (Výtvarný život, 1969, č. 6, s. 27-29), Jánovi Schimserovi (Vlastivedný časopis, 1971, č. 4, s. 185-186), Robertovi Kühmayerovi (Výtvarný život, 1972, č. 6, s. 36-37), Ladislavovi Dunajskom (Nové slovo, 1972, č. 41, s. 11) a Vavrincovi Dunajskom (Nové slovo, 1973, č. 14, s. 11).

[7] HALAŠA, P.: *Sprievodca po Martinskom cintoríne.* Martin 1969; – HALAŠA, P.- BUKOVSKÁ, Ž.: *Sprievodca po Martinskom cintoríne.* (2. vyd.) Martin 1974 (3. vyd. Martin 1981); – PAVÚKOVÁ, O.: *Modranský cintorín. Sprievodca.* Modra 1977; – HLAVIENKA, J.: *Sprievodca po cintoríne v Liptovskom Mikuláši.* Liptovský Mikuláš 1992; – ČERVENÁKOVÁ, K.: *Sprievodca banskobystrickými cintorínmi.* Banská Bystrica 1992.

Oproti našim, rozsahom i obsahom veľmi skromným publikačným aktivitám, môžeme menovať celý rad publikácií tohto druhu v iných európskych krajinách, kde zhruba od sedemdesiatych rokov badať zvýšený záujem o danú tému: Anglicko (MELLER, H.: *London Cemeteries.* Amersham 1981; – *Victorian Valhalla: Highgate Cemetery.* London 1984) – Belgicko (VAES, G.: *Les Cimetičres.* Bruxelles 1978) – Čechy (LÁNY, J.: *Olšanské hřbitovy.* Praha 1991; ešte v roku 1955 vyšla v Prahe malá brožúrka Antonína Novotného a kol. *Malostranský hřbitov v Praze*) – Chorvátsko (TRČAK, I.: *Mirogoj. Kulturno-povijesni vodič.* Zagreb 1987; – ČORAK, Ž.: *Mirogoj.* Zagreb 1996) – Francúzsko (DANSEL, M.: *Au Pčre Lachaise. Son histoire, ses secrets, ses promenades.* Paris 1981; – LEX, H.-E.: *Zum Sterben schön: Pariser Friedhöfe.* Hamburg – Zürich 1986; – STEPHAN, P.: *Des Lebens Dernier Cri. Ein Lauf- und Lesebuch über Pariser Friedhöfe.* Bühl/Moos 1985) – Maďarsko (*Ars Hungarica,* 1983, č. 1 – monotematické číslo venované sepulkrálnemu umeniu) – Nemecko (ABT, J.- VOMM, W.: *Der Kölner Friedhof Melaten. Begegnung mit Vergangenem und Vergessenem aus rheinischer Geschichte und Kultur.* Köln 1980; – DELISLE, K.: *Stil und Grabmal dargestellt an Beispielen des Münchner Waldfriedhofs.* In: Steinmetz und Bildhauer, roč. 90, München 1974, č. 11, s. 635-641; – Katalóg GALEN, H., Hg.: *Alte Friedhöfe in Münster.* Münster 1987; – STECKNER, C.: *Museum Friedhof. Bedeutende Grabmäler in Berlin.* Berlin 1984; – UNGERICHT, H.: *Der alte Friedhof in Ulm.* In: Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, zv. 3. Ulm 1980; – ZACHER, I.: *Düsseldorfer Friedhöfe und Grabmäler. Begräbniswesen und Brauchtum im 19. Jahrhundert.* Düsseldorf 1982) – Poľsko (Kol. aut.: *Cmentarz Rakowicki w Krakowie.* Warszawa 1980; – Kol. aut.: *Cmentarz Powązkowski w Warszawie.* Warszawa 1984; – GRODZISKI, S.: *Cmentarz Rakowicki w Krakowie.* Kraków 1983; – GRODZISKA-OŻÓG, K.: *Cmentarz Rakowicki w Krakowie (1803-1939).* Kraków 1987; – GRODZISKA, K.: *Cmentarze Podgórza.* Kraków 1992; – MORAWSKI, K.: *Przewodnik historyczny po cmentarzach warszawskich.* Warszawa 1989; – SZULC, E.: *Cmentarze ewangelickie w Warszawie.* Warszawa 1989) – Rakúsko (*Ehrengräber am Wiener Zentralfriedhof.* Wien, b. r. (1996); – HAUBOLD, B.: *Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918.* Münster 1990; – HAVELKA, H.: *Zentralfriedhof.* Wien 1983; – KILLMEYER, F.- WEIGEL, H.: *Friedhöfe in Wien.* Wien – München 1986; – KITLITSCHKA, W.: *Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich.* St. Pölten – Wien 1987; – SUETE-WILLER, H.: *Der Friedhof von Rodaun.* Wien 1992; – ZYCH, E.: *Friedhöfe und Grabmäler in Ober St. Veit als historische Quelle.* Dipl. práca, Wien 1990) – Rumunsko (HEREPEI, J.: *A Házsongárdi temető régi sírkövei. Adatok Kolozsvár művelődéstörténetéhez.* Budapest 1988; – LÁSZLÓFFY, A.: *Házsongárd.* Budapest 1989) – Rusko (ERMONSKAJA, V. V.: *Sovetskaja memorialnaja skulptura.* Moskva 1979) – Taliansko (RESASCO, F.: *Staglieno Camposanto.* Genova 1922) – Ukrajina (NICIEJA, S. S.: *Cmentarz Lyczakowski we Lwowie w latach 1786-1986.* Wrocław 1988).

[8] PANOFSKY, E.: *Tomb Sculpture.* New York 1964, s. 9

[9] O ľudových náhrobkoch a tradíciách pochovávania pozri napr. BEDNÁRIK, R.: *Ľudové náhrobníky na Slovensku.* Martin 1949; – TKÁČ, Š.: *...len kameň a drevo.* Bratislava 1977; – ADAMUV, P.: *Pamiatky lejárskej techniky z liatiny na Slovensku.* Vlastivedný časopis, 1983, č. 4, s. 154; – *Kultové a sociálne aspekty pohrebného rítu od najstarších čias po súčasnosť.* (Zbor. referátov) Bratislava 1993; – KUNT, E.: *Temetők népművészete.* Budapest 1983; – FAGGYAS, I.: *Fejfás temetők a magyarországi Gömörben (Cintoríny s drevenými náhrobníkmi na maďarskom území Gemera).* Debrecen 1988.

[10] Napríklad v krypte dómu sv. Alžbety v Košiciach zriadili v roku 1906 podľa projektu architekta Fridricha Schuleka hrobku Františka Rákocziho, ktorú staval Alexander Aigner, sarkofág vyhotovili sochári Anzelm Andreetti a František Mikola; v krypte benediktínskeho kostola je náhrobok Štefana Koháryho, brata bulharského kráľa Ferdinanda, z roku 1909 od staviteľa Kolomana Storna, a v bratislavskom dóme sv. Martina je epitafový náhrobok Petra Pázmánya z roku 1914 od sochára Alojza Rigeleho.

[11] K najznámejším patrí rodinná hrobka Andrássyovcov, pozostávajúca zo sarkofágov a portrétov, zriadená v roku 1890 na hrade Krásna Hôrka, na výzdobe ktorej sa o.i. podieľali sochári Alojz Stróbl, György Zala a firma „Gerenday Antal és fia" z Budapešti. Rovnako známa je i hrobka Pálffyovcov na Bojnickom zámku, zriadená v rokoch 1909-12 na základe testamentu Jána Pálffyho († 1908), ktorý je tu pochovaný v neorománskom sarkofágu spolu so svojími rodičmi, otcom Františkom (1780-1852) a matkou Natáliou, rodenou Erdődy (1803-1845), ako aj s Tomášom Pálffym, prevezeným do Bojníc z Pezinka na Jánovo želanie. Model sarkofágov vyhotovila firma „Gebrüder Colli" z Innsbrucku a realizáciu v červenom mramore firma „Sieber".

[12] K najkrajším patrí mauzóleum Júliusa Andrássyho a jeho manželky Katinky, rodenej Kendeffy, postavené v rokoch 1891-94 podľa projektu Arthura Meiniga, nemeckého architekta pôsobiaceho v Budapešti, v parku kaštieľa v Trebišove (dnes Vlastivedné múzeum), ako aj mauzóleum Dionýza Andrássyho a jeho manželky Františky Hablawcovej v Krásnohorskom Podhradí, postavené v rokoch 1903-4 podľa projektu mníchovského architekta Richarda Berndla. Zmienku si zaslúži aj o niečo staršie mauzóleum príslušníkov rodiny Szentiványi v parku ich bývalého kaštieľa (dnes poľnohospodárske učilište) v Beladiciach z roku 1874, v interiéri ktorého bolo aj dielo sochára Jána Fadrusa, portrétna busta „Fridy" z roku 1892, zničená vandalmi okolo r. 1975 (GRAJCIAROVÁ, Ž.: *Ján Fadrusz a Bratislava.* Kat. výstavy, Gal. mesta Bratislavy 1997, s. 33).

[13] Použitie toho-ktorého jazyka pri náhrobnom nápise nie je jednoznačnou odpoveďou na otázku etnickej príslušnosti zosnulého. Nemecký jazyk sa na Slovensku uplatňoval už od dôb príchodu prvých kolonistov v 12. storočí. Ako dobrí odborníci, remeselníci a obchodníci, získali Nemci veľký vplyv vo významnejších mestách, kde tvorili jadro patriciátu a mestskej správy.

Z nemčiny urobili kancelársky jazyk slovenských miest, zatlačujúci latinčinu, ktorá neprestávala byť oficiálnou úradnou rečou v Uhorsku. Naproti tomu nemeckí vzdelanci používali prevažne latinčinu až do konca 18. storočia. Rozšírenie nemčiny podporovala v rámci centralizačných snáh Habsburgovcov aj Mária Terézia a jej syn Jozef II., pričom jej zavedenie ako úradného jazyka v čase silnejúceho maďarského a slovenského národného hnutia stroskotalo. Nemčina sa ujala od konca 18. storočia, ale najmä v 19. a v prvých desaťročiach 20. storočia, predovšetkým vo vedeckej a literárnej tvorbe. Písali ňou aj takí autori ako Matej Bel, Ján Kollár, Pavol Jozef Šafárik a Ľudovít Štúr, lebo si ju osvojili na štúdiách v Nemecku. Úradným jazykom sa stala len nakrátko, po potlačení revolúcie v rokoch 1848-49. Aj neskôr, hoci do popredia sa dostala zas v rámci maďarizácie maďarčina, jazyk tu udomácnenej šľachty, si nemčina zachovala určité postavenie v oblasti kultúry, vedy a umenia: pestovali ju vzdelané vrstvy všetkých národností žijúcich na Slovensku. Po nemecky vychádzali niektoré noviny a časopisy vo veľkých mestách (najmä v Bratislave), hrali sa nemecké divadelné predstavenia a na vyšších učilištiach sa študovalo najviac z nemeckých kníh. Treba pripomenúť, že na Slovensku (najmä v Bratislave, Košiciach a na Spiši) bol značný počet bilingvistov, resp. trilingvistov, ovládajúcich slovenčinu, nemčinu i maďarčinu. (*Encyklopédia Slovenska, IV.* Bratislava 1980, s. 69-70)

[14] Podľa V. Luxovej jednoduchosť poňatia náhrobkov reprezentantov slovenského národného povedomia odzrkadľovala nielen finančné pomery, ale aj religiózne pohnútky objednávateľov. Na druhoradosť umeleckých otázok poukazovala, podľa nej, i voľba realizátorov – rôznych kamenárskych firiem. Treba ešte povedať, že Štúrov náhrobok je síce považovaný za prvý „štúrovský", ale v skutočnosti sa ešte pred ním, v roku 1863, podarila realizácia náhrobku kultúrnemu dejateľovi a právnikovi, predstaviteľovi štúrovskej mládeže – Jánovi Kučerovi († 1849) vo Zvolene. Matica slovenská počas svojej existencie (1863-75) vyvíjala snahu zriaďovať náhrobky: v r. 1870 sa uskutočnila zbierka liptovsko-mikulášskych ctiteľov na náhrobok Miloslava Hurbana Hodžu, ktorý ako prostý kríž postavili o dva roky neskôr majstri z dielne bratov Beckeovcov zo Supíkoviec pri Frývaldove; v r. 1872 inicioval Peter Bohúň za pomoci komisionára Kolatscheka z Białej náhrobok pre Martina Hamuljaka v Námestove, ktorý navrhol sám Bohúň a vyhotovil F. Skitsák v r. 1874; v r. 1878 vznikol obelisk Viliama Pauliny-Tótha a jeho manželky v Martine, od firmy J. Beckeho z Ostravy; v r. 1879 náhrobok Janka Matušku v Dolnom Kubíne, od F. Wurzela z Prahy; z 80. rokov pochádza náhrobok jedného z prvých slovenských profesionálnych novinárov – Daniela Licharda († 1882) v Skalici, ale aj Samuela Chalupku v Hornej Lehote, Andreja Sládkoviča v Radvani (od firmy J. Beckeho z Ostravy), ev. farára a národného buditeľa Karola Križana († 1883) v Zariečí(?), právnika Michala Mudroňa († 1889) v Martine; v r. 1893 sa uskutočnila zbierka na náhrobník Juraja Fándlyho († 1811), pochovaného v Doľanoch a v r. 1906 na náhrobok advokáta, politika a bankového riaditeľa Miloša Vladimíra Štefanoviča († 1904), pochovaného v Martine; v r. 1910 postavili náhrobok Štefanovi Fajnorovi v Senici. – Tieto údaje sú sčasti uvedené v štúdii LUXOVÁ, V.: *Sochári na Slovensku v rokoch 1850-1918.* Vlastivedný časopis, 1973, č. 3, s. 128 a vychádzajú zo zápisníc Matice slovenskej, nachádzajúcich sa v Literárnom archíve MS v Martine. O Štúrovom náhrobníku pozri PAVÚKOVÁ, c. d. (v pozn.7), s. 10-11.

[15] K prvým takýmto cintorínom na nemeckej pôde patril cintorín v Herrenhute (1755) a v Dessau (zriadený 1787 miestnym kniežaťom). Predstavy ako má vyzerať, obsahuje Goetheho román *Wahlverwandschaften* (1809).

[16] V Uhorsku zásady pochovávania upravili po revolučných rokoch 1848-49: pochovávanie v kostoloch a okolí zanikalo len postupne, rovnako ako zvyk vystavovať zosnulého doma, k čomu sa začali zriaďovať budovy na to určené a umiestnené na cintorínoch. – Pozri KEMÉNY, M.: *A Gerenday-féle sírkőgyár története (1847-1952).* Ars Hungarica, 1983, č.1, s. 93; – V Košiciach sa napríklad v dominikánskom kostole pochovávalo do roku 1841, v jezuitskom do roku 1845 (ako posledný je uvedený akademický notár a právnik József Turtsányi), vo františkánskom do roku 1855, v dóme sv. Alžbety i v krypte kaplnky sv. Michala do roku 1862 a v uršulínskom kostole do roku 1868 (ako posledná je uvedená grófka Kornélia Andrássy). – Pozri WICK, c. d. (v pozn.4), s. 104 a n.

[17] V tejto súvislosti môžeme upozorniť na príspevok Helmuta KRETSCHMERA *Dying in Vienna – Viennese Funeral Practices from the 18th to the 20th century,* prednesený na medzinárodnej konferencii *„Death – Space – Time – Identity in Central Europe around 1900"*, usporiadanej Medzinárodným kultúrnym centrom (ICC) v Krakove v decembri 1996. Práca bude publikovaná v zborníku z konferencie.

18 V histórii náhrobného sochárstva došlo k prvým zobrazeniam zosnulých v stave spánku u Etruskov. Ich náhrobné portréty budia dojem, akoby „išli spať" za predpokladu, že sa opäť zobudia a budú ako predtým. – Pozri PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 29, obr. 83.

[19] Najkrajším príkladom zobrazenia lebky v tejto súvislosti je u nás náhrobok Sigismunda Görgeya a jeho manželky Sophie na evanjelickom cintoríne v Levoči. Vidíme na ňom stojacu zamyslenú ženu, ako sa skláňa k veľkej urne tak, že laktom ľavej ruky, ktorou si podopiera hlavu, sa o ňu opiera, pričom hľadí na lebku, ktorú drží v pravej ruke. Autorstvo tohto náhrobku, ako ma upozornila PhDr. Mária Novotná, sa pripisuje Jozefovi Neuschl-Faragóovi (1821-1895).
Príklady zobrazení lebky v takomto význame nachádzame aj v maliarstve: známy je obraz *Lebka s nezábudkou* od košického maliara Františka Klimkoviča (1826-1890), teraz v majetku SNG (inv. č. O 775), menej známa je akvarelová štúdia *Lebka s knihou*, datovaná do začiatku nášho storočia, od Mikuláša Holéczyho (Gemerské múzeum v Rimavskej Sobote, inv. č. HU-346). (Obr. 1-2)

[20] Obraz sa nachádza v Musée du Louvre v Paríži.



[21] PANOFSKY, E.: *Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice.* In: E. Panofsky: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981, s. 231-250

[22] LYKA, K.: *A temető művészete.* Művészet, roč. II, Budapest 1903, s. 38-45

[23] HORVÁTH, J.: *Vznik a vývoj cintorínov v Bratislave do roku 1918.* In: Bratislava. Spisy Mestského múzea v Bratislave, zv. 6. Bratislava 1970, s. 245-265

[24] Pôvodne bol tento cintorín určený len pre vyššie vojenské šarže, neskôr, v období *fin de siècle*, pre „panské" rodiny, ktoré si tu v mnohých prípadoch nechali vystavať monumentálne hrobky, vytvárajúce na taliansky spôsob celé „ulice", čím sa priblížil, zrejme ako jediný u nás, k typu európskych „privilegovaných" cintorínov. (K typu talianskych cintorínov porov. napr. prácu WEVER, K.: *Italienische Friedhöfe im 19. Jahrhundert.* München 1976.)

[25] Martinský cintorín sa stal oficiálne národným až v roku 1967 (!), pričom jeho štatút bol uvedený do platnosti v roku 1973. Tento cintorín bol založený v jozefínskom období, okolo roku 1780, ako obecný pre katolíkov i evanjelikov. Spočiatku nebol ani ohradený, zapĺňal sa živelne, nemal nijakú architektonickú koncepciu. Istý poriadok sa snažilo mesto urobiť v sedemdesiatych rokoch 19. storočia: v roku 1876 dalo postaviť kamenný múr, v roku 1877 vypracovalo akýsi „cmiterový štatút"... To už tu bol pochovaný celý rad slovenských dejateľov. Po desiatkach rokov, v roku 1931, dala Matica slovenská podnet k jeho rozsiahlejšej úprave. Ako autora projektu úpravy navrhla Dušana Jurkoviča. Martinčania sa s Jurkovičom nepohodli, a preto nesúhlasili, aby úpravu projektoval on. K úprave cintorína teda nedošlo. K prvej reorganizácii (preskupeniu hrobov národovcov a likvidácii niektorých iných hrobov) došlo po skončení druhej svetovej vojny, v roku 1945. Tieto úpravy viedol akad. sochár Fraňo Štefunko, v tom čase vedúci technickej kancelárie Mestského národného výboru. V súčasnosti Národný cintorín so zhruba 150 hrobmi slovenských vlastencov a buditeľov spravuje Matica slovenská. – Pozri ĎURIŠKA, Z.: *Národný cintorín v Martine.* Pamiatky a príroda, 1988, č. 3, s. 14-16.

[26] *Martinský cintorín, miesto smútku i slávy slovenského národa.* Slovenský východ, 1.11.1936, s. 5

[27] K štúdiu ponímania smrti v minulom storočí pozri napr. BLOCH, O.: *Vom Tode, I, II.* Berlin – Stuttgat – Leipzig 1903; – SCHMICK, J. H.: *Ist der Tod ein Ende oder nicht?* Leipzig 1888; – FECHNER, G. T.: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode.* [5]Hamburg 1903; – CHYLE, F.: *Selbstmord als Spekulation des modernen Verbrechertums.* [2]Wien 1908; – FLAMMARION, C.: *Záhada smrti. Po smrti.* Praha 1923; – *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti.* Praha 1927; – ÚLEHLA, V.: *Záhada smrti.* Praha 1945.
Z novších prác pozri ARIÉS, P.: *Geschichte des Todes.* München – Wien 1980; – ARIÉS, P.: *Czlowiek i śmierć.* Warszawa 1989; – CONDRAU, G.: *Der Mensch und sein Tod – certa moriendi conditio.* Zürich – Einsiedeln 1984; – CURL, J. S.: *A Celebration of Death.* London 1993; – *Death, Grief and Mourning.* New York 1963; – CHORON, J.: *Der Tod im abendländischen Denken.* Stuttgart 1967; – LAKNER, J.: *Halál a századfordulón.* Budapest 1993; – LITTEN, J.: *The English Way of Death.* London 1991; – METKEN, S. (Hg.): *Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern.* (Katalóg) München 1984; – PATZER, F. (Hg.): *Die schöne Leich. Tod, Begräbnis und Totengedenken in Wien.* (Kat. „205. Wechselausstellung im Wiener Rathaus") Wien 1986; – PIEPER, J.: *Tod und Unsterblichkeit.* München 1968; – RÜCKERT, F.: *Kindertotenlieder.* Wöralingen 1988; – SCHMÖLZER, H.: *A schöne Leich – Der Wiener und sein Tod.* Wien 1980; – THOMAS, L. V.: *Antropologie de la Mort.* Paris 1975; – VOVELLE, M.: *La mort et l'Occidente 1300 a nos jours.* Paris 1983.

[28] Podobne hovorievali aj epikurejci a stoici: *Poenam non sentio mortis, poena fuit vita /Nepociťujeme utrpenie smrti, život bol utrpením/.* – PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 27.

[29] LYKA, c. d. (v pozn.22)

[30] Ak by sme si chceli prečítať niektoré dobové literárne dielo s témou smrti (v príznačnom spojení s láskou), mohli by sme siahnuť po autoroch ako Lou Andreas-Salomé (*Todesbitte*), Jules Amadée Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire (*Smrť milencov*, in: *Fleurs de mal* /Kvety zla/, 1857, 1861, 1868), Maurice Barrès (*Du Sang, de la volupté et de la mort* /Kniha krvi, rozkoše a smrti/, 1894), Gustavo Adolfo Bécquer (*Cerraron sus ojos* /Zatlačili jej oči/), Alexander Alexandrovič Blok (*Ďaleki smerti* /Tance smrti/, 1912-14), Wilhelm Busch (*Lebe wohl! und seis für immer* /Zbohom! a nech je to naveky/, 1816; *Kritik des Herzens* /Kritika srdca/, 1874) Hans Carossa (*Mysterium der Liebe* /Mystérium lásky/), Gabriele d'Annunzio (*Il triomfo della morte* /Triumf smrti/, 1894), Dimčo Debelianov, Emilio De Marchi (*Morto che parla* /Mŕtvy, ktorý rozpráva/, 1896), Federico De Roberto (*La morte dell'amore* /Smrť lásky/, 1892), Fredrik van Eeden (*Van koele meren des doods* /O chladných jazerách smrti/, 1900), Mihai Eminescu (*Sonety*), Gustav Falke (*Zwei* /Dvaja/, in: *Gesamte Dichtungen*, 1912), Théophile Gautier (*Der verliebte Tote* /Zamilovaný mŕtvy/, 1836), Georg Heym (*Der Tod der Liebenden* /Smrť milujúcich/, in: *Gedichte*, 1922), Hugo von Hofmannsthal (*Der Tor und der Tod* /Blázon a smrť/, 1899), Ricarda Huch (*Liebesgeschichte* /Ľúbostné básne/, 1913; *Tod* /Smrť/, in: *Gesammelte Gedichte*, 1929), Dezső Kosztolányi, Else Lasker-Schüler (*Ein Trauerlied* /Smútočná pieseň/, in: *Meine Wunder*, 1911), Gabriele Mistral (*Sonetos de la muerte* /Sonety smrti/, 1914; *Desolación* /Zármutok/, 1922), Friedrich Nietzsche (*Denn alle Lust will Ewigkeit* /Veď všetka rozkoš bude večná/, in: *Also sprach Zarathustra*, 1883-85), Sándor Petőfi (*A bánat egy nagy oceán* /Smútok je veľký oceán/; *A koldús sírja* /Hrob žobráka/; *Ha a sírban megszáradt* /Keď v hrobe uschne/; *Halhatlan a lélek* /Duša je nesmrteľná/; *Temetésre szól az ének* /K pohrebu zneje pieseň/; *Temetőben* /V cintoríne/), George Rodenbach (*La Bruge morte* /Mŕtve Bruggy/, 1892), Dante Gab-

riel Rossetti (*Death-in-Love* /Smrť v láske/), Christina Georgina Rossetti (*When I Am Dead, My Dearest* /Keď umriem, môj drahý/, 1848), Gustav Schüler (*Das Ende wird so wie der Anfang sein* /Koniec bude taký ako začiatok/, in: *Meine grüne Erde*, 1904), Algernon Charles Swinburne (*Les Noyades*, 1865-66), Georg Trakl (*Die blaue Nacht ist sanft auf unsren Stirnen aufgegangen* /Modrá noc jemne vyšla na naše čelá/, in: *Nachlaß*, Gedichte 1912-1914), Paul Valéry (*Náčrt hada*, 1922), Paul Verlaine (*Žalostivý rozhovor*, 1874), Richard Wagner (*Tristan und Isolde*, 1859), Oscar Wilde (*Requiescat*, 1875; *Nachtingale and Rose* /Slávik a ruža/, 1888) a i. – Výber zostavený podľa: *Malá Encyklopédia spisovateľov sveta.* Bratislava 1978 a literárnych prameňov citovaných v knihe OHLBAUM, I.: *Dem alle Lust will Ewigkeit.* München 1992, s. 117-119.
K slovenskej „makabrickej literatúre" 19. storočia sa radia niektoré diela Jána Kalinčiaka (napríklad *Smutný pohrab,* Nitra 1847), Martina Kukučína, Eleny Maróthy-Šoltésovej, Viliama Paulíny-Tótha (napr. *Opustený hrob,* 1845), Ľudmily Podjavorinskej (napr. niektoré z jej *Balád a povestí,* Bratislava 1946), Slančíkovej-Timravy, Sama Vozára (napr. *Ukojenie v tôni,* 1845, Martin 1967), Mikuláša Dohnányiho (*Nad hrobom Jána Kučeru*, Orol 1876, č. 5) a ďalšie. – Za konzultáciu ďakujem Prof. Jozefovi Minárikovi z Katedry slovenského jazyka a literatúry FFUK v Bratislave.
Niektoré diela nemeckej a maďarskej romantickej literatúry priblížil slovenskému čitateľovi svojho času napríklad spisovateľ a prekladateľ Fraňo Otto Matzenauer-Beňovský (1845-1901) – napr. *Anthologia z poetickej literatury nemeckej,* I. diel, Viedeň 1890; – *Sándora Petőfiho lyrické básne*. Trnava 1893.

[31] Voľne preložené podľa nemeckého originálu: *„Mein süseß Lieb, wenn du im Grab, / Im dunkeln Grab wirst liegen, / Dann will ich steigen zu dir hinab, / und will mich an dich schmiegen. / Ich küsse, umschlinge und presse dich wild, / Du Stille, du Kalte, du Bleiche! / Ich jauchze, ich zittre, ich weine mild, / ich werde selber zur Leiche."* – HEINE, H.: *Mein süsses Lieb* (1822/23). In: Buch der Lieder, 1827; cit. podľa OHLBAUM, c. d. (v pozn.30), s. 78. – Táto *Kniha piesní* sa stala svojho času natoľko populárnou, že už za autorovho života ju vydali trinásťkrát.

[32] Protiopatrenia sa uskutočňovali jednak pomocou testamentov, a jednak v oblasti medicínskej praxe i oficiálne. Mária Terézia nariadila zriadiť márnice (1756), čo malo lepšie umožniť odhalenie eventuálnych prípadov katalepsie. V roku 1771 bola stanovená čakacia doba od smrti po pohreb na 48 hodín. Bola to tiež reakcia na hysterický strach z pochovania zaživa, ktorý bol príznačný pre obdobie osvietenstva. – KRETSCHMER, c. d. (v pozn.17).

[33] WITTLICH, P.: *České sochařství ve XX. století.* Praha 1978, s. 48

[34] Jednou z takých národných manifestácií sa stal pohreb podpredsedu Matice slovenskej Dr. Karola Kuzmányho na martinskom cintoríne v roku 1866. – ĎURIŠKA, c. d. (v pozn.25), s. 15. Neskôr podobné iniciatívy znemožňovala silná maďarizácia. Keď sa napr. v 90. rokoch mala uskutočniť zbierka na náhrobok pre Dr. Jozefa Miloslava Hurbana, nielenže sa v tlači strhla ostrá polemika (napr. Besztercebánya és vidéke, 1891, č. 16, s.3), ale v čase jeho odhaľovania v r. 1892 vydali úrady dokonca zákaz vstupu verejnosti na cintorín (porov. Nyitrai lapok, 11.9.1892, s. 5) – cit. podľa LUXOVÁ, c. d. (v pozn.14), s. 128.

[35] Napr. Dénes KOVÁCS informoval vo *Vasárnapi Ujság* (1894, č. 5, s. 68) o pohrebe Júliusa (Gyulu) Andrássyho, že sa konal 22. októbra 1894 v Trebišove len za účasti najbližšej rodiny, po tom, čo sa v Budapešti odbavili veľkolepé ceremónie. Dvojitú rakvu z kovu so zabalzamovanými pozostatkami posvätili v trebišovskom kostole. Tivadar Andrássy, brat zosnulého, nechal od kostola k mauzóleu urobiť širokú cestu lemovanú stromami a vysadenú trávou. Po nej služobníctvo panstva nieslo rakvu zahalenú do čierneho súkna. Na čele sprievodu niesli jednoduchý drevený kríž so zlatým nápisom: *„Itt nyugszik csikszentkirályi* /Sincraienin, Rum./ *és krasznahorkai Andrássy Gyula gróf v. b. t. t. Élt 67 évet. Meghalt Voloscán 1890 febr. 18."* Pri cirkevnom obrade umiestnili zosnulého do pravej časti sarkofágu. Vence rodiny, medzi nimi i ten, ktorý uvila jeho šesťročná vnučka, spolu s tými, ktoré prišli z celej Európy, umiestnili v krypte mauzólea, určenej pozostatkom ostatných členov rodiny.

[36] O význame smrti na prelome storočí píše Judit LAKNER (c. d. v pozn.27); – O smútočných oznámeniach toho obdobia SZABÓ, P.: *Gyászjelentések a 19. században és a 20. század elején.* Ars Hungarica, 1983, č. 1, s. 85 a n.
P. Szabó v spomenutej štúdii uvádza, že na rozdiel od dnešných smútočných oznámení, v minulosti nedominovalo meno zosnulého a obruba, a že už *convocatoria* mávali rozsiahlejšiu slovnú časť s iba skromnou dekoráciou. Autor sleduje, ako sa postupom času v textoch upúšťalo od citových prejavov: text oznámenia sa začínal menami a titulmi tých, ktorí oznamovali úmrtie, potom nasledovalo hrubšie vytlačené meno zosnulého, ktoré často vôbec nebolo exponované a nemuselo byť umiestnené v strede oznámenia; potom nasledovali údaje o príčine smrti, informácie o obrade, mieste a čase pohrebu a text končil dátumom tlače. Formálna stránka, podľa autora, bola daná typografickými vzormi klasicizmu; obsahovú ovplyvňovali aj potvrdenia obhliadačov mŕtvol, pre ktorých boli v Uhorsku roku 1826 vydané záväzné nariadenia, čo a ako majú písať – z nich potom pozostalí zostavovali text, pričom od 2. tretiny 19. storočia sa začala príčina smrti uvádzať abstraktnejšie, napríklad „po dlhom utrpení zosnul". V roku 1876 vyšli nové pokyny pre obhliadačov mŕtvol, lebo lekárska veda pokročila a viac pozornosti sa venovalo priebehu choroby; dlhé odborné texty už neboli vhodné pre smútočné oznámenia.
Autor ale poukazuje aj na to, že kým smútočné oznámenia v 17. a 18. storočí boli určené rodine, tak v 19. storočí občanom, preto sa zaužíval názov *„parte",* slovo talianskeho pôvodu. Čím viac bolo oznámenie nástrojom spoločenskej komunikácie, tým viac silnel jeho neosobný ráz. Zhruba od roku 1840 došlo k obohateniu dekorácií oznámenia: rastlinné iniciály, alegorické zobrazenia, ako to ukazujú obrázky s témou pominuteľnosti a zármutku, ktoré v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch ilustrovali



správy o úmrtiach v novinách *Vasárnapi Ujság*. Vydávala ich v Budapešti tlačiareň „Landerer & Heckenast", ktorá tlačila aj smútočné oznámenia. K dispozícii mala drevoryty s alegóriami smútku, ktoré predávala aj iným tlačiarňam, čím v širšom rozsahu usmerňovala dekoratívnu stránku. Autor štúdie spomína aj knihu, vydanú uvedenou tlačiarňou v roku 1843, ktorá obsahovala 643 drevorytín, z toho 30 so smútočnou témou – z nich ho zaujal motív vŕby, dominujúci symbol oznámení od sedemdesiatych rokov 19. storočia vdova ľudového výzoru, utierajúca si oči, génius s nadol obrátenou fakľou a ďalšie. Bohatosť obrazovej náplne oznámení, ktorá sa v dvadsiatych rokoch nášho storočia vytratila, dosiahla vrchol v období secesie.

[37] Doterajší výskum naznačuje, že v periférnych častiach monarchie (akou bolo aj Slovensko) sa návrat kresťanských motívov na náhrobky presadil skôr ako vo Viedni. – Pozri prácu Christine Gutgsell (GUTGSELL, C.: *Engel- und Geniengrabskulpturen auf dem St. Marxer Friedhof in Wien*. Dipl. práca, Universität Wien 1990), ktorá „pokresťančovanie" antikizujúcich géniov na St. Marxer Friedhof kladie zhruba do štyridsiatych rokov. – U nás sa našli aj staršie príklady takýchto géniov, napríklad na náhrobku Johanna Samuela Gervu († 1819) na evanjelickom cintoríne v Banskej Bystrici. Socha tzv. prechodného typu génia (približujúceho sa charakterom k anjelom) je tu už zobrazená tak, že kľačiac na ľavom kolene sa modlí a upiera zrak na nebesia.

[38] Napríklad kríž s motívom gotických trojlístkov a nápisom „DEIN WILLE GESCHEHE" na náhrobku majiteľa továrne na stroje Eduarda Werndorfera († 1911) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave.
Gotické tvaroslovie (vežice, fiály, kružby, troj- a štvorlístky, mníšky, kraby a ďalšie) našlo na náhrobkoch obdobia historizmu široké uplatnenie – odzrkadľovalo to jeho paralelné využívanie v oblasti cirkevnej architektúry, vrátane jej interiérového vybavenia. Príklady neogotických náhrobkov sú početné – uveďme aspoň náhrobok známej staviteľskej rodiny Feiglerovcov, Ignáca st. († 1847) a jeho syna Ignáca ml. († 1894) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave.

[39] Náhrobok grófa Antala Széchenyiho spomína Lilla Szabó vo svojej stručnej štúdii zameranej na náhrobky maďarských dejateľov, nachádzajúce sa na Ondrejskom cintoríne v Bratislave. – SZABÓ, L.: *Kövek.* Pavilon, 1991, č. 5, s. 28.

[40] Napríklad na náhrobku Antona Dankó († 1818) a Julianny von Klempa na Ondrejskom cintoríne v Bratislave.

[41] Stredovekí maliari na obrazoch Ukrižovania často umiestňovali k päte Kristovho kríža lebku praotca Adama podľa mimocirkevne tradovaného príbehu z *Adamovej knihy*, v ktorom na Noemov príkaz jeho syn Šém a strýko Melchisedek pod vedením anjela preniesli Adamove údy z pohrebnej jaskyne na nové miesto v „stredobode zeme". Bolo to tam, kde sa zastavila a utíšila sila Boha, keď tvoril zem. Týmto miestom, ako to Šémovi ukázal anjel, bola Golgota, vrch, kde sa neskôr dovŕšilo vykúpenie ľudstva. Zem sa rozostúpila na štyri diely, roztvorila sa v podobe kríža a Šém s Melchisedekom vložili do nej Adamovu mŕtvolu. Potom sa zem zavrela a dostala názov Lebečné miesto, pretože tam bola uložená hlava všetkých ľudí. – MÜLLER, W. *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel.* Stuttgart 1961; – Cit. podľa BIEDERMANN, H.: *Lexikon symbolov.* Bratislava 1992, s. 146.

[42] BIEDERMANN, c. d. (v pozn.41), s. 297

[43] Máme na mysli sochu Krista, ktorú vytvoril Bertel Thorvaldsen (1768-1844) v roku 1821, pôvodne pre zámockú kaplnku v Christianborgu (Dánsko). Neskôr ju premiestnili do kodanského kostola *Vor Frue Kirke*, kde bola natoľko obdivovaná, že sa stala predlohou stvárnení Krista, rozšírených po celej Európe. Ide o zobrazenie Krista v životnej veľkosti, s jednou nohou vykročenou vpred, s mierne sklonenou hlavou, dlhšími, voľne splývajúcimi vlnitými vlasmi, odetého v šate podobnom tóge, a s otvoreným náručím. (Pozri BOTT, G. Hg.: *Bertel Thorvaldsen – Ein dänischer Bildhauer in Rom.* Kat. výstavy, Köln 1977, s. 218.) Sám umelec interpretoval svoje dielo citátom z Biblie: *„Poďte ku mne všetci, ktorí sa namáhate a ste preťažení a ja vás posilním."* (Evanjelium podľa Matúša, 11,28) poznamenajúc, že chcel vystihnúť Krista tak, ako si ho on predstavuje: jednoduchého, vyžarujúceho lásku a objímajúceho celé ľudstvo. Ľuďom sa dielo veľmi páčilo a osvojili si ho nielen ako náhrobnú sochu, ale aj ako sošku pre bohoslužby v súkromnom prostredí. Jeho obľuba stúpla koncom 19. storočia, na čom mala nemalú zásluhu aj *Výstava Kristov* v Mníchove (1895) a v budove Ríšskeho snemu v Berlíne (1896). Na prelome storočí sa stal dokonca sériovým produktom galvanoplastiky. Nachádza sa na viacerých náhrobkoch Ústredného cintorína vo Viedni (napr. na náhrobku Wilhelma Böhma a Arthura Hiemescha). – HAUBOLD, c. d. (v pozn.7), s. 93 a n.

[44] Kovový odliatok takého typu zobrazenia Krista je na náhrobku Johana Hönscha v Kežmarku s nemeckým nápisom: *„DEM UNVERGESSLICHEN GATTEN / JOHAN HÖNSCH / 1821-1867 / Wir werden durch sein / Aufersteh'n / Mit ihm aus unserem / Grabe gehn, / und werden selig im Verein / und unsers Gottes ewig freun".*

[45] Mladším, medzivojnovým, príkladom zobrazenia Krista nesúceho kríž je pieskovcová socha na náhrobku Kristíny Gelböck na Mikulášskom cintoríne v Bratislave, ako aj reliéfy od Františka Gibalu na náhrobku Ota Tomana v Spišskej Novej Vsi a na náhrobku v Tvrdošíne.

[46] Ešte jedna Pieta sa nachádza v nike fasády kostola na cintoríne v Modre. Patrí však k pamätnej tabuli venovanej padlým v 1. svetovej vojne. Okrem toho sa jej umiestnenie zdá byť sekundárne, čo komplikuje presnejšie určenie doby jej vzniku.

[47] Napríklad socha modliacej sa Panny Márie v životnej veľkosti stojí vo výklenku architektonického náhrobku rodiny Breszteńszky-Zirko na cintoríne v Prievidzi. Na náhrobku sú uvede-

ní: Kalman von Bresztenszky († 1924), Lina von Bresztenszky, geb. Weiser († 1949), Elek von Bresztenszky († 1891), Valent von Bresztenszky († 1878) a Veruška Zirko († 1921), Ladislav Zirko († 1953), Dr. Ján Žirko († 1955), profesorka gymnázia Adela Žirková († 1979).
Podobne je socha Panny Márie s ružencom napríklad súčasťou architektonického náhrobku Eduarda Kaničku († 1912) a Jána Hoffmanna († 1916) na cintoríne v Žiline. Oba náhrobky možno datovať do obdobia dvadsiatych až tridsiatych rokov.
Pannu Máriu s dieťaťom v reliéfnom prevedení možno vidieť aj v Bratislave: jednu na Ondrejskom, druhú na Mikulášskom cintoríne. Oba náhrobky, na ktorých sa nachádza, majú už nečitateľné nápisy.

[48] Vývojom a rozšírením alegorických zobrazení *Viery* (v podobe ženskej postavy v antickom šate, držiacej v jednej ruke otvorenú knihu a kríž, a ukazujúcej prstom druhej ruky na nebesia) po európskych cintorínoch sa zaoberá Károly Sonkoly vo svojej štúdii (SONKOLY, K.: *Öntöttvas „Fides" – sírszobrok Pécsett.* Pavilon, 1992, č. 7, s. 42-48), kde o.i. uvádza, že prvá takáto socha bola vytvorená v r. 1577 pre náhrobok holandského grófa Heinricha von Mömpelgarda, a že neskôr sa vyskytovala na viacerých náhrobkoch, vrátane pápežských. Autor píše o jej rozšírení v 19. storočí, kedy ju na návrhy renomovaných sochárov (napríklad Štefana Ferenczyho) odlievali podľa šablón a vzorkovníc takmer všade, kde boli zlievárne. Väčšina podľa Sonkolyho pochádzala z berlínskej kráľovskej zlievárne, známa však bola aj výroba v rakúskom Mariazelli. Jej rozšírenie bolo podmienené aj tým, že bola z materiálu odolného voči poškodeniu, a teda vhodná pre transport. Tak napríklad v maďarskom Pécsi ich okolo roku 1850 bol asi tucet. Postavu s veľkým krížom považuje autor za záverečný variant vývoja tohto typu alegórie. Sonkolyho štúdia je s reprodukciami zachovaných sôch *Fides* v Pécsi a Veszpréme.
U nás poznáme zatiaľ dva identické príklady, oba z Bratislavy – jeden z evanjelického cintorína pri Kozej bráne (obr. 32) a druhý z náhrobku známej lodiarskej rodiny Linzboth, ktorý sa nachádza pri múre Ondrejského cintorína, a má uvedených týchto členov rodiny: Johann (1785-1853), Theresia (1790-1871), Ignaz (1814-1885), Anna (1824-1899), Michael (1865-1905), Júlia (1845-1920) a Ignác, ministerský radca i.p. (1849-1933).

[49] Ako ďalšie príklady modliacich sa detí možno uviesť sochu dievčatka, opierajúceho sa o peň odpíleného stromu, na náhrobku trojročnej Gizely Luprichovej († 1909) na cintoríne v Prievidzi, a dve sochy detí, kľačiacich na jednom kolene, z Ondrejského cintorína v Bratislave – jedna je na náhrobku s nápisom *„Tanuška"* († 1922), v prípade druhej sa nápis nezachoval.

[50] Rodinné hrobky v podobe malých architektúr, ktorých je na Slovensku veľa, by si vyžadovali (a zasluhovali) samostatný výskum a štúdiu. Okrem tých, ktoré reprodukujeme, možno menovať ešte ďalšie príklady – neogotická hrobka s erbom veľkostatkárskej rodiny Sztárayovcov a z r. 1893 v Michalovciach-Hrádku napodobňujúca architektúru gotickej kaplnky sv. Michala v Košiciach (po r. 1966, kedy jej vnútrajšok zničili vandali, bola daná cirkvi a slúži ako kaplnka); hrobka grófov Pálffyovcov, ktorú nechal postaviť Jozef Pálffy st. v roku 1896 poniže staršej kaplnky sv. Vendelína na cintoríne v Smoleniciach; hrobka v Horných Obdokovciach postavená v tvare centrálnej stavby zakončenej kupolou (vyzdobená erbom, dubovými listami, vencami i nadol obrátenými fakľami), patriaca veľkostatkárskej a podnikateľskej rodine Stummerovcov, ktorá pochádzala z Rakúska a vlastnila najväčšie cukrovarské podniky na Slovensku; hrobka Pála Székelyho (1851-1916) a jeho manželky Zsuzsanny, rod. Kopcsik (1858-1918) v Prešove, ktorá má podobu kupolovej stavby na štvorcovom pôdoryse; hrobka rodiny Wotocsekovej na evanjelickom cintoríne v Banskej Bystrici. – Hrobku Pálffyovcov spomína JASTRABÍK, Š.: *Smolenice*. Bratislava 1975, s. 210-213, obr. 64.
Najviac rodinných hrobiek je na košickom cintoríne sv. Rozálie: hrobka rodiny Zsigmondovej z obdobia okolo 1860; hrobka rodiny Tordássyovej s reliéfom Adorácie z konca 19. stor.; hrobka rodiny Várady-Szakmárovej v neogotickom štýle; hrobka rodiny Pürstnerovej v secesnom duchu; hrobka rodiny Medveckých z roku 1917 s použitím pôvodných gotických fiál a krabov z dómu sv. Alžbety; hrobka rodiny Krajníkovej z roku 1918, taktiež s použitím gotických kamenných detailov demontovaných z dómu sv. Alžbety, a ďalšie. – Pozri WICK, c. d. (v pozn.4); – *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. 2.* Bratislava 1968, s. 106. Svojou architektúrou tu zaujme aj hrobka Istvána Mihalszkeho, rodiny Fülöpovej, rod. Csobernáthovej, Haltenbergovej, Dr. Gurdélyiho, Martonovej, Ciasikovej z r. 1902, Wagnerovej a predovšetkým hrobka v eklektickom štýle z rozmanitých ruhov kameňa architekta Gyulu Répaszkeho, údajne autora viacerých tunajších hrobiek.

[51] Napríklad peštiansky *Album* vydaný Antalom Gerendayom r. 1864 ponúkal náhrobky najväčšej firmy svojho druhu v Uhorsku, ktorá existovala od roku 1847 do 1952 (jeho časť je reprodukovaná v *Ars Hungarica,* 1983, č. 1, obr. 48-53). Známe boli aj ďalšie práce – HÜLSKÖTTER, C.: *Entwürfe zu Grabdenkmalen.* Weimar 1896; – ROSNER, A.: *Moderne Grabdenkmäler.* (B. r.; vydaná pravdepodobne v Budapešti pred rokom 1932).

[52] Priadky osudu *Fatae*, nazývané aj *Moirai* (gr.), *Parcae* (lat.) alebo *Norny* (v severogermánskej mytológii), podľa mytológie boli pridelené každému človeku pri narodení. Vystupujú v personifikovanej podobe ako priadky nití: *Klóthó* (Pradúca) niť začína, *Lachesis* (Udeľujúca) ju pradie, *Atropos* (Neodvratná) ju prestriháva. Atropos zvykla ešte písať správu o ukončenom živote. Jeden z najznámejších klasicistických príkladov stvárnenia tohto motívu v hlbokom reliéfe nachádzame na berlínskom náhrobku mladučkého grófa von der Mark, ktorý vytvoril Gottfried Schadow v roku 1790. (Pôvodne bol v Dorotheenstädtische Kirche, dnes je len fragmentárne zachovaný v Berlínskej národnej galérii.) – Pozri PAULI, G.: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik.* Berlin 1925, s. 276; – MEMMESHEIMER, P. A.: *Das klassizistische Grabmal – Eine Typologie.* Bonn 1969, s. 303.

[53] Svedčí o tom i stať *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* publikovaná v časopise *Die graphischen Künste* v roku



1898 najvýznamnejším teoretikom slávnej viedenskej školy dejín umenia Aloisom Rieglom (1858-1905). – WITTLICH, P.: *Umění a život. Doba secese.* Praha 1986, s. 34, pozn. 20.

[54] Najkrajším (a zrejme jediným) zachovaným príkladom zobrazenia *Psyché* s motýlími krídlami je socha na náhrobku generála Friedricha Grawa († 1790) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave, ktorá sa, podľa môjho názoru chybne, uvádza ako plastika anjela. – Pozri PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Bratislavskí výtvarní umelci a umelecki remeselníci 18. storočia.* Ars 1970, č. 1-2, s. 234, obr. 33.

[55] PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 31

[56] Richard Westmacott: Náhrobok Johna Yorka, 1801, St. Andrew's, Wimpole, Cambridgeshire (BOTT, c. d. v pozn.43, s. 118); Landolin Ohmacht (1760-1834): Náhrobok pre pani Engelbach Pate, Kunsgewerbemuseum, Hamburg (ROHR, J.: *Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht*. Straßburg 1911, obr. 15; – PAULI, c. d. v pozn.52, s. 275; – MEMMESHEIMER, c. d. v pozn.52, s. 38, 310).

[57] Had pod krížom s ukrižovaným Kristom je zobrazený na náhrobku Antona Dankó († 1818) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave.

[58] Had obtočený o palicu je napríklad na klasicistickom náhrobku rodiny Frajmana von Kochlowa a v oveľa menšej mierke na torze bližšie neidentifikovateľného náhrobku na Ondrejskom cintoríne v Bratislave.

[59] Biele holuby „sedia" a „poletujú" po náhrobku Viktora Bereczkého († 1930), ktorý pozostáva z piatich skál a kríža s rúškou. Nachádza sa na cintoríne v Prešove a má latinský nápis: *„Vanitas vanitalum – et omnia vanitas! / Tempora mutantur et nos mutamur in illis. / Fui, ut tu es et ... sed... eris, ut ego sum! / RESURGEMUS!"* Môžu tu symbolizovať sedem darov Ducha sv., ktoré sú vymenované u Izaiáša (11,1-2): sapientia, intellectus, consilium, fortitudo, scientia, pietas, timor.

[60] Aj námet orlom unášaného Ganymeda znovuoživili klasicistickí sochári: Bertel Thorvaldsen s ním vytvoril v roku 1833 dva reliéfy (dnes sú v Thorvaldsenovom múzeu v Kodani). Podnetom mu boli o niečo staršie kresby – kresba od Asmusa Jacoba Carstensa (1754-1798), publikovaná v známej knihe Karla Philippa Moritza (MORITZ, K. P.: *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten.* Berlin 1791), a kresba od J. M. Raponiho, publikovaná v *Recueil de pierres gravées,* Rím 1786. – Pozri HARTMANN, J. B.: *Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770-1800.* In: G. Bott Hg., c. d. (v pozn.43), s. 137, 145, 170, obr. 108, 109, 112, 113.

[61] PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 32, 36

[62] Náhrobok kráľovnej Luisy von Preußen vytvoril roku 1815 Christian Daniel Rauch (1777-1857) pre mauzóleum v zámockom parku Charlottenburgu. – Pozri PAULI, c. d. (v pozn.52), s. 281; – RAVE, P. O.: *Das Mausoleum zu Charlottenburg*. Berlin 1963; – MEMMESHEIMER, c. d. (v pozn.52), s. 57, 58, 318.

[63] Ruža sa stala symbolom mlčanlivosti v súvislosti s oslavami boha Dionýza. Ich účastníci sa ozdobovali vencami ruží, lebo verili, že ruže zmiernia páľavu vína a zabránia opitým vybľabotať tajomstvá. Ruža s piatimi okvetnými lístkami sa objavovala vo výzdobe spovedníc a v renesancii sa stala symbolom Kolégia múdrych – kresťanského ezoterického združenia. Tri trojice ruží symbolizujú zvyk klásť do hrobu príslušníka lóže tri ruže a zároveň poukazujú na význam tzv. troch jánskych ruží, spájaných s predstavou svetla, lásky a života. „Jánske" sa nazývali preto, lebo 24. júna, na Jána, sa ružami v troch rozličných farbách vyzdobovala lóža. – Pozri BIEDERMANN, c. d. (v pozn.41), s. 259.

[64] Napríklad na kolosálnom náhrobku v Halikarnasse, postavenom v roku 351 pred n.l. na pamiatku Mausolea, kráľa Kárie, jeho manželkou Artemísiou, bolo niekoľko voľne stojacich sôch levov, o ktorých Panofsky píše, že vieme príliš málo na to, aby sme určili ich ikonografický význam. – PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 23.

[65] BIEDERMANN, c. d. (v pozn.41), s. 163

[66] Vstup do hrobky pápeža Klementa XIII. flankoval Canova levmi, podobne ako to pred ním urobil Pierre Monnot na náhrobku pre pápeža Inocenta XI. (okolo 1700). – Bližšie pozri MEMMESHEIMER, c. d. (v pozn.52), s. 14-16, 301.
Canovov náhrobok sa stal predlohou pre sochára Štefana Ferenczyho (1792-1856) z Rimavskej Soboty pri tvorbe jedného z najkrajších klasicistických náhrobkov u nás – náhrobku pre rodinu Brunswickovu, známu svojím pozitívnym vzťahom k umeniu. Tento prístenný náhrobok je z roku 1837 a nachádza sa v interiéri kostola sv. Andreja v Dolnej Krupej. – Pozri MRAVIK, L.: *A gróf Brunsvik család képgyűjteményei.* Művészettörténeti Értesítő, 1994, č. 1-2, s. 46-49; – BAYKAY, É.: *Canova.* Budapest 1973, s. 17.

[67] K. F. Schinkel: Návrh náhrobku generála Gerharda Davida von Scharnhorsta, ktorý bol odhalený v roku 1834 na Invalidenfriedhof v Berlíne (MEMMESHEIMER, c. d. v pozn.52, s. 81, obr. 54); – Vavrinec Dunajský: Náhrobok Fülöpa Fleschnera († 1827), dnes už zničený, pôvodne umiestnený na cintoríne v XII. obvode Budapešti (*Magyar Művészet 1800-1945.* Budapest 1958, s. 70, obr. 50); autorstvo Dunajského bude potrebné overiť, lebo v súpise pamiatok Budapešti (*Budapest Műemlékei, 2.* Budapest 1962, s. 594, obr. na s. 591) je ako autor Fleschnerovho náhrobku uvedený József Huber (1777-1832); – Alojz Stróbl: Náhrobok Antala Vettera († 1882), ministra obrany v revolučnom roku 1848, na Kerepešskom cintoríne v Budapešti. (Obr. 53)

[68] Domatomorfný, jemným ornamentom bohato zdobený sarkofág stojaci na štyroch nohách v podobe levov (tri z nich sú už veľmi poškodené) vytvoril v rokoch 1893-94 zo salzburského

mramoru sochár György Zala (1858-1937), známy maďarský predstaviteľ historizmu. (Obr. 99)

[69] Uvedené zvieracie symboly odporúčal najmä na základe starých kresťanských náhrobkov Dr. Josef Kachník, profesor Karlovej univerzity a člen Archeologickej komisie Českej akadémie (KACHNÍK, J.: *Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.* Praha 1923, s. 183), odvolávajúc sa aj na prácu Andreasa Schmidta (SCHMID, A.: *Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit.* Freiburg 1909, s. 94-106).

[70] HEINE, H.: *Plameň a kvety.* (Zbierka básní v preklade M. M. Dedinského a J. Lenka) Bratislava 1976, s. 39.

[71] Podľa Zjav. 2,10; 4,4; cit. podľa KACHNÍK, c. d. (v pozn.69), s. 183.

[72] PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 30

[73] Krásna makovica je vložená medzi akantové listy na jednom z najstarších zachovaných klasicistických náhrobkov u nás – na náhrobku Cathariny Schmidt († 1788), ktorému dominuje postava stojaceho génia s nadol obrátenou fakľou. Nachádza sa na ev. cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave.

[74] Motív troch makovíc je aj na vrchole jednoduchej stély – na náhrobku Friedricha Weiszera († 1887) na cintoríne v Spišskom Podhradí.

[75] SZABÓ, c. d. (v pozn.36), s. 90 a n.

[76] Išlo o obrázky, na ktorých bolo zobrazené plačúce dievča pod smútočnou vŕbou, skrčené pri urne, alebo opreté o ňu. Mark Twain (1835-1910) urobil z tejto morbidnej činnosti predmet svojej satiry. – CONFURIUS, G.: *Doslov.* In: OHLBAUM, c. d. (v pozn.30).

[77] HOLLÝ, J.: *Hlasislav, Selanka III.* 1835. In: Dielo Jána Hollého, zv. VI. Trnava 1950, s. 17-18

[78] VAJANSKÝ, S. H.: *V lesíku* (1860). In: Sobrané diela Svetozára Hurbana Vajanského, zv. IV. Trnava 1924, s. 31

[79] Mladučkú Máriu Vetsera si vybral Rudolf Habsburg, aby spolu s ním dobrovoľne odišla z tohto sveta. Tento odchod sa odohral za doteraz nevyjasnených dramatických okolností koncom januára 1889 na zámku v Mayerlingu. Mária Vetsera (19.3.1871 – 30.1.1889) bola potom tajne pochovaná na malom cintoríne v neďalekom Heiligenkreuzi. Na jej hrob dali jednoduchý čierny obelisk s uvedeným citátom.

[80] „Blumen sind die schönen Worte und Hieroglyphen der Natur, mit denen sie uns andeutet, wie lieb sie uns hat." – GOETHE, W.: *Es bleibt uns überall noch eine Freude.* München 1994, s. 6.

[81] PANOFSKY, c. d. (v pozn.8), s. 32, 33

[82] KUBINA, A.: *Blumen – Liebe.* Tyrnau (Trnava) 1886; – GESSMANN, G. W.: *Die Pflanzen im Zauberglauben. Ein Katechismus der Zauberbotanik.* Berlin 1899; – SCHMID, c. d. (v pozn.69); – LICHTWARK, A.: *O kultu květin.* 1916.

[83] WILDE, O.: *Slávik a ruža.* In: O. Wilde: Portrét Doriana Graya, Vejár lady Windermerovej, Balada o žalári v Readingu. Bratislava 1987, s. 35-39

[84] *Die Nachtwachen des Bonaventura* (1805). – Cit. podľa OHLBAUM, c. d. (v pozn.30), s. 67.

[85] Verše maďarského básnika Emila Ábrányiho sú zlatými písmenami napísané na náhrobku v tvare veľkého kamenného kríža, údajne z čiernohorského vápenca, na ktorom „rastie" ružový ker, vytvorený z bronzu. Pred ním stojí žena, ktorá akoby z neho práve odtrhla ružu a kladie ju na hrob. Náhrobok sa nachádza na kežmarskom cintoríne a je označený jediným nápisom: *„WEIN".* Citovaná báseň je v maďarčine: *„Ne sajnalj minket vándor, / Ha útad itt vezet! / Egvütt vagyunk Alant is / H(?)n fogunk kezet. / És rózsát hint sirunkra. / Ölekező porunkra / A hű Emlékezet. // Hozzánk nem ér gonoszság, / Se gyötrő gondolat. / Míg törve, zúzva mindent / A gyors idő halad: / Mi nyugszunk halkan, békén / Szép, hasznos minka végen / A csöndes föld alatt."* – Na základe údajov, ktoré mi láskavo poskytol pán Ing. Ladislav Kiefer z Kežmarku, môžem uviesť, že náhrobok, pravdepodobne dielo Gyulu Schmidta z Budapešti alebo jeho firmy na náhrobky, nechal zriadiť Karol Wein (* 1857 v Budapešti, † 1935 v Balatonkarattya/?/), zakladateľ kežmarskej továrne na spracovanie ľanu, pre svoju manželku Máriu, rod. Scholtz, ktorá pochádzala z Matejoviec. Údajne sú tu pochovaní Janka († 1885), Lenka († 1900), spomínaná Mária Wein († 1914), Lenka († 1921), Karol Wein († 1935), ktorého sem po smrti previezli z Maďarska, a Mathias († 1940). Ako ukázal výskum na Kerepešskom cintoríne v Budapešti, rodina Wein sa pri zriaďovaní tamojšieho náhrobku rozhodla v jednom prípade pre rovnaký motív ženy, dávajúcej ružu na hrob, avšak v trochu odlišnom prevední: je tam pochovaný inžinier Aurel Wein († 1901) s manželkou Idou († 1907) a ďalší členovia rodiny. Na Kerepešskom cintoríne je ešte jeden náhrobok tejto rodiny, a to náhrobok Margity Wein (1861-1948), profesorky hudby a opernej speváčky, ktorej manželom bol citovaný básnik Emil Ábrányi. Príbuzní rodiny Wein žijú v rakúskom Grossentzensdorfe.

[86] Pri interpretácii symbolov (ak nie je uvedené inak) čerpám z literatúry: BIEDERMANN, c. d. (v pozn.41); – HALL, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění.* Praha 1991; – COOPER, J. C.: *Lexikon alter Symbole.* Leipzig 1986; – *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik.* Frankfurt a/M. 1986; – KOPALINSKI, W.: *Słownik symboli.* Warszawa 1991; – STUDENÝ, J.: *Křesťanské symboly.* Olomouc 1992.

[87] Motív ženy píšucej meno zosnulého na náhrobný pomník poznáme aj z klasicizmu – Michallon: Náhrobok maliara Drouaisa († 1788) na Sta Maria in Via Lata v Ríme (BOTT, c. d. v pozn.43, s. 199, obr. 18).



[88] BAUDELAIRE, C.: *Smrť milencov* (In: *Kvety zla.* Vyšlo aj v českom preklade Vítězslava Nezvala *Hymna na krásu* z básnickej zbierky *Květy zla.* Praha 1964, s. 46-47). – Voľný preklad z nemčiny podľa OHLBAUM, c. d. (v pozn.30),s. 31.

[89] KACHNÍK, c. d. (v pozn.69), s. 183

[90] Ide o náhrobky, ktoré musia byť z obdobia reštaurovania dómu v rokoch 1877-96 (alebo tesne po ňom) a boli zriadené údajne pre rehoľníkov na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach. Ich nápisová časť sa nezachovala. Originálne gotické časti architektúry dómu sa stali súčasťou aj ďalších náhrobkov, ako sme to už spomenuli v pozn. 50.

[91] Nad už spomínanú hrobku (v pozn. 50) nechali Pálffyovci umiestniť štyri sochy mníchov-misionárov v životnej veľkosti. Na základe výskumov Dr. Ovídia Fausta (FAUST, O.- KRÁLIKOVÁ, B.: *Ázijské zbierky.* Trnava 1964, s. 216-223) ich zhotovil podľa vzoru sôch lemujúcich cestu k hrobke Jean-Tsunga († 1063) mních Romuald z kláštora Sv. Kataríny pri Naháči, o ktorom sa vie, že posielal svojich mníchov ako misionárov do Ázie. Sochy sú z pieskovca dovezeného z Dobrej Vody. – JASTRABÍK, c. d. (v pozn.50), s. 211-212.

[92] PANOFSKY, c. d. (v pozn.8)

[93] O rozmachu pomníkovej tvorby v 19. storočí pozri súbor štúdií MITTIG, H.-E. – PLAGEMANN, V. (Hg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert.* München 1972, kde je na s. 466-472 bibliografia k tejto téme od r. 1945.

[94] „Južný cintorín" v Mníchove sa nachádza na Thalkirchnerstrasse. Pôvodne bol za mestskými hradbami, kde sa spomína už v roku 1563 ako „Gottesacker" pre chudobných. V 17. storočí slúžil ako morové pohrebisko. Po zákaze pochovávania v meste začal od roku 1789 slúžiť ako ústredný mestský cintorín. V roku 1844 ho rozšírili a upravili podľa vzoru *Campo Santo* v Bologni. Stal sa miestom posledného odpočinku mnohých významných osobností Mníchova a Bavorska. V nadživotnej veľkosti tu nájdeme portrét Maxa Ainmillera († 1870), dielo prof. Johanna Halbiga z roku 1871, alebo portrét Josefa Knabla († 1881).

[95] EITELBERGER von EDELBER, R.: *Die Plastik Wien's im diesem Jahrhundert.* Wien 1877; – Ten istý: *Kunst und Künstler Wien's der neueren Zeit.* Wien 1879; – GOETHE, J.W.: *Die Wahlverwandschaften.* Stuttgart 1986, 2. diel, 1. kap., s. 130 – cit. podľa HAUBOLD, c. d. (v pozn.7), s. 147, pozn. 415.

[96] WINCKELMANN, J. J.: *Gedanke über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Heilbronn 1855 (1. vyd. 1755); – Ten istý: *Alte Denkmäler der Kunst* (*Erster Theil – Götterlehre*). Berlin 1791-92; – LESSING, G. E.: *Wie die Alten den Tod gebildet.* Berlin 1769; – HERDER, J. G. von: *Wie die Alten den Tod gebildet?* (Dodatok k Lessingovmu pojednaniu).
J. W. Goethe sa podieľal na diele berlínskeho profesora umenia Karla Philippa Moritza, práci, ktorá bola desaťkrát vydaná a slúžila ako zrkadlo nemeckého klasického znovuoživovania antiky. – MORITZ, K. P.: *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten.* Leipzig 1989 (pôvodné vydanie 1791).

[97] Pojednanie o anjeloch sa opiera najmä o prácu GUTGSELL, c. d. (v pozn.37).

[98] O génioch pozri bližšie HARTMANN, J. B.: *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus.* In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, zv. 12, Tübingen 1969, s. 9-38; – UHLIG, L.: *Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann.* Tübingen 1975; – KNIRIM, H.: *Vom Todesgenius zum Tod in weiblicher Gestalt – Ein Aspekt der Todesikonographie im 19. Jahrhundert.* In: Bilder und Tänze des Todes. (Katalóg) Unna 1982, s. 86-96; – GUTGSELL, c. d. (v pozn.37).

[99] RENNER, F. G.: *Naši nebeskí priatelia.* Trnava 1995, s. 36

[100] BONAVENTURA, c. d. – vo voľnom preklade podľa OHLBAUM, c. d. (v pozn.30), s. 67: *„Entführe sie schnell, die Geliebte, Jüngling, denn die Entflohene kehrt wieder in meinen Träumen und Gesängen, sie windet den Kranz meiner Lieder und entschwebt in meinen Tönen zum Himmel. Nur die Lebende stirbt, die Tote bleibt bei mir, und ewig ist unsre Liebe und unsre Umarmung!"*

[101] HEINE, c. d. (v pozn.70), s. 9-10

[102] HOFMANN, W.: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts.* München 1974 (2. vyd.), najmä kap. *Die Frau als Mythos,* s. 202-229.

[103] Ak neberieme do úvahy už spomínaný klasicistický náhrobok rodiny Brunswick (pozn. 66), tak je to u nás jediný príklad tohto motívu, ktorý symbolizoval prechod medzi pozemským a posmrtným životom. Je známy už z egyptských a antických hrobiek. V kresťanstve získal význam brány do raja (alebo pekla). Opätovne sa k nemu vrátil Michelangelo, keď robil náčrt náhrobku pre pápeža Júliusa II. Potom sa používal čoraz častejšie ako vyjadrenie hranice medzi dvoma možnosťami bytia. Umelci baroka sa pohrávali s možnosťou dvojitej funkcie – skutočného a fiktívneho, symbolického vchodu (Giovanni Lorenzo Bernini: Náhrobok Alexandra VII. v rímskom chráme sv. Petra, 1672-78). Motív použili aj klasicistickí sochári – Johann Gottfried Schadow na už spomínanom náhrobku princa van der Marka (pozn. 52), Antonio Canova na náhrobku Klementa XIII. (pozn. 66), aj Bertel Thorvaldsen na náhrobku Beauharnaisa (1787-92) v kostole sv. Michala v Mníchove. Takmer o sto rokov neskôr, keď Paul Albert Bartholomé (1848-1928) dodal pre parížsky Père Lachaise v roku 1889 svoj slávny *Monument aux morts,* spravil z motívu „brány smrti" ústredný bod tohto umeleckého diela. Jeho „brána" však pôsobí veľmi temne, akoby bez akejkoľvek nádeje na pokračovanie života po smrti. Podobný účinok vzbudzuje aj uvedené Fiedlerovo dielo. – O význame pomyselných dverí či „brány smrti" pozri PANOFSKY, c. d. (v pozn.8),

s. 13, 14, 35, 37, 85, 94; – BIAŁOSTOCKI, J.: *Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku.* In: Sarmatia artistica. Warszawa 1968, s. 107-119; – Ten istý: *The Door of Death: Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art.* Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 18, 1973, s. 7-32 (poľská verzia: *Drzwi śmierci: antyczny symbol grobowy i jego tradicja.* In: Symbole i obrazy w świecie sztuki I. Warszawa 1982, s. 158-186).

[104] KACHNÍK, c. d. (v pozn.69), s. 178-183

[105] CLAUDIUS, M.: *Der Tod und das Mädchen* (cit. podľa OHLBAUM, c. d. v pozn.30, s. 108). Báseň zhudobnil Franz Schubert.

[106] Text štúdie sa opiera najmä o doslov Gerrita Confuriusa ku knihe OHLBAUM, c. d. (v pozn.30), s. 84-116.

*Foto: Eduard Ďuďa (3, 5 a-b, 8, 11, 13, 16, 18 a-b, 23, 32, 33, 35a, 37, 40, 43, 48a, 48 c-e, 50b, 51, 53, 54b, 55, 58, 61, 63, 66, 71, 75, 81, 89a, 96d); – Marta Herucová (4, 6, 7, 10, 12, 14, 22, 28, 29, 31, 34, 35b, 38, 39, 41a, 42, 45, 46 a-b, 47, 48b, 49, 54a, 59, 62, 67, 68, 70 a-c, 72, 77, 82, 85b, 86, 87a, 88b, 90f, 94 a-b, 96 a-c); – Thea Leixnerová (9, 15, 19-21, 24, 25 a-b, 26, 30 a-b, 35 c-e, 36 a-b, 41b, 44, 57, 60, 64, 65, 69, 73 b-f, 74, 76, 79, 80, 83, 84 b-c, 85c, 88a, 89b, 90 b-e, 91, 92, 93 a-c, 95 a-b, 97, 98); – Fototéka ÚDU SAV (1, 17, 27, 50a, 52, 56, 73a, 78, 87b, 93b, 98); – Gemerské múzeum v Rimavskej Sobote (2); – Múzeum v Hlohovci (90a)*

## To the Iconography of the *fin de siècle* Grave Monuments in Slovakia

*(Summary)*

**I.** The idea to research the grave monuments of *fin de siècle* in Slovakia was born in the end of the eighties. The subject was already partly treated in the works of A. Szalatnai (1920), B. Wick (1928), A. Čunderlík, V. Obuchová, Z. Ševčíková (1990) and V. Dobešová-Luxová. There is the foreign literature sources and the own investigation of grave monuments from almost one hundred cemetries in Slovakia, Vienna, Budapest and other cities which enabled in this study presented interpretation about the iconography of the works coming from the most bizarre period in the development of grave monuments. These grave monuments do not unambiguously belong to the art history in which it is considered their development as finished since the beginning of the nineteenth century. Therefore their profound analyses are usually refused pointing out that despite of the efforts to be original they could not renounce the iconographic reverences for its genetic predecessors.

**II.** The more artistic grave monumets of *fin de siècle* in Slovakia can nowadays be seen (only fragmently) in the old city cemeteries, in those ones of villages, rarely in the churches and exceptionally in or near the aristocratic residences – Bojnice, Krásna Hôrka, Trebišov. (The folk, military and Jewish grave monuments for their specificities were outside of our interes.) They were made (in Slovakia or abroad) for the members (and not only men as before) of aristocratic and landholder families, enjoyed still great respect, not a big number of the first capitalistic entrepreneurs, some solvent citizens and the representatives of intelligence, while the role of an order could be overtaken by an institution. Anyhow, in that romantic time, the „most beautiful" grave monuments were dedicated to loved women. In comparison with European centres we missed the grave monuments of people from the highest society (politicians, bankers, nonconformist intellectuals) as well as of the „great sons of nation". (A grave monument of Ľudovít Štúr, the main leader of Slovak national movement, was made in 1872, sixteen years after his death!) Reasons are well known: Slovakia was politically and nationally an unfree country, economicly a more backward part of the Austro-Hungarian monarchy; most of its people lived in the countryside and less in the small towns with rural atmosphere; the not very succesful national movement, of indisputable positivity, was organized by few Protestants, although eighty per cents inhabitants were Catholics. Despite of this, we can speak about certain boom in Slovak cities, where a lot of built activities were realized, but more conceptional urbanistic plans and from our point of view a more broad-minded establishment of a newly understood cemetry were missing. In western Europe there started to appear, from the beginning of the nineteenth century, new (representative) city cemetries: Père Lachaise in Paris (1805), Staglieno in Genoa (1806), Highgate in London (1839), Kerepesi temető in Budapest (1849), Zentralfriedhof in Vienna (1874).



**III.** The image of a newly understood cemetry with individual grave monumets situated in naturelike garden, a cemetry which for first time in the history thought of the visits of survivors, could be find in the period of French revolution and the Enlightenment. It was suggested not only by the defence of human dignity but also by new hygienic consciousness in which the fear of infections played its role. Before, between the middle age and the eighteenth century, the cemetries were without „decorations", situated at the churches. The ruling orders commanded the abolition of the intramural cemetries, graves in churches and monasteries and also the restriction of burial pomps. Man should be burried in a cemetry, with one common cross, situated outside the city, into a common grave, irrespectively of his rank and faith. Such orders were in reality not accepted. During the nineteenth century the again awaken wish to visit the grave and to meditate there together with the desire for a "grave decoration" got to be gradually strong. It means that the establishment of a newly understood cemetry could be apprehended also as a result of a feeling change. The church was against: it did not respect the ban on burring in God's houses argumenting that to fulfil the wish to visit a grave often it should rather be placed in a church. Though it touched the gist of the problem it underestimated the fear of epidemics. It mistakenly explained the idea of making a visit to a grave as a wish to pray for the redemption of these who could be damned. But everyone liked to meditate and to have a possibility to express individual grief. A grave in a church was never thought for everyone. People offended by the undignifying of the common graves, by the disappearance of his relative in dreadful cloacae, by the transfer executed by usually drunk carriers. They welcomed the introducing of individual graves for everybody, regardless if one was rich or poor. Many people saw it as religious compassion. But this was not of religious character in the confessional sense. It was something what was suspicious to the church because it anticipated very well that the new cultus of death would become one of the symptoms of an expected weakening of Christianity. Later, when this cultus was introduced already, the church hurried up to make from it its own matter.

The recourse to the antiquity was important in the process of grave monuments. The mythological material was accepted (again), the antique relation to the death was appreciated, because the Greeks wanted to drive away the ideas about death by the „euphemism of art", too. Death should be presented by an image of redemption, beauty and tender sleep. The physical reality, the things of the context from *memento mori,* were refused, if, so in the changed meaning, as the objects of the cultus of melancholy. The subject of death was replaced by the subject of love, the memories on deceaseds by performances of mourning. The whole century various grave monuments should have served for the idea to deprive the society of the frightful notions in connection with death. A cemetry should have represented a philosophical establishment: its nature should have reminded the eternal circulation of birth and extinction, its grave monuments should demonstrate the magic power of art. But could they change something what was not to change? Were the looks of various statues there a hope for survivors? A reproach? Or a regret for this, that man's desire for eternal beeing in this world is vain? However it should be, none is thinking on death. It was managed to expel it from these places full of graves.

In Slovakia, the older cemetries (mostly from the period of Joseph II) survived until their capacity allowed it. Although some new cemetries were established at the turn of centuries (Košice 1889, Bratislava 1912), it was proved that they are mostly irrelevant for this research. The significat *fin de siècle* grave monuments were founded in the older cemeteries above all of Bratislava, Košice, Prešov, Banská Bystrica, Levoča, Kežmarok, Komárno, Levice, Malacky, Spišské Podhradie, Smolenice, etc. The named belong to the most interesting while the cultus of grave monumets seems to be more popular in the eastern parts of Slovakia.

**IV.** The new attitude towards cemetry and its grave monuments was connected also with the changing relation to death. Any illness was considered as terrible, not death, in which was seen more a subjective experience as an objective event. Death – in an idealized form and bound with love – got to be a great theme of romantic and decadent literature, also music and fine art of Art nouveau and symbolism. The main role was given to a hypersensitive woman, which became to be a phenomenon, and as such a theme of a novel, defender of her desires for love. Real love should have been recognized by unchained emotions. Limits of their showing were offered by artists, who caused an expressive disintegration of canonical typification. They were inspirated not only by the idea of man's transience but by „that terrible" what is always connected with an unexpected death. The expression of mourn was not be submitted to the old habits any more. Either the widows did not stay at home during the burials. In their behaviour a light hystery and crying was expec-

ted, what showed, on the other hand, the cold-livering and narrow-minding of bourgeois-puritan customs. Paroxysm of mourn contributed to an exaggerated necessity of grave monuments, too. Some people sneered at this extravagant dolorism as well as at the whole cultus of death (and grave monuments).

In the artistic fictions, death promised redemption, a deliverance from unbearable reality. Death of a loved person urged to follow it, because pain from leave seemed to be unremunerative and it was believed to be together again in the other world. So it is spoken about the religion of love which could get only in conflict with the church norms. The church commented it as idolatry of individuum and disdain of by God given life. The romanticism was a vast theory of love; its philosophy dreamed out a re-connection (through death) of all detached: man and nature, spirit and material, loving and loved; its literature offered a magic substitution for missing perspectives and anabled to enter in the described relationships. Since the end of the eighteenth century a unique of love and matrimony was acknowledged. Therefore the lost of a partner could be felt in the other way as in the cases of before current matrimonies of sense. At the same time this lost could cause a falling into a state of despair and pathological forms of mourn. A lot of examples are in the literature works including the *gothic novels* full of opening tombs, apparitions of deads, love to deads, etc. They frighten with their strange phantasy and necrophilic iclinations. A latent fear (above all from the awaking alife in the grave) changed some burial practices and influenced relation to death, too. But the relation between literature and art of grave monuments was based rather on *the evocative resonances – transmittions of emotional impressions creating certain „mood", on giving impulses to individual reactions and motives for free elaboration – as on outright inspirations* (Petr Wittlich).

Death did not „triumph" only in the artistic field, it also touched the every-day presence. Man used to die at home. Dyings as well as the burial ceremonies were „welcomed" occasions to familiar, social or national meetings. This relation to death is completly changed: Death as an „unpleasant matter" is eliminated from our life. We die alone, in sterile rooms, among medical apparatuses. Burial ceremonies are simple, emotionaly cool, grave monumets monotonous. Opposite to this the grave monuments of the discussed time represent an *„imaginare museum" containing old myths, metamorphoses of human world-opinions, poetry and not completely forgoten symbols* (Gerrit Confurius) – a space of feeling about which a man before 1800 could not even dream and a man after the dying away of *fin de siècle* period found it already strange.

**V.** In Slovakia were prefered the grave monuments which were more in harmony with the church ideas about piety and piousity. The catholic reform movement starting in the thirties and forties of the last century together with some followers of Romanticism participated in the returning of Christian motives into the cemetries (after the period of classicistic, antiquelike, grave monumets). First a simple cross as a general symbol of a triumph over death could be added, later it appeared in more and more decorated form (figs. 6-11). A traditional crucifix, artisticly elaborated, was rare (fig. 18), in insite look was one of the most current grave decoration (figs. 19-21). In Europe popular Thorvaldsen's type of Jesus Christ was not found in Slovakia. We can see his more canonized figures: pointing toward the heaven (figs. 22, 23), as loving father (fig. 24) or carrying the cross (figs. 25, 26). A statue of Virgin Mary used to be placed in the towers of the chapellike tombs (figs. 30, 31). The alegories of *Fides* (fig. 32) as well as the figures of praying persons were relatively widespread (figs. 14, 33, 34). All these works (together with angels and chapellike structures – fig. 35) gave a Christian feature to the necropoles of *fin de siècle.* But they did not satisfied everybody. They were often the products of „grave monument industry" (mostly influenced by German taste). We can notice also the survival using of in the Clasicism popular mythological motives (urns, down turned torches, figures of genii), scenes (of warriors or of the three spinners of fate) and antiquelike deminished temples (figs. 36-45).

The other typical properties of the grave monuments were the symbols taken from fauna and flora. Their meanings could often suit both to a free thinking man and a Christian; they proved even here the for the last century significant close relation to the nature and contributed to that what obtained in the nineties an importance of a developmental slogan – the mood. Butterfly – was shown in grave monumets either together with a caterpillar at once symbolizing the miracle of this change and commemorating the change of man's own soul giving a hope for its rising into empire of eternal light or in own beauty as an old (antique) symbol of man's soul flying away from this world (figs. 46, 47). Snake – groveling under the crucifix was a sign of the ransom of the sin; turned around a stick symbolized the Saviour; as *uroboros* was coiled up in the form of a circle biting its own tail and presented the circulation of birth and death (fig. 48). Pigeon (dove) – a symbol of Aphrodite, a romantic sign of love; since it brought the message from God to Noem that the Deluge was finished a symbol of a reconciliation between man and God (fig. 49). Eagle – sign of a victorious fight; connected with an apotheosis in Roman sepulchral fine art; God's messenger which carried up Ganymede and later symbolized the Ascension; known from the Apocalypse, too (figs. 50-52). Lion – symbolized a victory of human spirit over the animal nature; a defeating of the devil; its „wakeful sleeping" predestined it to a keeper; Canova and Thorvadsen used its image in their sepulchral (memorial) works what inspired more other authors (figs. 53-54). Owl – was an antique symbol of wisdom (fig. 55). Dog – symbol of conjugal faithfulness (in the relief of Dénes Andrássy's sarcophagus in Krásnohorské Podhradie, where he let create a special grave monument even for his dog, fig. 56). Palm (palm twig) – symbolized the paradise; its twig was sign for the victory over the death (figs. 57-60). Poppy-head – symbol of sleeping which should remind a man that death is not a definite end (figs. 61, 62). Leaves and branches of oak, a kind of wood which does not moulder – meant immortality (fig. 63). Laurel and ivy, with ever green leaves – were motives of everlasting life; laurel wreath should have guaranteed the glory and ivy which tendrils are able to „live" also on „dead" trees said about the faithfulness of love or about continued living of a soul (figs 64, 66). Willow – was a very general symbol of mourn. Limetree – used to be dealt on the graves of the old Slavs; mostly shown as a broken tree (fig. 65). Flowers, contributing to a delusion of paradise, were the most conventional symbol of man's transience. Rose – the flower of the last century; presented everywhere; symbol of paradise, beauty and love (figs. 67, 68, 69). Anemone – known from the story about Adonis; symbol of death; of Jesus's blood and if they are seven so of the seven pains of Virgin Mary (fig. 70). Lily – symbol of the innocents in the Day of Judgement (fig. 71).

In the Day of judgement it was desided about the further destiny of a deceased (substituted often by a women being) on the base of the records writen in the „book of life" – an other symbolic motif of grave monuments (fig. 72). The image of a real man was also developed what was influenced by the ideas of the French revolution, Napoleon's cultus of personality and reviving of public monuments (fig. 73).

**VI.** After a brief inventory of symbolic motives the study aims its attention to the angel (also genius) and woman (also sphing) images – the most significant beings of the *fin de siècle* grave monuments. The angels „born" in Catholic dogma with the images coming out from the Baroque tradition and genii with the images derived out from the theoretical works of the antique recipients are often very similar to each other and often therefore misleadingly interpreted. They are both winged figures, angels are usually of an indefinite age and sex, genii are young men or women, angels are dressed, genii nearly nude, angels have as atribute at most a cross, a palm twig, a bugle or a sword, genii a turn down torch, a garland, a wreath, an urn or a bowl for tears. The genii were changed during the last century: first they stood, then they kneeled down (if on one knee so mysteriosly on the left one while the angels on the right one); they began even to pray and their look was turned toward the Heaven (figs. 74, 75) The genii were so popular that the church began to speak about the continual existence of winged protect ghosts. In the end the using of winged figures in grave monumet art expressed in certain sense the general idea about the continuation of life after death, the idea even a modern man did not like to give up. Any angel was understood as a personification of God's will, but in 1848 „an extraordinary intelligence and ability of free will" was added to his definition. Some were changed by artists more as the church would have liked. In the intentions of church remained: 1. archangel Michael (fig. 76); 2. the apocalyptic angel with a bugle (fig. 77); 3. cherubim with swords keeping watch of the paradise (fig. 78); 4. guardian angel, always praying (fig. 80); 5. „normal" angel: giving a wreath on the cross (fig. 12), having a palm twig (figs. 58, 59), pointing out toward the Heaven (fig. 82), consoling mourn (fig. 83), etc. 6. angel shown as only a winged head symbolizing its spiritual essence (fig. 81). In the *fin de siècle* some angels lost their „Christian character" together with strickness, sullenness and sexlessness. They were rather pieces from higher wholeness as only executors of God's will. Their faces got a secretfull look. Their figures resembled beautiful beings (women), similar to the familiar images well known from Art Nouveau and art of decadence: deplorely sad, ethereal, with tired gestures, graceful, full of humility. Some of them fullfil still the role of a messenger of death (fig. 84), some are as maternal protecting godesses (fig. 85), some are just tender daughters of Heaven (fig. 86). There are angels with the butterfly wings what could symbolize an assumptional soul, there are such with wings heavier as their body (fig. 87 ). These angels seemed to be without any power to fullfil their task. It is a question if they fail or if they feel responsibility for misfortuned love. So the angels being at the beginning of any lovestory are to be seen on its end. They represent the most poetic images of memories on the life full of love. Between angels and women there can be put a sphing with body of a lion, female breast and face, without or with wings; either in classical appearance,

motionless, quiete as a cat (fig. 88a) or as an absolute stranger being (fig. 88b). From many meanings it could be understood as the question itself waiting for an answer. Alone and helpless closed in her own magic, so with a stigma of a modern man. The motif of mourning women rooted in the old tradition of their images from the antique through the middle age tearful figures till the allegories of sorrow in grave monuments of the seventeenth and eighteenth century as well as in the image tradition of Melancholia or in the general popularity of woman figure in the nineteenth century. In addition there are such which are out of any mythological phrases and iconographic traditions. In the Slovak cemetries, after the appearing of the mourning women only „light broken by sadness" (fig. 89) there prevail, from *fin de siècle,* the thoughtful woman in a pose so that her head is resting in the hand (fig. 90). These Saturn's dauhgters, as if suffering from headache, demonstrate mourning in unity with an expression of deep thoughts. This melancholic pose could be changed to an illusion of ecstasy. The repertoir of poses taught in academies (fig. 91) could obtain by tiny corrections an erotic hint (figs. 90 f, g, 92). A woman sometimes appears as if coming from a fairy tale, sometimes as if performing in a drama: she cries with pain (fig. 93), torments herself (fig. 94), faints from qualm (fig. 95). The complication of her wishes, the expectation of expectation became later more simple: there are seen natural peaceful women which seem to believe that redemption is in humility (fig. 96). Some woman figures did not demonstrate any internal movement, they are just a part of an architecture or mere decoration as the Art-déco figures (as the woman closing the door of death in Košice, fig. 97). Also the types proud of their social or national identity found a place in the necropoles (fig. 98). All these images represent dying away of a period when the mourning women stood on its top. By these women the pleasant memories could suddenly transfer into a state of despair. This entry of suffering into the sepulchral sculpture enabled a turn to the naturalism. The hands clasping together, the palms hiding the face, the body thrown on the grave (fig. 99) – the young persons as if they could not express so much pain which is strange to them. The church commented these woman statues as „interesting works of fine art" whose place is anywhere else, but not in such a sacred place as a cemetery is.

**VII.** After certain time the often repeated image material could not awoke any emotional reaction. Therefore we can met, but not in Slovakia, a more fascinating image potential fed by the individualism and psychologism of that time: embraces of lovers, scenes of saying good-bye, paganic bridal rituals, theatrical gestures, figures losing the chastity of antique godesses, figures of Death in a mask of an aristocrat or maternal power.

All statues belonged to another world than a real one: to a cemetry which should approach an earthly paradise, its artistic visions. There were the artists who tried to create their own world to find that what was refused to them: a harmony between art and life. They did not come out from the life itself, but from the art which they created. Arcadia was an aesthetic place, to which a man of the last century liked to return – to meditate. This arcadic empire enabled some melancholic reflextions but it could not be nothing more as a bitter comment to a more and more illusionary dream. And why so many thoughtfull figures there? Maybe therefore that the precipice between the paradisean past and prosaic present seemed to be more visible. The hope for an adaptation of the antique to the life was smaller and smaller. The cemetery Arcadia as an artistic reflexion of the lost ideal was a fabled place only to that extent, how far the artists succeeded to replace the terrible reality of dying by the mythic images. This dream world is mythic therefore because its source was in fact the antique which personified and exemplificated all troubled situations in life and elaborated the most deeply human passions and feelings as well as fatal blows.



# K otázke národného štýlu v slovenskej architektúre

Dana BOŘUTOVÁ

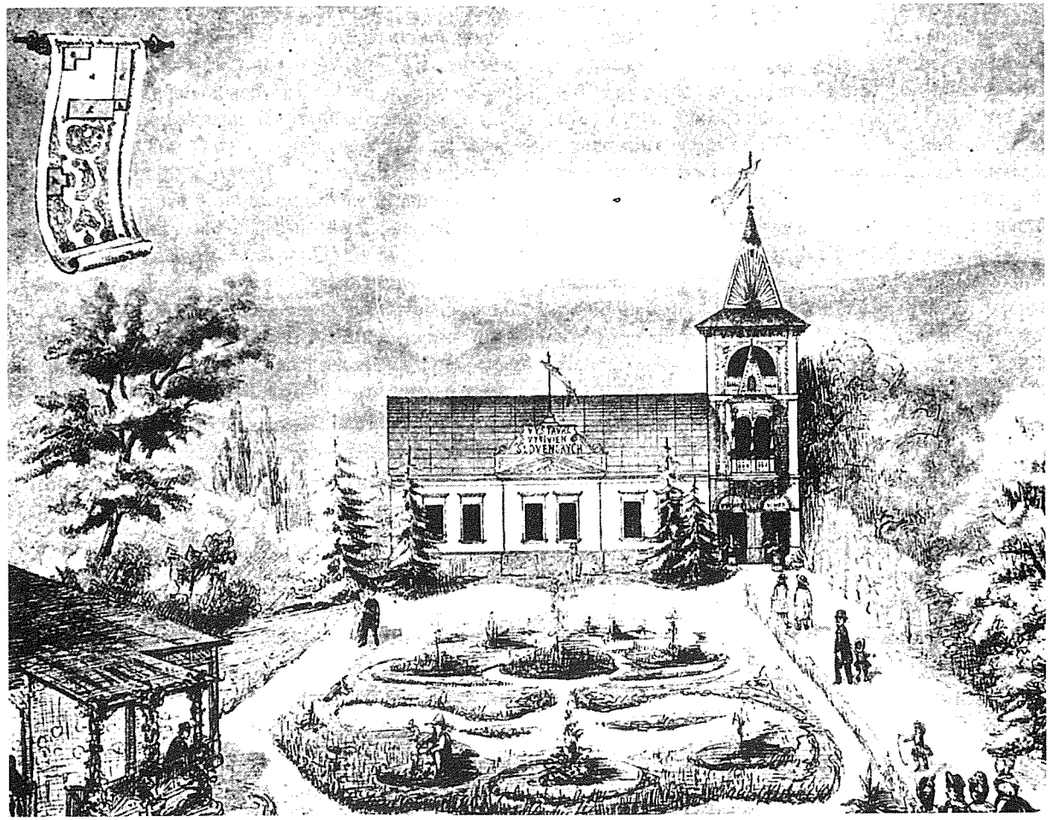
Pozitívne výsledky aktivít národnoobrodzovacieho hnutia, korunované založením inštitúcií, ako bola *Matica slovenská* v Martine, rôzne školy a spolky, boli v rokoch, nasledujúcich po rakúsko-uhorskom vyrovnaní, čoskoro zrušené. Nasledujúce desaťročia zosilneného etnického útlaku predstavovali mimoriadne ťažké obdobie, kritické pre ďalšie prežitie slovenskej kultúry. Za týchto podmienok slovenská inteligencia zaujímala skôr obranné postoje. Objavili sa síce názory, zdôrazňujúce pretrvávanie slovenského etnika na území vtedajšieho Horného Uhorska od čias Veľkej Moravy, no nevenovala sa vážnejšia pozornosť kritickej reflexii, ktorá by mohla súperiť s oficiálnou interpretáciou spoločných dejín v tisícročnom uhorskom štáte. Namiesto toho sa záujem sústreďoval na také explicitne národné prejavy ako jazyk, literatúra, verbálna tradícia, zvyky, ľudové piesne, ľudové remeslo a umenie, pričom roľnícke vrstvy sa pokladali za „zdravé korene" národa a ich umelecké prejavy za „najširší základ národnej kultúry" (v zmysle výroku Jána Kollára).

Preto aj prvé prejavy úsilia o sformovanie tzv. slovenského národného štýlu v architektúre sa orientovali na ľudové vzory. Spájajú sa s menom architekta Blažeja Bullu, ktorý v roku 1888 pracoval na návrhu *Národného domu* v Martine. Jadrom polyfunkčnej budovy (obsahujúcej hotel, reštauráciu, miestnosti pre spolky, múzeum a ďalšie) bol priestor divadelnej sály s príslušenstvom. Plány označené ako *„Verejný spolkový dom s divadlom v slovenskom štýle"*, uchovávané v archíve Matice Slovenskej v Martine, svedčia o tom, že Bulla sa skutočne zaoberal myšlienkou postaviť *Národný dom* v "národnom štýle".[1] V elevéciách vidno kombináciu neorenesancie s prvkami prevzatými z drevenej architektúry oravského regiónu. Avšak v čase, keď uhorské úrady zabránili tomu, aby budova v Martine oficiálne niesla meno *Národný dom*, bolo evidentne nemožné, aby sa táto Bullova myšlienka stala skutočnosťou – v roku 1888 bol *Dom* napokon postavený v konformnom neorenesančnom štýle.[2]

Ale predsa – iná stavba, ktorú architekt Bulla v tom čase navrhol v "slovenskom štýle" uzrela svetlo sveta. A hoci išlo iba o príležitostnú architektúru, súvisiacu s výstavou výšiviek, ktorá bola v lete 1887 usporiadaná v paulínyovskom dome, vzbudila veľkú pozornosť a vyvolala značný ohlas. Ako uvádza Jozef Hlavaj, *„... z poverenia výstavného výboru Blažej Bulla okrem pavilónu pristavil k domu osobitný vchod a nad ním 20 m vysokú drevenú vežu, postavenú oravskými tesármi v slohu drevených ľudových stavieb."*[3]

Táto stavba sa stala na dlhý čas jediným naplnením ambícií orientovaných na vytvorenie „slovenského národného štýlu" v architektúre.[4]

Prirodzene, takýto prístup, hľadajúci prvky národného štýlu v ľudovej tvorbe, nebol zvláštnosťou slovenského prostredia. Naopak, bol príznačný pre prejavy tzv. národného romantizmu, ktorý predstavoval významný prúd v rámci eu-

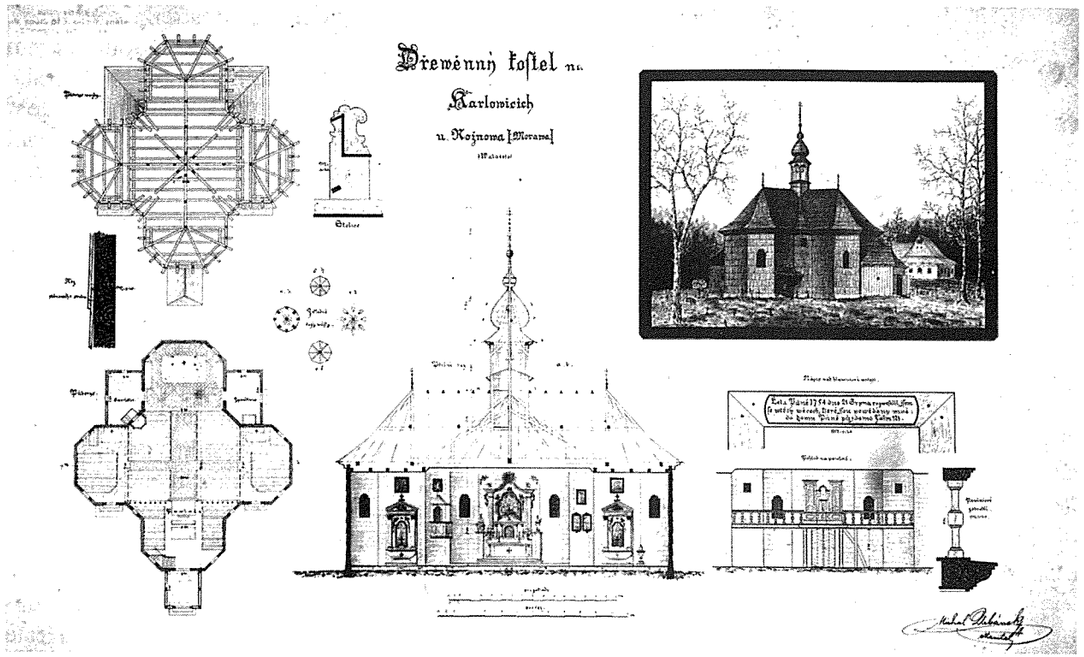


*1. Propagačný leták k výstave výšiviek, zobrazujúci vstupnú vežu postavenú v lete 1887 podľa návrhu Blažeja Bullu v Martine*

rópskej architektúry 19. storočia. Inšpiráciu v ľudovej architektúre hľadali tiež tvorcovia, usilujúci sa vymaniť architektúru z mäteže historizujúcich štýlov, ktorí v jednoduchosti a prirodzenosti vernakulárneho staviteľstva videli zdroj návratu k prirodzenosti, funkčnosti a pravdivosti architektonickej formy, zdroj obrody architektonického jazyka.[5] Na Slovensku však, v dôsledku vtedajšej kultúrno-politickej situácie, nadobudla táto tendencia špecifický dôraz a význam. Záujem o ľudovú architektúru možno v kontexte vtedajšieho Slovenska charakterizovať troma príznačnými aspektami: (1) *archaickosť* – podobne ako v iných krajinách, aj na Slovensku sa roľnícky dom ponímal ako architektonický *archetyp*; (2) *autentickosť* – inšpiračné vzory (a prvky národného slohu) sa hľadali v architektúre najodľahlejších horských oblastí severného Slovenska, s cieľom získať „čisté" *autentické formy*; (3) *autochtónnosť* – prejavovalo sa úsilie zdôrazniť kontinuálnu existenciu identického slovanského (slovenského) národa, nositeľa identickej roľníckej kultúry, od čias pred zaujatím územia Maďarmi po súčasnosť.

Na rozdiel od českých architektov, ako bol Antonín Wiehl, ktorý sa pokúšal oživiť tzv. českú renesanciu, ani Bulla, ani žiaden iný slovenský architekt nebral do úvahy taký špecifický






*2. Michal Urbánek, Dušan Jurkovič: Zameranie dreveného kostola v Karloviciach u Rožnova na Valašsku (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

regionálny variant historického štýlu, akým bola renesancia východoslovenskej oblasti Spiša (táto však o niečo neskôr inšpirovala niektorých maďarských, ale aj poľských architektov).[6] Z toho, že pri formulovaní myšlienky „slovenského štýlu" ostali historické architektonické štýly ponechané stranou, možno vyvodiť, že koncept národného dedičstva sa v tom čase chápal v zúženom, striktne etnickom zmysle (teda ako dedičstvo slovenského etnika, a nie ako dedičstvo určitého regiónu, keďže kraje Slovenska boli obývané aj inými etnikami).

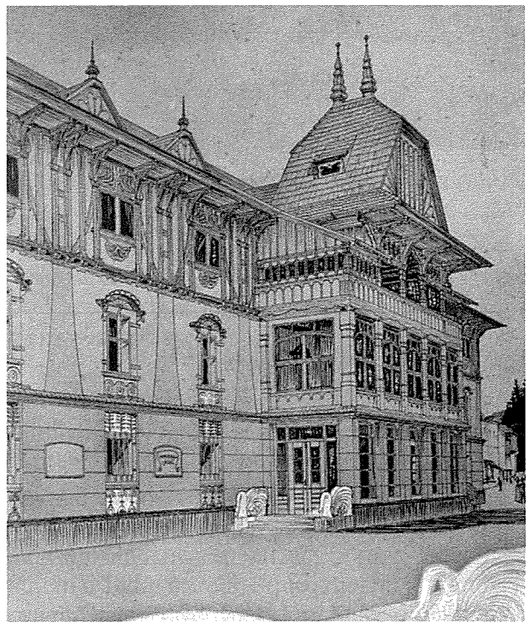
Idealizovaný obraz roľníka ako nositeľa národnej kultúry bol často konfrontovaný s dosť odlišnou realitou, avšak predstavitelia slovenskej inteligencie, v duchu príznačného aktivizmu, pokladali za svoje poslanie pozdvihovať jeho kultúrnu úroveň (posilňovať a kultivovať národ-




*3. Michal Urbánek, Dušan Jurkovič: Nerealizovaný návrh výstavného pavilónu určený pravdepodobne pre národopisnú výstavu v Prahe, 1895. Pohľad 1:100 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*



*4. Dušan Jurkovič: Ubytovňa Maměnka na Pustevniach, 1898*



*5. D. Jurkovič: Návrh priečelia kúpeľného domu – pôv. Janův dům, dnes Jurkovičův dům v Luhačoviciach, 1902 (SNG Bratislava)*

né povedomie a cítenie) prostredníctvom tzv. drobnej výchovnej práce medzi ľudom. Okrem iného často zbierali produkty ľudového remesla, aby dokumentovali a vyzdvihovali bohatosť ľudovej kultúry. V tomto úsilí ich podporovali svojou činnosťou českí vzdelanci, literáti a umelci, ktorí Slovensko ponímali ako prostredie uchovávajúce archaickú kultúru, ešte nenarušenú negatívnym vplyvom priemyslu, moderného života a podobne, stále živú a prítomnú vo svojej funkcionalite. Pri vedomí kultúrnej spriaznenosti, pokladajúc Čechov a Slovákov za dve vetvy jedného Česko-slovenského národa, aj Česi neraz hľadeli na slovenského roľníka cez okuliare s ružovým nádychom. Význačným dielom však prispeli k úsiliu slovenskej inteligencie, a to nielen tým, že zbierali ľudové artefakty a podporovali etnografické štúdiá, ale tiež tým, že otvorili svoje školy pre slovenských študentov.

Architekt Blažej (Felix) Bulla tiež vyštudoval na pražskej technike a aj po svojom návrate domov trvale udržiaval kontakty so svojimi českými kolegami[7] – napríklad jeho projekt na stavbu už zmieneného *Národného domu* v Martine bol odborne posúdený spolkom pražských architektov, ktorému predsedal profesor Jan Koula.[8]

V tom istom čase profesor Koula zhliadol a vysoko ocenil aj Bullovu *Slovenskú vežu* na výstave výšiviek. Podľa názoru Františka Žákavca[9] Koula mohol túto myšlienku sprostredkovať Antonínovi Wiehlovi – ten v roku 1891 navrhol monumentálnu vstupnú bránu na tzv. *Jubilejnú výstavu* v Prahe, pozostávajúcu z gotického oblúka doplneného ľudovými motívmi, o ktorej sa hovorilo ako o ukážke *„českého sedliackeho štýlu"*. Pre tú istú výstavu Wiehl navrhol aj drevenú *Českú chalupu*, ktorú možno pokladať za signál „etnografickej horúčky" nadchádzajúceho obdobia.

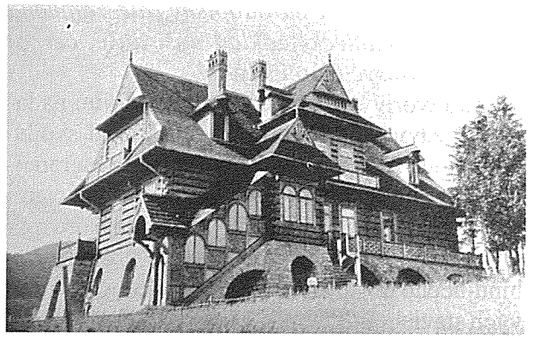
Bullova *Slovenská veža* sa stala zvlášť významnou aj pre ďalšieho architekta, Slováka Dušana Jurkoviča. Narodil sa rok po rakúsko-uhorskom vyrovnaní, v roku 1868, a odborné vzdelanie získal na Cisársko-kráľovskej štátnej



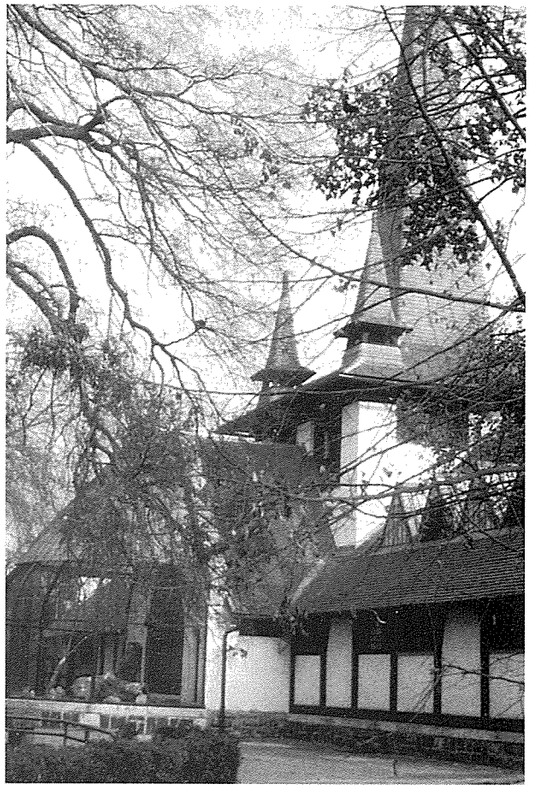
remeselnej škole (K.u.K. Staatsgewerbeschule) vo Viedni, ktorú viedol Camillo Sitte. Krátko pred ukončením štúdia, v lete 1887, bol Jurkovič v Martine, kde sa zoznámil s Blažejom Bullom a videl aj jeho drevenú konštrukciu. Neskôr o tom napísal: „... *výstava výšiviek /.../ naplnila ma opojením, ba stala sa pre mňa osudovou, lebo videl som v našich výšivkách prameň výrazných prvkov ľudových a bola tu v slovenskom slohu vybudovaná drevená veža, ktorú dal vystaviť architekt Blažko Bulla obyčajným dedinským tesárom a ktorá rozpútala vo mne citovosť, pôžitky z domácich zdrojov ľudovej kultúry a dala mi podnet k myšlienkam, znamenajúcim pre mňa určitosť životnej orientácie.*" [10] Ak mal Jurkovič predtým vo Viedni príležitosť oboznámiť sa u svojho profesora Rudolfa Feldschareka s charakteristickými tirolskými stavbami a tzv. *Heimatstilom* [11] a so Sitteho konceptom *národného Gesamtkunstwerku*,[12] tak v Martine u Bullu našiel príklad, ako tento koncept uplatniť vo vlastnom domácom prostredí.

Po skončení štúdia, vzhľadom na nepriaznivé podmienky doma, Jurkovič opustil Slovensko a usadil sa na Morave, v oblasti Moravského Valašska, charakterom blízkej jeho rodnému kraju. V prvej polovici 1890-tych rokov pracoval v ateliéri architekta Michala Urbánka vo Vsetíne a zaoberal sa rozsiahlym národopisným štúdiom. Jeho výsledky sa premietli do početných statí, ktoré publikoval, ako aj do návrhov inštalácií, ktoré pripravil pre národopisné výstavy vo Vsetíne roku 1892 a v Prahe roku 1895.

Popri rôznych článkoch a príspevkoch uverejnených vo výstavných katalógoch,[13] sa Jurkovič rozhodol zhrnúť zozbierané materiály, výsledky svojho štúdia, v reprezentačnej publikácii s titulom *Práce lidu našeho* (vydávanej v 14 zošitoch v priebehu rokov 1905-13 vo viedenskom vydavateľstve Schroll). Jeho cieľom bolo prezentovať celistvý obraz o bohatosti a vysokej výtvarnej úrovni ľudového umenia Slovenska. V úvode publikácie o zmysle svojho diela napísal: „*Chci jím vytvořit nejen dokument kul-*



*6. Stanisław Witkiewicz: Vila pod jedľami, Zakopane, 1897*

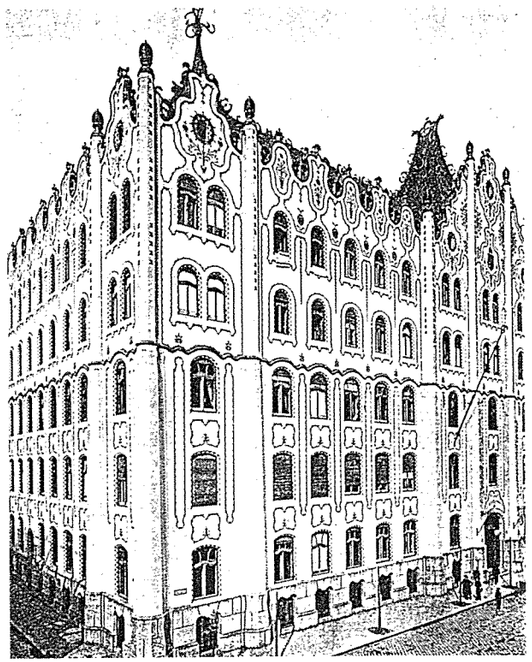


*7. Karol Kosch (Kós), Dezső Zrumecky: Pavilón pre vtáky v budapeštianskej ZOO, 1910*

*turně-historický a národopisný, ale zejjména ukázat na umělecký základ naší duše, čerpat podněty pro své tvůrčí síly.“* [14]

Ako tvorivý architekt Jurkovič svojím nadaním a schopnosťami značne presahoval svojho predchodcu Bullu – a hoci vo svojich najranejších dielach začínal podobnými kombináciami historizujúcich a ľudových motívov, čoskoro rozvinul istý druh folkloristického eklektizmu, kombinujúceho formy prevzaté z rozličných ľudových stavieb. Príkladom tohto postupu môže byť súbor turistických stavieb na Pustevniach z roku 1897. Myšlienkovú koncepciu Jurkovičovho tvorivého postupu, programovú orientáciu jeho špecifického eklektizmu osvetľujú jeho komentáre uverejnené v publikácii *Pustevně na Radhošti* (Brno, 1900). Autor si kládol za cieľ vyťažiť zo svojej analýzy ľudových stavieb fundamentálne *„prirodzené“* formy a princípy, ktoré by sa dali použiť pri navrhovaní nových architektonických diel. *„Práce tato jest jakési súčtování výsledků mého dosavadního studia lidových staveb při stavbě uměle konstruované. /.../ Doufám, že v době, kdy nejen u nás, leč i jinde po Evropě snaha po obrození z utkvělých forem se objevuje, není nevčasný tento podnik, tím spíše, protože základem práce mojí jest jednoduché, ale jednoduchostí tou právě silné umění lidové.“* Týmto ponímaním sa Jurkovič priradil k architektom, ktorí v inšpirácii vernakulárom hľadali obrodenie architektúry, jej prirodzený a pravdivý výraz. Nezanedbateľný však bol aj „archetypálny“ aspekt reprezentovaný vernakulárnou tradíciou – Jurkovič chcel obrátiť pozornosť *„na bohatství forem staronových, schopných zajisté života, protože osvědčených už po staletí a odpovídajících přirozenému, nevyumělkovanému vkusu, na nějž chvilková móda nemá vlivu.“* [15]

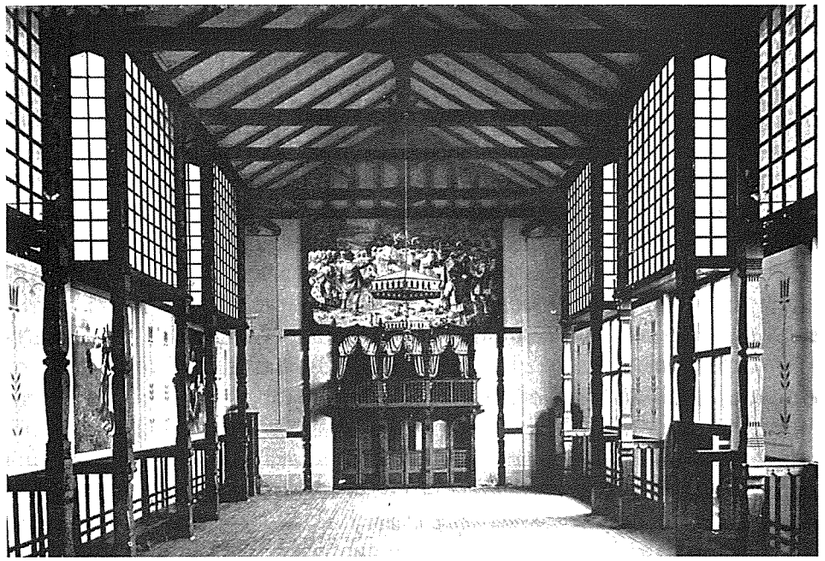
V duchu tohto programu Jurkovič čoskoro posunul svoju inšpiráciu ľudovým staviteľstvom od etnografického eklektizmu stavieb na Pustevniach do abstraktnejšej polohy (roviny), hľadajúc v ňom skôr analógiu princípov než priame vzory, vytvárajúc nový, svojský, dobe a podmienkam primeraný architektonický jazyk. Súčasne živo reagoval na aktuálne architektonické trendy doby, ako ich reprezentovala tvorba britských architektov[16] a viedenská Wagnerova architektonická škola,[17] a rozvíjal ich podnety spôsobom, ktorý dôsledne rešpektoval konkrétne podmienky a súvislosti danej stavebnej úlohy. To podmienilo špecifickosť jeho štýlu. Jeho diela boli budované organicky, zvnútra, architektonickému konceptu dominoval princíp „vitálnej“ funkcionality.[18] Tak sa vyhranil Jurkovičov individuálny štýl, ktorý nadobudol najvýraznejšie črty a najplnšie sa rozvinul v období tesne po roku 1900. Možno ho doložiť početnými príkladmi stavieb, ktoré Jurkovič navrhol pre moravské kúpele Luhačovice, prevažne z roku 1902, alebo kaplnkami krížovej cesty na Sv. Hostýne z roku 1903. Tento svojský štýl sa zvykne označo-



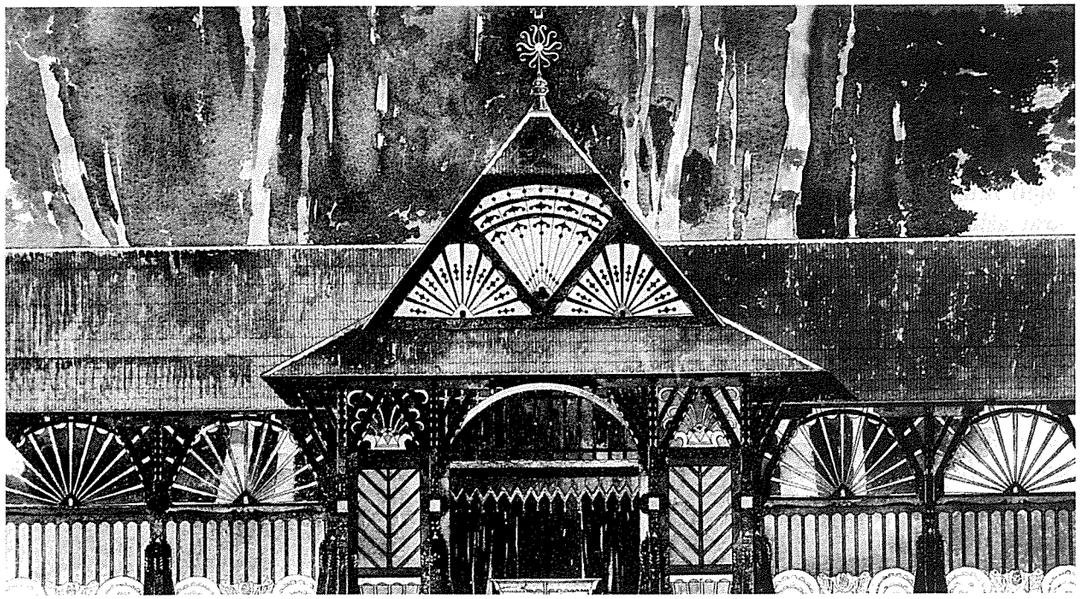
*8. Ödön Lechner: Poštová sporiteľňa v Budapešti, 1900*







*9 a,b. D. Jurkovič, Spolkový dom v Skalici, 1904: a) Priečelie (dnešný stav); – b) Interiér dvorany, 1904*



*10. D. Jurkovič: Nerealizovaný návrh kolonády pre kúpele Luhačovice, 1903 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

vať ako „národný" – v roku 1949 Jurkovičovi dokonca udelili, ako prvému spomedzi architektov, čestný titul *„národný umelec"*. K takému zaradeniu nepochybne prispel aj František Žákavec, ktorý v dvadsiatych rokoch, krátko po založení Československej republiky, napísal prvú monografiu o diele Dušana Jurkoviča,[19] evidentne poznamenanú ideologickým nádychom, v ktorej jeho dielo interpretoval ako naplnenie idey československého národa. Tomuto duchu zodpovedal potom i Jurkovičov vlastný úvodný text k publikácii: *„... som sa snažil tvoriť tak, ako mi kázal môj československý pôvod a cit..."*, alebo ďalej: *„Moje štúdium nechcelo a nemalo viesť k napodobeniu, chcel som myslieť a tvoriť nie podľa vzoru anglického, ale jedine v duchu našom, československom. Ak píšem 'československom', pokladám to dnes za prirodzené – pracoval som vtedy súčasne na Morave, v Čechách i na Slovensku, súc všade tam doma už dávno pred prevratom."*[20]

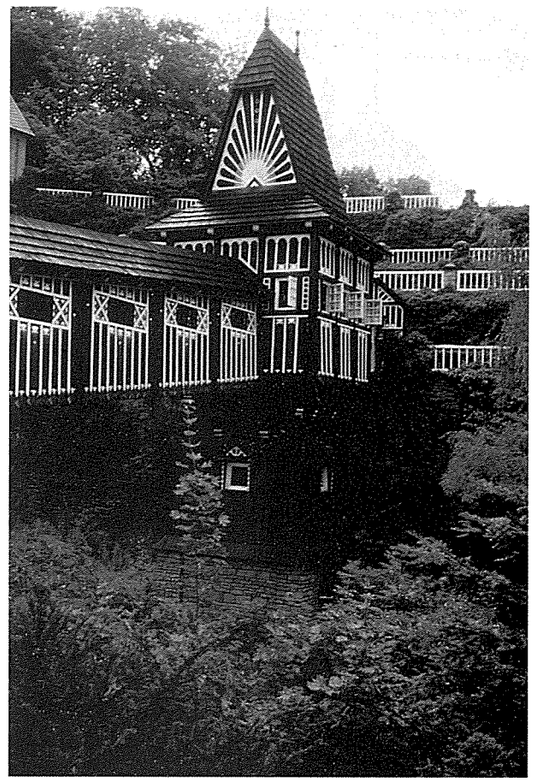
Prizrime sa však tomuto, na prvý pohľad samozrejmému, označeniu bližšie... V širšom stredoeurópskom kontexte sa Jurkovičovo dielo pre svoju inšpiráciu ľudovou tvorbou a dobovú spätosť s prejavmi secesie odôvodnene stavia do paralely k dielam Stanisława Witkiewicza, tvorcu tzv. zakopanského štýlu v Poľsku alebo Karola Koscha (Kósa), či – v odlišnej výrazovej rovine – Ödöna Lechnera, ktorí formulovali svojské varianty „národného štýlu" v Maďarsku.

Stanisław Witkiewicz (1851-1915), umelec a teoretik, vyznával idey obrody umenia a vytvorenia špecificky poľského slohu cestou návratu k zdrojom ľudového umenia goralskej podtatranskej oblasti. Štýl, ktorý pretrval v oblasti Zakopaného, pokladal za relikt štýlu, ktorý kedysi panoval na celom území Poľska, teda za pozostatok dávneho *poľského* štýlu. Svoje názory aj výtvarné, resp. architektonické návrhy inšpirované tvorbou goralov z oblasti Zakopaneho publikoval v časopisoch a neskôr aj



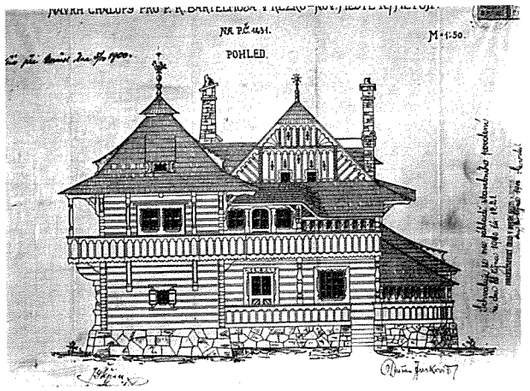
v samostatných publikáciách.[21] Išlo v podstate o umelý štýl, vychádzajúci z konštrukčných princípov goralského zrubu a výzdobných motívov ľudového remesla, avšak aplikovaný na stavby, ktoré sa typovo i funkčne vymykali z lokálnej tradície goralskej chalupy (napríklad vilyletoviská umelcov a intelektuálov), pričom v štylizácii tvarov a výzdobných motívov často cítiť secesný nádych. Z početných stavieb, ktoré Witkiewicz realizoval v Zakopanom je najznámejšia *Koliba* (od 1892) a jeho vlastná *Vila pod jedlami* (1897), resp. kaplnka (1907). Okolo Witkiewicza sa zoskupili umelci, ktorí rozvíjali jeho idey a vytvárali návrhy v tzv. zakopanskom štýle a propagovali ho v tlači (napríklad na stránkach krakovského časopisu *Architekt*). Popularita štýlu, ktorý vyvolal rozsiahle diskusie, vrcholila v období okolo roku 1900, kedy sa objavili aj príklady prenášania zakopanského zrubového štýlu do iných regiónov aj odlišných stavebných techník (murované stavby). Neskôr, okolo roku 1908, nastalo obdobie „únavy z goralčiny" – v polemikách sa stále viac spochybňoval národný charakter zakopanského štýlu a objavili sa snahy zdegradovať ho tým, že sa mu vôbec upierala kategória štýlu.[22]

Karol Kosch (v maďarskom prepise Kós Károly, 1883-1977) pochádzal z pôvodne spišskej nemeckej rodiny, usadenej v Sedmohradsku. Tam v Temešvári (Timisoara) sa architekt aj narodil a tam sa od roku 1908 vracal aj v rámci svojich študijných ciest (predovšetkým do oblasti Kalotaszeg). Počas nich objavoval archaické prvky tamojšej kultúry, ktoré potom rozvíjal vo vlastných návrhoch. Napriek svojmu pôvodu, cítil sa byť Maďarom a tento postoj si uchoval aj neskôr, keď sa po rozpade monarchie vrátil do Sedmohradska (žil a pracoval v Kluži, kde okrem iného aktívne pôsobil v kultúrnych a politických zoskupeniach miestnej maďarskej menšiny). Aj pre Koscha sa etnografické štúdiá stali zdrojom inšpirácie pri hľadaní novej architektonickej formy, podmienenej štruktívnou logikou stavby, a výzdobných motívov zviazaných s au-

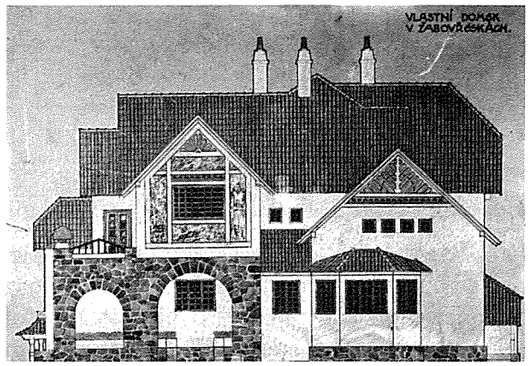


*11. D. Jurkovič: Most cez hradnú priekopu v záhradách zámku Nové Město nad Metují, 1913*

tentickou kultúrou regiónu. V roku 1911 vydal obsiahlu publikáciu o architektúre regiónu s vlastnými ilustráciami *Régi Kalotaszeg* (Dávny Kalotaszeg). Okrem toho čerpal poučenie aj zo súdobej fínskej architektúry (ktorej regionalistické trendy ponímali Maďari ako prejavy „vzdialeného bratského národa")[23] a, samozrejme, z prác Angličanov. V ľudovom umení Transylvánie videl pretrvávanie kultúry, koreniacej v stredoveku, a preto aj novodobé snahy o národné umenie museli podľa neho vychádzať z rovnakého zdroja: *„Základom nášho ľudového umenia je umenie stredoveku, základom nášho národného umenia je ľudové umenie"*.[24] Znač-




*12. D. Jurkovič: Návrh vily na Rezku, 1900. Pohľad na južné priečelie 1:50 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*




*13. D. Jurkovič: Návrh na vlastnú vilu v Brne – Žabovřeskoch, 1905. Pohľad na vstupné priečelie 1:50 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

ný dôraz kládol na spätosť s regionálnymi zdrojmi: *„musíme svoju dušu zavŕtať hlboko dovnútra zeme, na ktorej chceme stavať /.../ žiť životom tohto obdivuhodného maďarského ľudu, snívať jeho sny, preto chcem dokázať myslieť, cítiť a spomínať rovnako ako tento ľud. Lebo cit, myšlienka a spomienka sú obsiahnuté v jeho činnosti, ... keď stavia kostoly, domy alebo stodoly...“*.[25] To sa premietlo i do jeho stavieb ako bola napríklad evanjelická fara v Óbude (1908) alebo Vtáčí pavilón v budapeštianskej ZOO (1910, spolupráca Dezső Zrumeczky). Tento štýl, hoci chápaný ako írečito maďarský, obsahoval typické prvky karpatskej stavebnej tradície, ktoré ho, vďaka príbuznosti zdroja, približovali jednak k dielam Poliaka Witkiewicza a jednak ku kreáciám Jurkovičovým.[26]

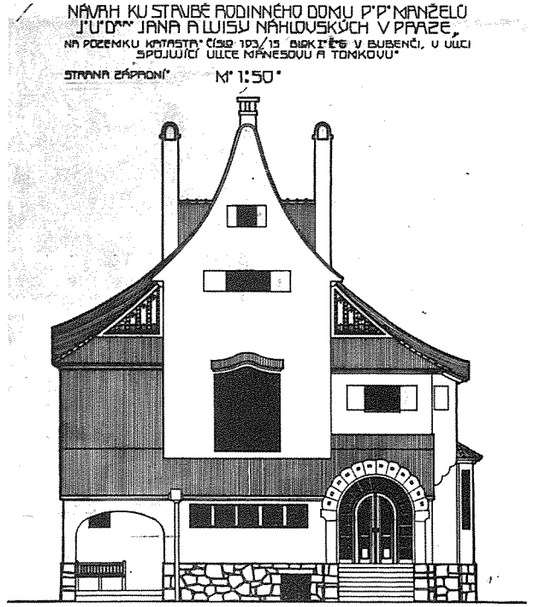
Na stredovek a ľudovú ornamentiku nadväzoval aj Ödön Lechner (1845-1914), ktorý však pri tvorbe „maďarského národného štýlu“ siahol aj po ďalších inšpiračných zdrojoch renesančného, a predovšetkým orientálneho pôvodu. Túto zmes dokázal v období okolo roku 1900 stmeliť do originálneho a veľmi individuálneho secesného prejavu, ktorý svojím naturalizmom upomína na diela Katalánca Gaudího. Ako príklad možno uviesť radnicu v Kecskeméte (1890-97) a početné stavby v Budapešti – Múzeum a školu umeleckých remesiel (1891-96), kostol sv. Ladislava v štvrti Kőbánya (1893-98), Geologický inštitút (1896-99), alebo Poštovú sporiteľňu (1899-1902). Svoje programové úsilie o sformulovanie maďarského štýlu reflektoval aj teoreticky.[27] Lechnerov „maďarský štýl“ sa pre svoju vyhranenú individuálnosť a bohatú dekoratívnosť síce stal predmetom mnohých diskusií, avšak pre početných uhorských architektov mladšej generácie predstavoval vzor, ktorý sa usilovali rozvíjať.

Na rozdiel od spomenutej trojice architektov však Jurkovič v období okolo roku 1900 nerozvinul žiadnu programovo koncipovanú „ideológiu“ národného štýlu, doložiteľnú teoretickými úvahami, nepublikoval svoj programový manifest formou samostatnej state. Názory, ktoré by bolo možné chápať ako umelecké krédo, vyložil čiastočne v už zmienenej publikácii *Pustevne na Radhošti* (1900): išlo o aktívny prístup k vernakulárnej tradícii ako k zdroju prirodzených, autentických architektonických motívov, foriem a princípov, schopných obrodiť súdobú tvorbu.

Z Jurkovičových diel predvojnového obdobia programová intencia ideologizujúceho rázu azda stála v pozadí stavby *Spolkového domu* v Skalici z roku 1904, ktorá vznikla na objednávku, koncipovanú významnou osobnosťou slovenského národného hnutia, Dr. Pavlom Blahom. Túto domnienku podporuje aj skutočnosť, že ako autora predlohy pre mozaikovú výzdobu štítu hlavného priečelia objednávateľ zvolil českého maliara Mikoláša Aleša, nepochybne z popudu architekta, ktorý sa s maliarom osobne poznal. Ak rámcový rozvrh figurálnej výzdoby bol dielom Jurkoviča, tak jej obsah zrejme sformuloval sám Aleš – v jeho podaní výjav sv. Štefana žehnajúceho slovenskému ľudu *„nemá uhrofilský charakter, ale je v istom zmysle skrytým výrazom súdobo chápanej česko-slovenskej vzájomnosti“*.[28]

Z hľadiska poslania budovy a jej významu v danom prostredí sa tu ponúka paralela k už spomínanej nerealizovanej myšlienke architekta Bullu postaviť *Národný dom* v Martine v *“slovenskom slohu“*. Ak Bulla vo svojich skiciach eklekticky kombinoval „slohové“ a vernakulárne prvky, Jurkovič koncipoval architektúru skalického Spolkového domu na racionálnom, funkčne podmienenom (dispozičnom, konštruktívnom i formovom) rozvrhu, ktorý tvaroslovne obohatil voľnou secesnou transformáciou motívov odvodených z ľudového staviteľstva.[29]

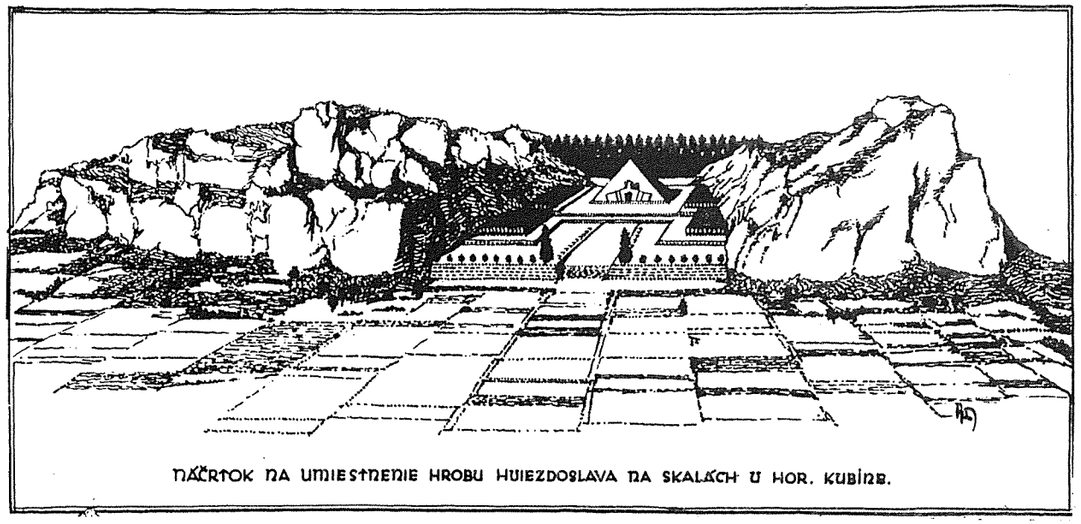
Svoj názor na súdobé staviteľstvo podal Jurkovič aj v článku *Umění stavitelské jindy a dnes* z roku 1906. Aj tu vyzdvihuje vernakulárne staviteľstvo a prácu starých majstrov stavia do protikladu s bezduchým opakovaním predlôh podľa vzorníkov a vyumelkovaným kombinovaním vyprázdnených historických foriem: *„Potěší vás vtip, myšlenka, konstrukce, řešení zcela přirozené, jasné, dobré a pěkné. /.../ Jak jinak vypadal starý mistr bez předloh a bez lichého vzdělání školského, s vědomostmi, kterých nabyl v praksi! Tito lidé tvořili, mysleli, studovali, a v duševním závodění čistím a vznešeném postavili oná stará náměstí, loubí, štítky, vykýře a pavlače, jichž malebnost nás uchvacuje. Každý z nich byl synem své doby, avšak rázovitým, svým vlastním.“* [30] Ako hlavné kritérium tvorby tu vystupuje primeranosť potrebám doby a prostredia:



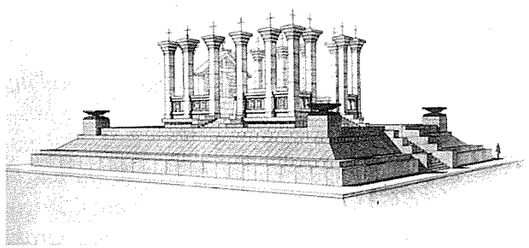

*14. D. Jurkovič: Návrh vily pre dr. Náhlovského v Prahe – Bubenči, 1908. Pohľad na vstupné priečelie 1:50 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

*„Staré lidové hudbě neb písni obdivují se hudební geniové. Učili se poznávati ducha, rytmus a kouzlo její, ale nenapadlo žádnému, aby si dal zahrát venkovskou, svéráznou, samorostlou muzikou kus Mozartova Dona Juana. V umění stavitelském děje se ale každodenně, že děláme barok, renesanci, modernu v každé Zlámané Lhotě právě jako v městech našich a v našich právě jako ve francouzských. Že by si snad ale povšimnul někdo umění lidového, domácího, odpovídajícího duchu lidu, pro který se stavěti má, odpovídajícího podnebí, okolí, poměrům a potřebám, to by bylo asi pod ctí našich obhájců tak zvaných řádů a zákonů stavebních.“* [31]

Táto primeranosť potrebám doby a prostredia skutočne bola krédom Jurkovičovej tvorby. Jeho vzťah k ľudovému umeniu bol iba jednou stránkou jeho záujmu o kultúrne dedičstvo vlastného národa, súčasťou jeho úsilia o vytvorenie ar-




*15. D. Jurkovič: Návrh pomnika P. O. Hviezdoslava na Skalke pri Vyšnom Kubine, 1924 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

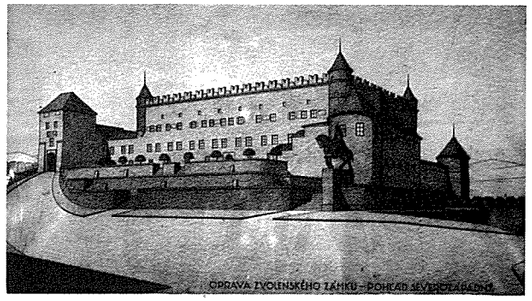


*16. D. Jurkovič: Návrh na pomník národných dejateľov na cintoríne v Martine, 1944 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

chitektúry primeranej svojmu účelu v najkomplexnejšom zmysle slova. Veď rozsiahlu časť svojej tvorby venoval rekonštrukciám a adaptáciám historických budov. Jeho cieľom bolo vytvoriť kontinuitu – spojitosť medzi minulosťou a prítomnosťou. Dominantnou črtou jeho architektúry bola harmónia s prostredím, sprevádzaná snahou o vyjadrenie (interpretáciu) účelu, charakteru a zmyslu stavby, a tiež „ducha" jej stavebníka či užívateľa (niektorí teoretici zvyknú v tejto súvislosti hovoriť o "naratívnej" architektúre).

V týchto súvislostiach je významné, že Jurkovič sa vždy rád nechával inšpirovať „lokálnymi" zdrojmi – obohacoval tak svoj základný repertoár typických foriem či postupov a rozvíjal svoju štylistiku a ornamentiku v úzkej nadväznosti na miestnu stavebnú tradíciu. V tomto zmysle hodnotil jeho tvorbu i Jan Kotěra, a to práve v súvislosti s Jurkovičovými luhačovickými stavbami, keď v roku 1903 napísal: *„Lázeňské budovy v celku i v jednotlivostech působí nesmírně sympaticky; neboť tvorba Jurkovičova jest skrz na skrz umělecká a originální, tak že mysl se rozradostní a každý kousek ladného celku zajímá. Máme pocit radostný, podobný onomu, který nám přivodila dříve neumělkovaná krajina. Umění zde povstalo ne pouze v krajině, ale z ní, tvoří s ní jeden celek a v tom je veliká působivost a síla architektury Jurkovičovy. /.../ Situování jednotlivých budov jest přirozené s využitím významných bodů terénu i pohledů krajinných; spojitost s přírodou jest úplná. /.../ Formálně podává umělec svou impresi ze staveb slovácких a podává ji šťastně. Nežene se za formou národopisnou, ... nýbrž vyjadřuje se formovou mluvou svou, přirozenou, tou, která pochází z krve. Vychází z potřeby, používá přirozeného, nefalšovaného materiálu i technických možností. Staví na půdě málo nosné budovy lehké, budovy, které nechtějí se zdáti palácem vlašským neb jiným, neimituje kolonády římské, nýbrž buduje dle prostředků jednoduché, avšak útulné promenádní podloubí dřevěné, odpovídající opět poměrům i krajině. A právě v tomto zdánlivém odříkání se oblíbených lživých pseudotvarů a staveb, avšak v pravdě bohatém čerpání z prostředků po ruce jsoucích jest síla, tím se stává tvorba jeho nám milou, majíc fysiognomii přirozenou, typickou zemi i národu."* [32]






*17. D. Jurkovič: Návrh na adaptáciu Zvolenského zámku, 1922-1926 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

Nadväznosť na lokálnu stavebnú tradíciu – typická črta regionalizmu – vystúpi do popredia ešte zreteľnejšie pri porovnaní už zmienených príkladov z Luhačovíc či Skalice so stavbami z oblasti severných Čiech – napríklad drevený most spájajúci dve časti zámockých záhrad v Novém Městě nad Metují (1913) alebo turistickú chatu s reštauráciou *Peklo* (1909) neďaleko od onoho mesta. Oba tieto príklady vykazujú typické motívy inšpirované tradičnými drevenými domami tejto oblasti (tmavé zruby zdobené maľovaným bielym geometrickým ornamentom).

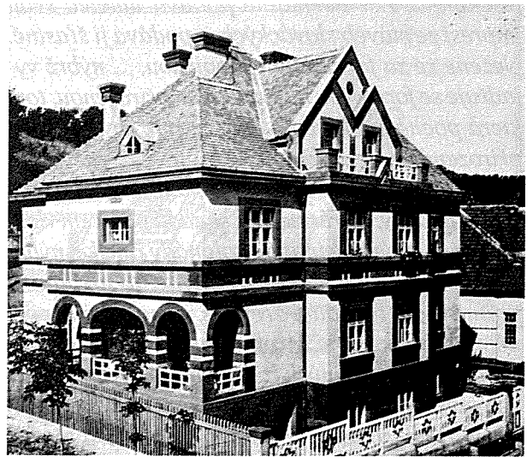
Interpretatívny charakter Jurkovičovej tvorby podmieňujúci premeny architektonického výzoru možno doložiť aj príkladom vilových stavieb – vila na Rezku (1900), vila v Brne (1905-06), resp. vila Dr. Náhlovského v Prahe (1907-08). Ich výraz a štýl sa zreteľne mení v úzkej spojitosti so zmenou charakteru prostredia: zatiaľ čo vila-letovisko na Rezku, situovaná v prírodnej kúpeľnej lokalite v blízkosti Nového Města nad Metují, je romantickou fantáziou na tému zrubovej architektúry,[33] architektova vlastná rodinná vila, postavená na brnenskom predmestí Žabovřesky, na rozhraní vilovej štvrte a voľnej prírody, transformuje ľudovú inšpiráciou abstrahujúcou geometrickou štylizáciou, výrazne poznačenou poučením z britskej architektúry, a vila Dr. Náhlovského v pražskej vilovej štvrti v Bubenči sa vyznačuje pôsobivým zoskupením hmôt vymedzených elegantnými secesnými krivkami.

Preto by azda bolo vhodnejšie označovať Jurkovičov architektonický prejav nie ako explicitne „národný", ale skôr ako individualistický a regionálny – jeho dominantnou črtou bola práve jeho premenlivosť v čase a priestore, snaha zvýrazniť „ducha miesta" spolu s „duchom čias". Jurkovič odmietal akékoľvek striktné formálne schémy. Jeho ponímanie architektúry bolo príliš komplexné a dynamické na to, aby sa dalo spútať ideológiou. Podstatu jeho prístupu k architektonickej tvorbe dobre vystihuje jeho často opakované krédo: *„Dielo rastie z doby. A ja som bol poslušný svojej doby."* [34]

Iba po roku 1918 – keď sa usídlil v Bratislave a pôsobil ako vládny komisár úradu na ochranu pamiatok na Slovensku, rozvinul Jurkovič dôslednejšie svoju koncepciu *národného dedičstva*, zahrnujúcu historické pamiatky, ľudové umenie, rovnako ako prírodné zvláštnosti.[35] Na rozdiel od situácie, o ktorej bola reč na začiatku, teda situácie, kedy sa zdroje národnej kultúry hľadali výlučne v oblasti ľudovej tvorby, Jurkovičov koncept predpokladal akceptovanie, prisvojenie a začlenenie histórie celej krajiny (hoci po storočia tvorila súčasť Uhorského štátu) do



*18. D. Jurkovič: Vlastná vila v Bratislave, 1923. Detail vstupu s reliéfom zobrazujúcim symboly československej štátnosti*



*19. Alois Balán, Jiří Grossmann: Vila architekta Balána v Bratislave, 1921*

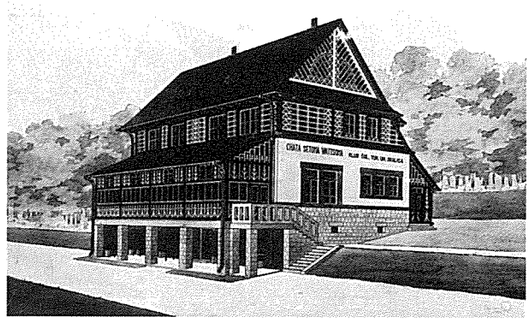
národných dejín Slovákov a implikoval požiadavku ich novej interpretácie. Historické vedomie kedysi „ahistorického" národa sa malo posilňovať rozsiahlou výchovnou prácou, ktorú zamýšľal podporiť budovaním pamätníkov upomínajúcich na významné udalosti a vynikajúce osobnosti národných dejín. V tomto ohľade Jurkovič sám ukazoval cestu, keď navrhol mohylu generála M. R. Štefánika, spoluzakladateľa Československej republiky, na Bradle (1919-1928), ako aj početné ďalšie návrhy pomníkov (napríklad Hviezdoslavov na Skalke pri Vyšnom Kubíne, Kollárov v Mošovciach, oba 1924). Svoj zámer komentoval: *„Prial by som si vidieť Slovensko, posiate pomníkmi a zaznamenanými pamätníkmi každého významného ducha a činu, takto živo ilustrovanú históriu nášho utrpenia, boja a vzkriesenia. Z tejto histórie by čerpal každý /.../ dôkazy našej činnosti, ktorá má smerovať k jedinému cieľu: povzniesť, zušľachťovať a rozvíjať dušu národa v budúcnosti k harmónii a kráse."*[36] Tento program, ktorý Jurkovič rozvíjal po celé medzivojnové obdobie, vyvrcholil v roku 1944 návrhom na pamätník slovenských národných dejateľov, určený pre cintorín v Martine: *„Na kamennú terasu staviam pamätník s krížom a symbolickým sarkofágom, do ktorého by vložila každá slovenská obec hrsť svojej posvätnej zeme. Šestnásť do výšky sa pnúcich stĺpov má strážiť toto posvätné miesto. Pätku pamätníka tvorí rad kvádrov, na ktorých majú byť umiestené nápisy a mená nie len dnu odpočívajúcich, ale aj inde na Slovensku pochovaných dejateľov, z ichž hrobov je tu uložená zem a ktorých meno a život sú už alebo v budúcnosti budú, späté s históriou slovenskej vetve nášho československého národa."*[37]

Na rozdiel od „ahistorickej" minulosti, Jurkovič vo svojej koncepcii venoval rozsiahlu pozornosť aj historickým pamiatkam všetkých historic-





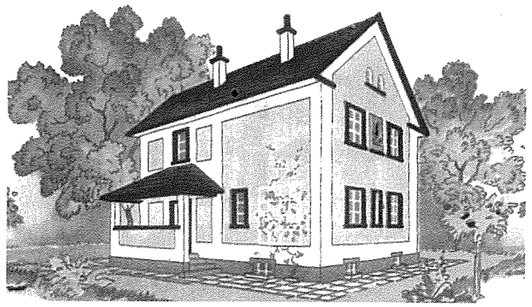
*20. Klement Šilnger: Obytný dom družstva štátnych zamestnancov a železničiarov na Sasinskovej ulici v Bratislave, 1923*



*21. D. Jurkovič: Návrh na stavbu chaty v Čupoch pri Skalici, 1938 (SNA Bratislava, Fond pozostalosti D. Jurkoviča)*

kých epoch – zrekonštruované či adaptované historické stavby sa mali konečne stať „vlastníctvom" slovenského národa, stať sa súčasťou jeho života. V duchu Sitteho tradicionalistickej koncepcie, ktorá definovala architektovo pole pôsobnosti rešpektom voči duchovným hodnotám minulosti súbežne s rešpektom voči požiadavkam súčasnosti, si Jurkovič uchoval aktívny postoj voči historickým pamiatkam: v jeho poňatí si pamiatky zasluhujú ochranu a citlivý prístup, avšak v záujme toho, aby ostali živé, im súčasnosť musí dať nový, aktuálny účel, zmysel, poslanie. *„V dňoch poprevratovej bezradnosti cítil som, že je na Slovensku rad starých objektov, s ktorými sa musí niečo stať; chcel som oprávnenosť ich existencie podchytiť a zaradiť ich do súhrnu útulkov pre naše inštitúcie tam, kde by podmienkam na ne kladeným vyhovovaly."*[38] V tomto duchu pripravil Jurkovič v priebehu dvadsiatych rokov početné návrhy na úpravu historických pamiatok. Spomedzi nich azda najviac pozornosti venoval návrhu na adaptáciu Zvolenského zámku. V tejto súvislosti okrem iného napísal: *„Vzpomeňme, ako všetci kultúrni národovia chránia až úzkostlive kultúrne a umelecké tradície a ako poctive strežia každý úlomok minulosti, ktorý ukazuje, že naše kultúrne snahy nie sú len náhodným rozmarom dneška, ale že za nimi stoja aj generácie dávno zomrelých predkov. /.../ Zámok sám bol by predsa len hlavou župy a už svojím zovňajším rázom symbolom jej autority vládnej. Pre dušu a psychológiu slovenského ľudu bol by to moment nie z posledných. Posílilo by to jeho sebavedomie vôbec, a jeho národné sebavedomie najmä."*[39]

Pokiaľ ide o architektonický štýl, v priebehu medzivojnového obdobia sa Jurkovič na jednej strane vyrovnával s aktuálnymi podnetmi funkcionalizmu, ktorý akceptoval predovšetkým na stavbách zdravotníckeho a technického zamerania, a na druhej strane rád siahal po repertoári klasicizujúcich foriem. Ak sme prv premenlivosť Jurkovičovho štýlu, podmienenú väzbou na konkrétne prostredie, ilustrovali na príklade vilových stavieb, v období dvadsiatych rokov architekt do tohto typologického radu pričlenil skupinu piatich rodinných víl (medzi nimi aj vlastnú), ktoré postavil v Bratislave, v hornej časti dnešnej Lermontovovej ulice – stavby, situované v pokojnej vilovej štvrti, avšak blízko mestského centra, charakterizujú klasicizujúce formy s nádychom monumentality, ktoré majú čosi z ducha predvojnovej viedenskej vily Primavesi od Josefa Hoffmanna (1913). Zatiaľ čo v prípade brnenskej vily Jurkovič svoje národné cítenie prezentoval štítovou výzdobou na motívy ľudovej rozprávky,[40] jeho bratislavskú vilu v štíte nad vstupom zdobila reliéfna kompozícia zobrazujúca symboly československej štátnosti.





*22 a,b. Nadväznosť na lokálnu stavebnú tradíciu u Dušana Jurkoviča: a) Jeden z početnej série návrhov montovaných domov z tehlových prefabrikátov, 1946; – b) Pôvodný Jurkovičovský dom na Brezovej*

Ako to však bolo s „národným štýlom" v novej Československej republike? V prvých povojnových rokoch, zatiaľ čo Plečnik na Pražskom hrade utváral špecifický „národný klasicizmus", fundovaný humanistickými ideálmi prezidenta Masaryka,[41] niektorí českí architekti, medzi nimi azda najvýraznejšie Josef Gočár a Pavel Janák, rozvíjali špecifickú obdobu *Art Déco*, nadväzujúcu na svojský prejav českej predvojnovej architektúry, tzv. *český kubizmus*. Tento originálny a výrazný štýl, označovaný ako *oblúčikový kubizmus* či *rondokubizmus,* mal zreteľne čitateľné nacionalistické pozadie. Už v roku 1916 Pavel Janák konštatoval, že v českej architektúre ožil *„zdravý smysl pro krevnaté barvy"*, najmä pre sýtu žltú a červenú, ktoré údajne zodpovedali českému národnému temperamentu...[42] Bola tu zrejmá a vedomá spojitosť s ľudovým umením, ktorá bola pozitívne prijímaná ako prejav vlastenectva. Ako poznamenáva Rostislav Švácha, *„pro tyto vlastnosti se obloučkový kubismus po vzniku republiky načas stal nejvážnějším konkurentem novoklasicismu /.../ Důležitým triumfem v tomto konkurenčním zápase byla snadná srozumitelnost mluvy obloučkového kubismu, na první pohled zřejmá lidovost a vlasteneckost tohoto stylu, ostatně často nazývaného 'národní styl', což ale také znamená, že popularita obloučkového kubismu byla příliš úzce svázána s dobovou vlnou nacionalistického nadšení a s jejím odlivem musela rychle klesat."*[43]

Masívne, plasticky prečlenené priečelia, zdobené oblúkovými, kruhovými a hranatými prvkami, a zvýraznené červeno-bielou alebo červeno-žltou farebnosťou sa počiatkom dvadsiatych rokov stali charakteristickým znakom viacerých významných oficiálnych budov ako boli ministerstvá či peňažné ústavy. Uplatnili sa však aj na početných nájomných domoch, a to nielen v Čechách, ale aj na Slovensku, kde sa tento štýl rozšíril zásluhou mladých českých architektov, ktorí sem prichádzali pracovať po roku 1920. K najvýraznejším kreáciám tohto druhu patria bratislavské diela Klementa Šilingera (obytné domy na Štetinovej a na Heydukovej ulici, 1921-22, resp. Teoretické ústavy Fakulty lekárstva Univerzity Komenského, 1924-25) a architektonickej dvojice Alois Balán a Jiří Grossmann (vila A. Balána, 1923). Štýl, vypestovaný v špecificky českých podmienkach, však v tunajšom prostredí, charakterizovanom pluralitou vplyvov a konzervatívnou lokálnou stavebnou tradíciou strácal pôvodnú agresivitu a doznal určité modifikácie. Zároveň predstavoval katalyzátor názorovej kryštalizácie, ktorá tu v prvej polovici dvadsiatych rokov prebiehala – na jednej strane do istej miery ovplyvnil a inšpiroval architektov, odchovaných na odlišných tradíciách (ako o tom svedčia diela Artura Szalatnaia z prvej polovice dvadsiatych rokov), na druhej strane



otváral cestu radikálnejším tendenciám smerujúcim k očisteniu architektonickej formy na geometrický základ (ktoré reprezentoval predovšetkým Friedrich Weinwurm).[44]

Expresívny ráz a masívny výzor ostali typickými znakmi „oficiálnej" architektúry budov verejnej správy aj po tom, čo architekti opustili myšlienky tzv. rondokubizmu (zaujímavým príkladom je tu Riaditeľstvo železníc v Bratislave od Aloisa Balána a Jiřího Grossmanna, 1925, alebo budova Univerzity, pôvodne zamýšľaná ako budova obilnej burzy, od Františka Krupku, od 1925). Avšak v uvoľnenej atmosfére slobody a demokracie, oba tieto „oficiálne" štýly čoskoro ustúpili funkcionalizmu, ktorý sa vtedy programovo spájal s predstavou nástroja na vyriešenie sociálnych problémov, s predstavou slobody a demokracie. Aj tu významný príspevok priniesli už spomenutí českí architekti Klement Šilinger (napríklad Živnodom, resp. študentský internát Lafranconi, Bratislava, 1929) a dvojica Alois Balán a Jiří Grossmann (napríklad Umelecká beseda Slovenská, Bratislava, 1925-28). Vďaka pretrvávajúcej senzibilite voči tradícii v našom prostredí však aj funkcionalizmus skoro nadobudol určité špecifické črty, ktoré by azda bolo možno charakterizovať ako regionálne varianty slohu. Možno ich vybadať napríklad v dielach Artura Szalatnaia (dom na rohu Mickiewiczovej ulice v Bratislave, 1924), Emila Belluša (Kolonádový most v Piešťanoch, 1930, administratívne budovy družstiev v Bratislave, po 1930) či Dušana Jurkoviča (Sanatórium prof. Kocha v Bratislave, spolu s Jindřichom Mergancom, 1929-31, alebo lanovka na Lomnický štít, 1937).

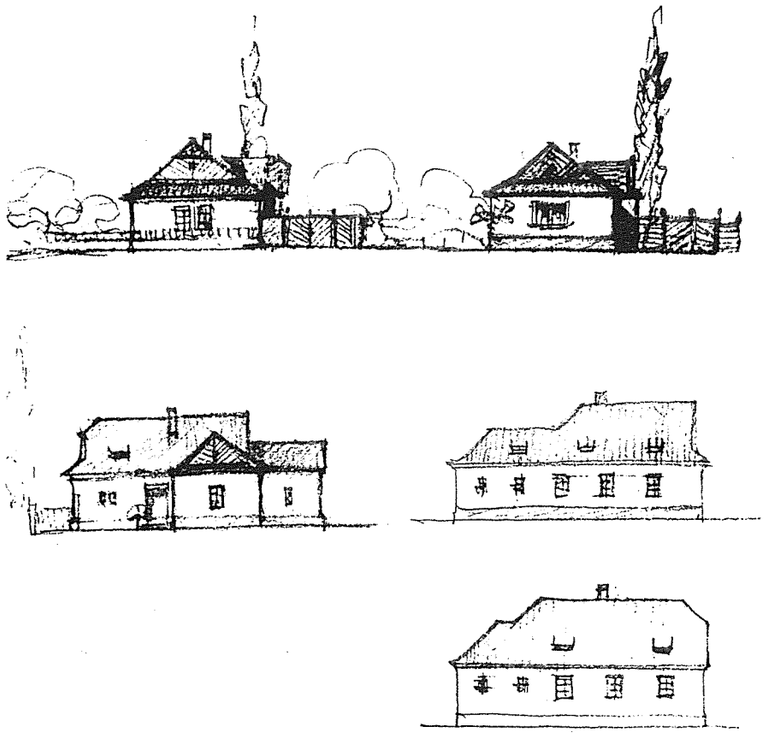
A aký bol osud pôvodného, teda striktne na folklór orientovaného konceptu národnej architektúry?

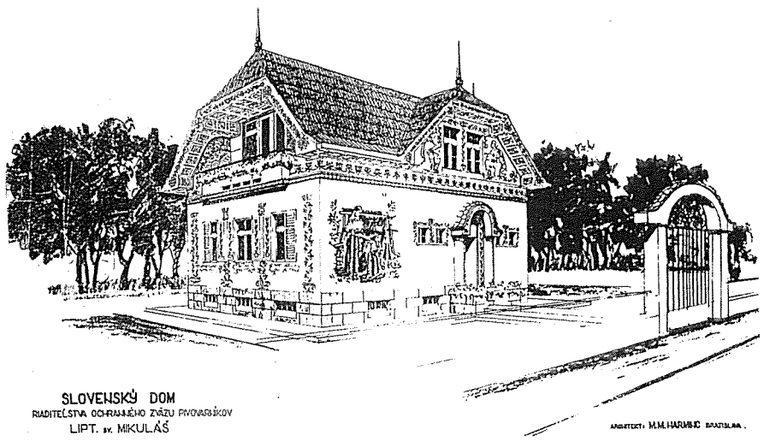
Prvky ľudového pôvodu sa v architektúre neskoršieho obdobia objavovali pomerne zriedka-





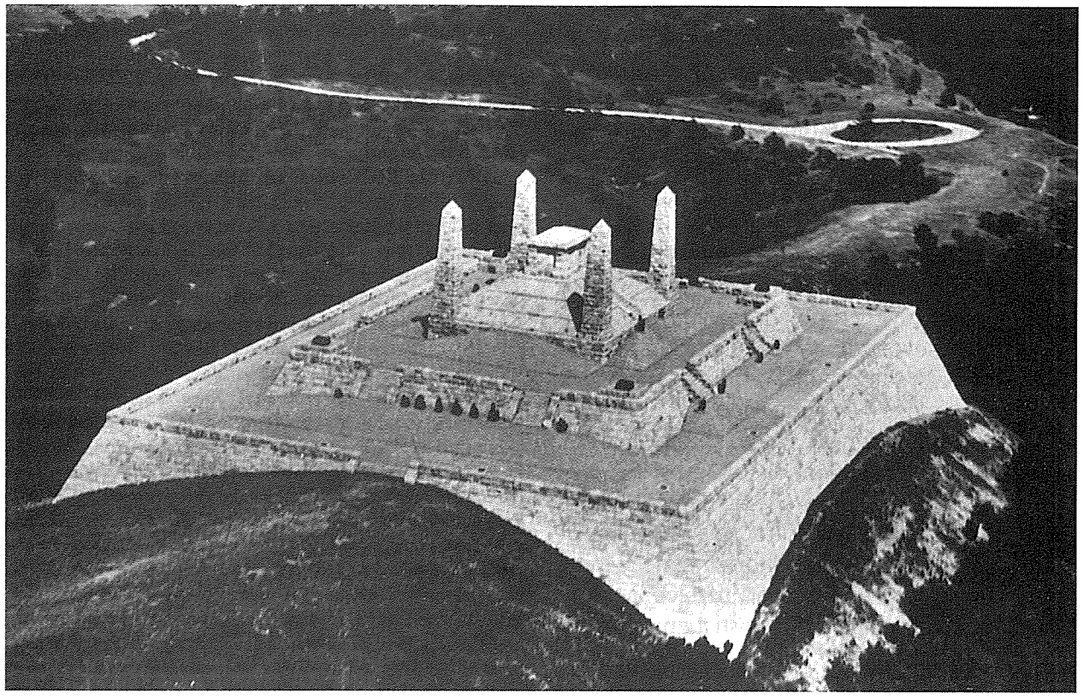
*23 a,b. Príklady folklorizmu v architektúre dvadsiatych rokov: a) Ferdinand Kříž, Jindřich Merganc: Vila na Koreničovej ulici v Bratislave (výzdoba Jaroslav Votruba), 1921-23; – b) Juraj Tvarožek: Vlastný rodinný dom v Bratislave, 1924*






*24 a,b. Práce Milana Michala Harminca zo štyridsiatych rokov, inšpirované vernakulárom: a) Skice domov pre vysťahovalcov z Oravy (tzv. Oravská dedina), Na Kopánke v Trnave, 1940-41; – b) Návrh na „Slovenský dom" v Liptovskom Mikuláši, 1946*





*25. D. Jurkovič: Mohyla generála M. R. Štefánika na Bradle, 1919-28*

vo. U Jurkoviča sa s nimi stretneme v niektorých návrhoch zamýšľaných pre vidiecke prostredie – teda v zmysle jeho regionalistického prístupu, v snahe o nadväznosť na charakter a zvyklosti prostredia: ako príklad tu môže poslúžiť jeho návrh na chatu v Čupoch pri Skalici z roku 1938 alebo návrhy na montované domky z tehlových tvárnic zo štyridsiatych rokov.

V dielach iných architektov sa folklorizmus objavoval iba zriedka, zvyčajne v obdobiach „národného oduševnenia" – v prvej polovici dvadsiatych rokov alebo v prvej polovici štyridsiatych rokov. Príkladom z obdobia začiatku dvadsiatych rokov môže byť bratislavská vila Jaroslava Votrubu (Koreničova 6, arch. Ferdinand Kříž a Jindřich Merganc, 1921-23) alebo vlastná vila architekta Juraja Tvarožka (Tvarožkova 8, 1924), obe s motívom žudra a sgrafitovou výzdobou na folklórnu nôtu, ktorej autorom bol Jaroslav Votruba – pre svoju neadekvátnosť voči mestskému prostrediu vyvolali však kritické odozvy v tlači: „*Vily sa stavajú v intenciách devätnásteho storočia. Sú zdobené maľovkami modranskej keramiky*", čím chcú manifestovať „*národné cítenie*".[45] Podobné manifestácie národného cítenia sa objavili opäť v štyridsiatych rokoch. Žudro, ľudovú ornamentiku, štíty s lomenicou, to všetko nájdeme v návrhu Milana Michala Harminca na *Slovenský dom* v Liptovskom Mikuláši (1946). Vernakulárom inšpirovaný bol aj Harmincov projekt trnavského sídliska pre obyvateľov Oravy, ktorí sa museli vysťahovať zo svojich obcí kvôli stavbe priehrady. Návrh mu v roku 1940 priniesol víťazstvo v súťaži

(*Oravská dedina*, Na Kopánke v Trnave, 1941). Volanie po vyjadrení národného špecifika v architektúre sa objavovalo aj neskôr a folklórne inšpirácie v tejto súvislosti vždy zohrávali určitú, viac či menej podstatnú rolu (spomeňme napríklad monumentalizované výšivkové ornamenty na sgrafitom zdobených priečeliach domov z prvej polovice päťdesiatych rokov). Osudy takýchto pokusov však vždy znovu ukazujú, že povrchné prenášanie ornamentiky, hotových schém či prvkov, bez ohľadu na hlbší zmysel, kontext a časovosť diela, je iba prázdnym gestom, ktoré zvyčajne končí v zbierke kuriozít. Minulosť nemôže poskytnúť hotové vzory. Návraty k nej majú zmysel vtedy, keď nechcú byť sentimentálnym rojčením či staromilstvom, ale tvorivým hľadaním zdroja autenticity. A tu môže dielo Dušana Jurkoviča skutočne slúžiť ako príklad – nie ako hotový vzor, ktorý možno či treba napodobovať, ale ako príklad myslenia, ktoré hľadá a nachádza hlbšie súvislosti a zmysel vecí: *„Uznávam a chcem vnímať a roztaviť v duši každý pokrok, pred ktorý nás dnešná doba stavia – je to pokrok od vývinu kultúry všeľudskej svetovej. Vnímať tento pokrok, osvojiť si ho, riadiť sa ním na každom kroku života je možné každému vzdelanému jedincovi. Od nás výtvarníkov sa očakáva viacej – aby sme tieto všesvetové hodnoty pretavili v našich, vložili do nich to, žo je citu a srdca našeho, čo k nemu hovorí jeho rečou.“* [46]

---

POZNÁMKY

[1] Poukázal na to už Eduard Toran v roku 1965 – pozri TORAN, E.: *Architektúra druhej polovice 19. storočia na Slovensku.* (Kandidátska dizertačná práca) Bratislava 1965.

[2] Označenie *Národný dom* sa zaužívalo v slovenskom prostredí. A. Štricová však uvádza, že uhorské úrady v tom čase zakázali použiť označenie „národný“ v oficiálnom názve budovy, takže sa bežne označovala iba ako *Dom*. Za týchto okolností je zrejmé, že uplatnenie „slovenského“ či „národného štýlu“ na významnej spoločenskej budove bolo v tom čase nemysliteľné. – Pozri ŠTRICOVÁ, A.: *Architekt-staviteľ Blažej Bulla. (Spracované podľa zápisov staviteľa Jozefa Hlavaja.)* In: Kmetanium 3. Martin 1974, s. 295-313, resp. s. 304.

[3] HLAVAJ, J.: *Rozpomienka na staviteľa Blažeja Bullu.* Slovenský staviteľ IV, 1934, č. 10, s. 290

[4] Paulínyovský dom, miesto konania výstavy výšiviek, bol spolu s prístavbou vstupnej veže zobrazený na kresbe, ktorú si mohli návštevníci výstavy zakúpiť na pamiatku. Bola tiež uverejnená v časopise Slovenské pohľady z roku 1887 spolu s komentárom pochádzajúcim pravdepodobne z pera Svetozára Hurbana – Vajanského (na stranách 129 a 143): *„Rodáci naši tak horlive zaujali sa za výstavku slovenských výšiviek, že paulínyovský dom, v ktorom z priazne banky Tatry bude umiestená, ukázal sa byť nedostatočným. Bolo treba postaviť dľa plánu p. staviteľa Felixa Bullu vo dvore ešte priestranný pavilón. A pretože výstavkou touto slovenský národ bude predstavený svetu tak, ako dosiaľ ešte nikdy, bolo treba postarať sa aj o dôstojný zovňajšok výstavkových miestností. Pán Bulla práve stavia nad vchodom vežu v slovenskom štýle vysokú 20 metrov. Popod vežu napravo vedie vchod do pavilónu postaveného vo dvore. Z pavilónu sa vstúpi do miestností v dome. Východ je na ľavej strane veže. Vo veži je vyššie oddelenie určené pre hasičskú stráž, nižšie je také priestranné, že navštevovatelia výstavky môžu sa tam i zabaviť a pre občerstvenie užiť niečo. Hostinského pavilón vidíme v záhrade na ľavo od domu.“* – Cit. podľa ŠTRICOVÁ, c. d. (v pozn.2), s. 301.
Okrem architektúry Bulla koncom 1880-tych rokov uplatnil motívy inšpirované drevenou ľudovou architektúrou aj v návrhoch nábytku. – Bližšie pozri JANOVÍČKOVÁ, M.: *Z nábytkovej tvorby Blažeja Bullu a Dušana Jurkoviča.* Pamiatky a múzeá, 1991, č. 1, s. 19-21.

[5] Bližšie pozri BOŘUTOVÁ, D.: *O folklóre trochu inak.* In: Dušan Jurkovič. Súborná výstava architektonického diela. (Kat. výstavy SNG) Vydal Spolok architektov Slovenska, Bratislava 1993, s. 30-46.

[6] Napríklad Dr. Jenő Lechner (1878-1962), architekt a historik umenia, ktorý vydal napríklad dve brožúry o renesančných pamiatkach. Jeho záujem o tzv. hornouhorskú renesanciu (študoval prevažne pamiatky spišskej oblasti, ale aj priľahlých poľských regiónov) sa premietol do názoru, že motívy štítov a atík „hornouhorskej“ renesancie 16. a 17. storočia by mohli slúžiť ako východisko pre vytvorenie špecifického moderného architektonického tvaroslovia – pozri TORAN, c. d. (v pozn.1, 1965), s. 88-89.

[7] Ako absolvent vysokej školy technickej získal diplom *architekt – staviteľ*. Po skončení štúdia niekoľko rokov zotrval v Prahe a pracoval tam v rôznych projekčných a stavebných kanceláriách, v roku 1878 si potom založil stavebno-projekčnú kanceláriu v Ružomberku; neskôr, v roku 1883, sa presunul do Turčianskeho Sv. Martina, kde potom trvale pôsobil (s výnimkou rokov 1896-1905, kedy žil v Samarkande v Rusku). – K Bullovmu dielu bližšie pozri ŠTRICOVÁ, c. d. (v pozn.2), s. 289-291.

[8] Uvádza sa to v zápisnici z prvého valného zhromaždenia spoluvlastníkov Národného domu: *„Vypracovanie plánou 'Domu' a rozpočtov /.../ sverili sme nášmu rodákovi pánu staviteľovi Bullovi, ktorému, keď plány jeho spolok architektov pražských, na čele s pánom prof. J. Koulom, preskúmal a schválil, / .../ oddali sme aj vedenie staviteľského dozoru.“* – J. HLAVAJ (cit. podľa ŠTRICOVÁ, c. d. v pozn.2, s. 290).
Jozef Hlavaj vo svojich zápiskoch (ktoré spracovala A. Štricová) spomína, že prof. Koula spolu s P. Socháňom a B. Bullom pomáhali pri príprave výstavy výšiviek. Štúdium ľudového kroja a výšiviek bolo jednou z významných tém, ktorými sa Jan Koula dlhodobo zaoberal. – Pozri aj KOULA, J. E.: *Jan Koula a Slovensko.* ARS 1971, č. 1-2, s. 221-230.

[9] *„V architektuře byla tehdy v Čechách i snaha vytvořiti monumentální umění stavitelské pomocí t.zv. 'české renaissance', t.j. navázáním na lokální odstín slohu renaissančního, jak se jeví v ředě starých českých památek. Záhy přibráno bylo však i selské stavitelství jako zdroj inspirační. A tu je možno, že podnět vyšel vůbec ze Slovenska. Aspoň jeden z hlasatelů i praktiků obrody české architektury, prof. Jan Koula, podivoval se onoho roku 1887 v Martině 'Slovenské bráně', věžovitému to vstupu do výstavy výšivek, improvisovanému při domě Pauliny-Totha, kde výstava byla uspořádána.“* – Cit. ŽÁKAVEC, F.: *Dílo Dušana Jurkoviče – kus dějin československé architektury.* Praha, Vesmír 1929, s. 15.

[10] Cit. podľa state ALEXY, J.: *Architekt Dušan Jurkovič.* In: J. Alexy: Osudy slovenských výtvarníkov. Bratislava 1948, s. 293-294.

[11] Zmienka o tom sa nachádza v rukopisných poznámkach, uložených teraz v pozostalosti umelca v Slovenskom národnom archíve v Bratislave (Fond pozostalosti Dušana Jurkoviča, A4).

[12] Analýzu tejto Sitteho koncepcie i jeho celkového myšlienkového odkazu podal SCHORSKE, C.E.: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture.* New York 1980. – V súvislosti s Jurkovičom pozri tiež monografiu BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, D.: *Dušan Samo Jurkovič. Osobnosť a dielo*. Bratislava 1993, s. 10-19 (kapitola *Zdroje)*.

[13] K bibliografii Jurkovičových publikácií pozri BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, c. d., s. 230.

[14] JURKOVIČ, D.: *Práce lidu našeho – Slowakische Volksarbeiten – Les ouvrages populaires des Slovaques.* Wien 1905-1913.

[15] JURKOVIČ, D.: *Pustevně na Radhošti, turistické útulny Pohorské jednoty 'Radhošť' ve Frenštátě, vystavěné a zařízené po způsobu lidových staveb na Moravském Valašsku a Uherském Slovensku.* Vydal Klub přátel umění Brno 1900.

[16] *„Vždy a pilne som sledoval Angličanov a ich rodinné domy. Oni prví nám ukázali nové pôdorysy, v ktorých obytné miestnosti radia sa bezpodmienečne podľa svetových strán, k výhľadom a iným prednostiam danej situácie, bez akéhokoľvek ohľadu na zovňajšok, modelujúc z tejto situácie svoje budovy, vo všetkom nové a moderné. Študoval som z Angličanov Baillie Scotta, Edgara Wooda, Williama Mackintosha, z Finnov Eliela Saarinen, Armasa Lindgrena a iných...“* – Cit. JURKOVIČ, D.: *Úvod.* In: ŽÁKAVEC, c. d. (v pozn.9), s. XIV.

[17] Vplyv *W*agnerovej školy na Jurkovičovu tvorbu spomína aj F. Žákavec: *„Na brněnského architekta mohla působiti Wagnerova Moderna jednak přímo, z blízké Vídně, kam častěji zajížděl s architektem Mráčkem, žákem Wagnerovým, dobrým přítelem a sportsmanem, jednak i pro důraz, jehož v samotném českém prostředí nabylo moderní hnutié architektonické bojem mezi starou generaci a mladými, jež vedl Wagnerův žák, Jan Kotěra, působící právě od doby Jurkovičova příchodu do Brna na Uměl.-prům. škole v Praze a řídící architektonický podíl ve 'Volných Směrech', orgánu pokrokového sdružení umělců 'Mánes'.“* – ŽÁKAVEC, c. d. (v pozn.9), s. 72.
Vplyvy z Wagnerovho okruhu zreteľne badať v niektorých Jurkovičových návrhoch z obdobia po roku 1900 – bližšie pozri BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, c. d. (v pozn.12), s. 32-37, resp. s. 136; tiež pozn. 84 na s. 209; pozn. 194 a 195 na s. 214.

[18] Tento pojem použil na charakterizovanie špecifických čŕt Jurkovičovej tvorby Tomáš Štraus v článku z roku 1972. – ŠTRAUS, T.: *Na jurkovičovskú tému.* Projekt, 1972, č. 1, s. 44.

[19] ŽÁKAVEC, c. d. (v pozn.9)

[20] JURKOVIČ, D.: *Úvod.* In: ŽÁKAVEC, tamtiež, s. XIII a XIV.

[21] Napríklad v časopise *Kurier warszawski,* 1891, resp. publikácia *Styl zakopianski*, 1904 (zošit I) a 1910 (zošit II).

[22] Pozri MAJDA, J.: *Góralszczyzna w twórczośći Stanisława Witkiewicza.* Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 82-114. – Bibliografiu Witkiewiczových publikácií uvádza K. KOSIŃSKI (*Stanisław Witkiewicz.* Warszawa 1928, s. 529-533), resp. obsiahly katalóg k výstave, ktorý vydalo Tatranské múzeum v Zakopanom (*Stanisław Witkiewicz*, 1996). Zo šesťdesiatych rokov pochádza súborné vydanie Witkiewiczových textov (WITKIEWICZ, S.: *Pisma tatrzańskie*. Warszawa 1963, 2 zv.). V priebehu deväťdesiatych rokov vyšli viaceré reprinty publikácií vydaných pôvodne okolo roku 1900 – napr. MATŁAKOWSKI, W.: *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892).

[23] MORAVÁNSZKY, Á.: *Die Architektur der Donaumonarchie, 1867-1918.* Budapest 1988, s. 159.

[24] KÓS, K.: *Erdélyország népének építése.* 1907-1908. – Cit. podľa GERLE, J. – KOVÁCS, A. – MAKOVECZ, I.: *A századfordoló magyar építészete.* Budapest 1990, s. 14; tamtiež možno

nájsť aj ďalšie údaje (s. 94-97), bibliografiu (s.97-99) a výňatky z textov Karola Koscha (s. 100-101). – Pozri aj MORAVÁNSZKY, c. d. (v pozn.23), s. 158 a n., resp. 217-218.

[25] Cit. podľa MORAVÁNSZKY, c. d., s. 158.

[26] V súvislosti s Vtáčím pavilónom MORAVÁNSZKY (tamtiež, s. 161) spomína doslova *„strmé, hlboko spadajúce strechy architektúry sedmohradských Sasov"*.

[27] Napríklad LECHNER, Ö.: *A magyar építőstílusról* /O maďarskom architektonickom štýle/. Magyar Nemzet, 29. jún 1902; – LECHNER, Ö.: *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* / Maďarská reč foriem nemá minulosť, ale budúcnosť/. Művészet, 1906, s. 1 n. – Stať z roku 1906 sa pokladá za jeho umelecký manifest. Bližšie pozri: HADIK, A: *Životné dielo Ödöna Lechnera*. In: Ödön Lechner, 1845-1914. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1991; – GERLE – KOVÁCS – MAKOVECZ, c. d. (v pozn.24), s. 117-127; – MORAVÁNSZKY, c. d. (v pozn.23), s. 140-148, resp. 218.

[28] LUXOVÁ, V.: *K maliarskej výzdobe skalického Domu kultúry.* ARS. Pramene moderného slovenského výtvarného umenia, 1990, č. 2, s. 25. – Ako uvádza V. Luxová, kompozične ide o obdobu Alešovej kresby *Dar svatováclavský*, publikovanú už v roku 1885. Autorka zároveň podáva podrobnú analýzu vyobrazenia.

[29] Bližšie pozri BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, c. d. (v pozn.12), s. 98-99.

[30] JURKOVIČ, D.: *Umění stavitelské jindy a dnes.* Věstník samosprávný a národohospodářský, roč. VI. (VIII.), ve Velvarech dne 15. dubna 1906, č. 7 a 8, s. 55.

[31] *Tamtiež*, s. 56

[32] KOTĚRA, J.: *Luhačovice.* In: Volné Směry, roč. VIII, č. 3 (prosinec).

[33] Silný emotívny vzťah k tejto stavbe, postavenej na objednávku priemyselníka Bartelmusa, s ktorého dcérou sa Jurkovič neskôr (1903) oženil, potvrdzuje aj text *Pohádka o našem letovisku* pochádzajúci z pera Jurkovičovej švagrinej, Ruženy Bartelmusovej, vydatej Jeništovej. – Bližšie pozri BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, c. d. (v pozn.12), s. 210, poznámka 107.

[34] Cit. podľa rukopisných poznámok Dušana Jurkoviča, ktoré sú uložené vo Fonde pozostalosti D. Jurkoviča v Slovenskom národnom archíve v Bratislave, sign. A4 (obal označ. *1947*).

[35] Bližšie pozri BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, c. d. (v pozn.12), s. 168 a nasl. (kapitola *Iniciatívy*).

[36] JURKOVIČ, D.: *Kollárov dom v Mošovciach.* Bratislava, časopis Učenej spoločnosti Šafárikovej, roč. I (1923), s. 38-43

[37] Cit. podľa textu, ktorým Jurkovič popisuje svoj projekt na jednom z výkresov k tomuto návrhu – jedná sa o rez a pôdorys s konštrukčným návodom, uložený v Slovenskom národnom archíve v Bratislave (Fond pozostalosti D. Jurkoviča, sign. IV-40).

[38] JURKOVIČ, D.: *Úvod.* In: ŽÁKAVEC, c. d. (v pozn.9), s. XV.

[39] JURKOVIČ, D.: *Na večnú pamäť.* Slovenský denník, 19.7.1923

[40] Námetom figurálnej výzdoby, ktorú navrhol maliar Adolf Kašpar, bola *Rozprávka o drakovi*.

[41] PRELOVŠEK, D.: *Josip Plečnik (1872-1957).* Wien 1990 (?); tiež referát toho istého autora s názvom *The Influence of Folklore in Slovenian Architecture,* prednesený na medzinárodnom workshope *Modern culture and ethnic artefact* vo Viedni (28.-31. augusta 1996, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften).

[42] JANÁK, P.: *Barvu průčelím*. Venkov, XI, 3.12.1916. – Cit. podľa ŠVÁCHA, R.: *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století.* Praha 1994, s. 132.

[43] ŠVÁCHA, c. d., s. 200

[44] K situácii v dvadsiatych rokoch pozri bližšie BALÁN, A.: *Deset let architektury na Slovensku.* In: Pamätnica bratislavského Spolku čs. inžinierov – 10 rokov na Slovensku SIA 1919-29. Bratislava 1929; – BOŘUTOVÁ, D.: *Die Persönlichkeiten und Trends in der Architektur Bratislavas der zwanziger Jahre.* ARS 1991, č. 2, s. 97-109; – FOLTYN, L.: *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918-1939.* Bratislava 1993; – ŠLACHTA, Š.: *Kubizmus a rondokubizmus v slovenskej architektúre.* Výtvarný život, 1989, č. 4, s. 6.

[45] NOVOMESKÝ, L.: *Kultúrna Bratislava (Demagogické poznámky).* In: Mladé Slovensko, 7, 1925, č. 4-5, s. 55

[46] Cit. podľa rukopisných poznámok architekta uložených v Slovenskom národnom archíve v Bratislave (Fond pozostalosti D. Jurkoviča, Obal *Myšlienky*, A4).

*Foto: SNA Bratislava – Edgar Ponya (2, 3, 10, 12-17, 21); – Norbert Grosz (5); – Dana Bořutová (7, 11, 18); – Tibor Škandik (9a); – Thea Leixnerová (20)*



## On the National Style in Slovak Architecture

*(Summary)*

The question of the National Style, topical in the architecture of the 19th century, found its resonance also in the Slovak milieu. Conscious attempts at creating the „Slovak Style" in architecture appeared in the course of the 1880s, and, similarly to other European countries, the sources of its inspiration had been searched for in the vernacular tradition. This, however, happened under specific socio-historical circumstances: On that time, Slovakia performed a part of the Hungarian state (called the *Upper Hungary*), the Slovaks being exposed to the massive ethnic oppression and magyarization that grew in its intensity after the Austro-Hungarian Compromise and culminated in the years around 1900.

Under these conditions, the Slovak intelligentsia found herself in rather defensive position: the attention was focused on the most explicit „national" phenomena (language, literature, verbal traditions, folklore) while peasants being considered to represent the „healthy roots" of the nation and the peasants' art the „broadest fundament of the national culture" (Ján Kollár). Thus, also the interest in folk architecture had been, in the Slovak context, characterized through three aspects:

1st – *archaic*: similarly to other countries, in Slovakia, too, the peasant's house represented an *archetype*;

2nd – *authentic*: the patterns (elements) were found in the most distant, mountaineous regions of the northern Slovakia, so as to gain the „clean" *authentic forms*;

3rd – *autochtonic*: attempts at pointing out the (continuous) existence of the identical folk, the identical peasants' culture before the Magyar conquest of the region.

Leaving aside the historic architectural styles (e.g. the specific Renaissance Style of east-Slovakian region Spiš), the concept of the national heritage had been comprehended in a narrowed, strictly ethnical sense (as the heritage of the Slovak ethnic, not of the region – the country of Slovakia being inhabited also by other ethnics).

The first attempts at formulating the „Slovak style" were connected with the architect Blažej Bulla, who, in 1887, designed plans for the so-called *National House* in Martin. The plans entitled *„Public community house with theatre in the Slovak style"* show a combination of Neo-Renaissance with elements taken over from wooden folk architecture of the Orava region. They, however, remained unfulfilled – the building self had been erected in 1888 in the common Neo-Renaissance style.

Yet, another structure conceived by Bulla in the „Slovak style" happened to be executed on that time: the entrance towergate to the exhibition of the folk embroidery, constructed by Oravan carpenters in 1887, became the first and for a long time the only fulfillment of the ambitions aiming at creating the „Slovak Style" in architecture. Although a kind of temporary architecture, it awoke much attention and excercised a significant influence.

This also was the case of Dušan Jurkovič (1868) who had been trained at the *Staatsgewerbeschule* in Vienna, 1884-88. In the summer 1887, he came to know Bulla's wooden structure in Martin and the experience ought to become *„the definite life orientation"* for him.

After completing his studies (because of unconvenient conditions at home) Jurkovič settled down in Moravia. In the 1890s, he preoccupied himself with extensive ethnographical studies. The results of these found reflection in his designs for ethnographic exhibitions (Vsetín 1892, Prague 1895) as well as in numerous publications (the most important being *Práce lidu našeho* – The Works of Our People, Vienna, 1905-13).

As a creative architect, Jurkovič by far overcame Bulla – starting with a kind of folkloristic eclecticism, combining forms taken over from diverse folk buildings (the ensemble of tourist facilities at Pustevně), in the following years Jurkovič had transposed folk inspiration into a more abstract level, seeking in it an analogy of principle rather than a direct model, and combined the folk elements with the topical trends as represented by British architecture and Viennese *Wagnerschule*. Thus, around 1900, he created a specific style (diverse buildings in Luhačovice or the chapels at Sv. Hostýn) that was usually referred to be „national" – e.g. by F. Žákavec, Jurkovič's first monographist (in 1949, Jurkovič even became awarded with the official title of honour *„the national artist"*).

However, in the period around 1900, quite different to such Ö. Lechner or K. Kosch in Hungary, or S. Witkiewicz in Poland, Jurkovič, did not develop any kind of ideology of the „national style" (intention of that kind could be observed only in Skalica *Club House*, 1904, commissioned

by one of the representatives of the Slovak National movement Dr. Blaho).

Comparative analysis od Jurkovič's works designed for diverse Bohemian and Moravian regions documents the fact that his designs were always conceived in a close connection with the local building tradition and concrete circumstances of the given task while his style was changing with time and place – therefore, in this respect, it seems more appropriate to denote his style as individualistic and regionalist rather than the „National Style". His comprehension of architecture was too complex and dynamic one to be tied up with bound of the (political) ideology.

The situation became different after the Czechoslovak republic was founded in 1918. Settled down in Bratislava and working as the head of the newly established office, Jurkovič became responsible for the monuments preservation in Slovakia. On that time, he more consequently and explicitly elaborated his *conception of the national heritage* encountering the historical monuments, folk arts as well as specific natural localities (High Tatras, Demänová caves). As different to the situation mentioned in the beginning, Jurkovič's concept implied that the Slovak nation should take the history of its whole land (although being for centuries a part of Hungarian state) for its own and demand for its new interpretation. The historical consciousness of the „ahistoric" nation was to be strengthened through extensive education, restorations and adaptations of important historical buildings (the historical monuments ought to finally become „appropriated" by the Slovak nation), and creating monuments and memorials to outstanding personalities of the history. In this respect, Jurkovič himself showed the way with his designs of the monument at Bradlo (devoted to the co-founder of the Czechoslovak republic, General M. R. Štefánik, 1919-1928), and of numerous adaptations of historical buildings (Zvolen castle, 1922-26). The concept represented an impulse to extensive monuments investigation and conservation.

In the first post-war years, the question of the „National Style" reappeared in the Czechoslovak Republic. A number of Czech architects preoccupied themselves with developing a kind of an „official", or „national" style in continuity with the specific style of the pre-war Bohemian architecture, the so-called *Czech Cubism*. This specific variant of Art Deco denoted as *Rondocubism* became soon transferred to Slovakia (mostly Bratislava) by young Czech architects who came around 1920 (Šilinger, Balán, Grossmann and others) – however, the specimens of their work show moderated expression if compared to those created by the Prague protagonists of that style.

Expressive character and massive apperance remained typical of the „official architecture" even after the idea of Rondocubism had been left. But in the relaxed atmosphere of freedom and democracy, both of these „official" styles very soon made place to Modernism (Functionalism). However, due to the persisting sensibility towards tradition, also Modernism soon gained some specific (regional) traits (Jurkovič, Belluš and others).

And what was the fate of the original, i.e. strictly to folklore oriented concept? Elements of folk origin are to be found in some of Jurkovič's designs conceived for the countryside (the tourist facilities, or the cheap assembled village houses). With other architects the folklorism happened to appear rarely, usualy in periods of a "national euphory", thus in the beginning of the 1920s – villas in Bratislava by Merganc and Tvarožek that evoked much criticism, or in the 1940s – designs by Harminc that remained partly unexecuted.

As for the „national character" of architecture, in his notes, Jurkovič always pointed out the claims of authenticity of architecture, uniqueness of the creative act: *„We, architects, are expected ... to remelt universal values into our own, to impart our feelings, and our hearts to them... This is an artist's mission in his nation."* At the same time, he repeatedly stressed: *„The work of art is rooted in the time. And I was always cautious to listen to its voice."*



# Počátky české národní architektury

Jindřich VYBÍRAL

Řada základních prací o kultuře a umění 19. století přisuzuje tomuto věku, ne-li rovnou „ztrátu středu" (Hans Sedlmayr), tedy alespoň řád myšlení, v němž už neexistuje žádná nejvyšší hodnota a žádné nejvyšší krásno, v němž všechny obsahy a formy stojí v jedné rovině (Werner Hofmann).[1] Tento obraz má své kořeny v názorech G. W. F. Hegela, jenž se zpěčoval ve výtvarném umění své doby hledat jakoukoliv dominantní ideu a v jeho dílech spatřoval svobodné osobní výpovědi, nevázané žádným určitým světonázorem.[2] Hledání ideje, která by byla nejvyšší v pořadí ze všech idejí, nám může připomínat marné úsilí bodrého generála z proslulého románu Roberta Musila. Na druhé straně však nelze popřít, že v oné době alespoň střední Evropa na několik desetiletí svoji univerzální konstantu nalezla.

Hovořit o politice, architektuře nebo jiné formě duchovního života české společnosti 19. století znamená především zabývat se nacionalismem. *"Národnostní otázka je moderní světovou otázkou: je pro dnešní Evropu tak otázkou otázek, jako byla reformace otázkou na život a na smrt pro Evropu XVI. a XVII. století. Sotva je stát ve světě, v němž by nebylo této otázky, ačkoliv nikde není daleko tak aktuální jako ve střední Evropě"*, napsal na toto téma filozof Emanuel Rádl.[3] Jestliže v západní Evropě proces formováni moderních národů probíhal po dobu několika staletí a více méně nereflektovaně, v českých zemích se tato proměna uskutečnila náhle, provázena rituálním sebeutvrzováním všeho druhu.

Na poli architektury byl program nacionální romantiky obsažen v požadavku, *„každý svébytný národ musí mít svoje vlastní stavitelské umění"*.[4] V Německu tuto devizu formuloval R. Wiegmann již na počátku 40. let. V české architektuře, a to i ve srovnání s jinými uměleckými druhy, se podobná rétorika prosazuje poměrně pozdě. Ještě při budování Národního divadla v Praze (1868-1883), jež bylo zamýšleno jako *„pevná tvrz českého jazyka a národní kultury"*,[5] pronikly vlastenecké ideje jen do sochařské a malířské výzdoby, zatímco architektonické řešení Josefa Zítka navazovalo na předlohy severoitalského a římského cinquecenta. Druhé nejvýznamnější dílo pražské architektury té doby, Dům umělců Rudolfinum (1876-1884), se v programu výzdoby i v architektonické mluvě jednoznačně distancuje od jakýchkoliv nacionálních snah.[6] Kosmopolitní italskou neorenesanci si na počátku 70. let zvolili rovněž Češi v Brně nebo Němci v Českých Budějovicích pro stavbu svých spolkových domů. Oba zemské národy tehdy ještě žily pokojně vedle sebe, a tak je příznačné, že architektem první stavby (1872) mohl být vídeňský profesor Theophil Hansen, kdežto na projektu druhé (1871) pracoval uvědomělý pražský Čech Ignác Ullmann.

Úvahy o tom, který sloh je přiměřený pro stavební podniky provázané aureolou „vlasteneckého" poslání, lze však v českém myšlení o architektuře zaznamenat již dávno před tímto datem. Pro kostel v Karlíně (1854-1863) byly



*1. Josef Zítek: Národní divadlo v Praze, 1868-1883*

zvoleny neorománské formy, neboť tento sloh *„nám Slovanům vhodnější jest nad zlomený oblouk gothický a nad renaissanci“*, jak tehdy obecně sdílený názor zformuloval Karel Purkyně.[7] Významný pražský architekt té doby Josef Niklas naopak upřednostňoval gotiku, a to nejen pro křesťanský obsah, ale i její „národní duch“. *„Křesťanství bylo totiž všechny lidské poměry tak proniklo, že se i národní duch na křesťanských poměrech /.../ povznášeti začal“*.[8]

Největší šance stát se vlasteneckým stylem však měla neorenesance, která se postupně ve „válce stylů“ prosadila jako nejuniverzálnější a nejflexibilnější architektonická mluva druhé poloviny 19. století. Snahu o rozpracování její české lokální varianty předznamenává již v roce 1866 referát Národních listů o Zítkově projektu Národního divadla, který údajně měl již být *„proveden v renesančním slohu našem domácím“*.[9] Historik umění K. B. Mádl později přiřkl primát na tomto poli architektům Luboru Machytkovi a Františku Schmoranzovi, v jejichž díle podle něj *„poprvé se ohlašují motivy české renaissance a české stavby lidové“*.[10]

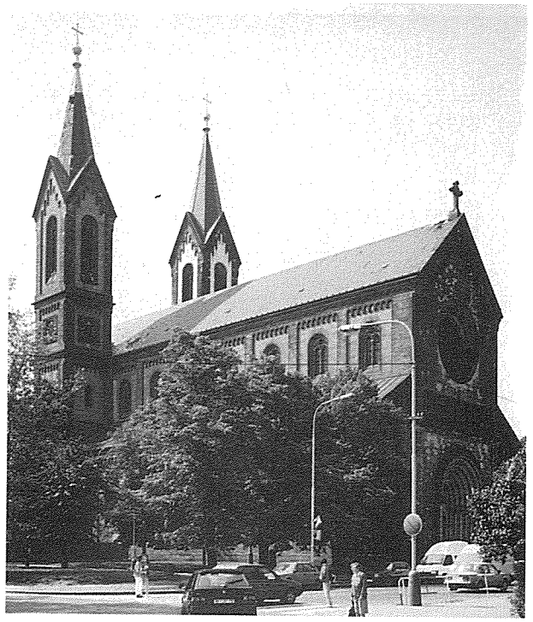
Prvním významným pokusem o specificky českou verzi neorenesančního stylu však byla Vyšší dívčí škola v Praze, dílo Ignáce Ullmanna z let 1866-1867. Průčelí, jehož kompozice vychází ještě z principů pozdního klasicismu či „obloukového stylu“, pokrývá figurální a ornamentální sgrafitová výzdoba. V době vzniku stavby ale tato technika nebyla chápána jako nositel nacionální symboliky. Komentář dobového tisku ukazuje spíše na souvislost tohoto počinu s teoriemi Gottfrieda Sempera: poznámka, že *„sgrafita se jeví být napodobením koberce či umělého vyšívání“* připouští výklad, že Ullmannův návrat *„k okrasám, jaké již našim otcům viděly se být dobrými“*,[11] byl podepřen znalostí jeho nauky o původu dekoratívních forem v textilních technikách. Podobně také architekt Josef Schulz ve své o něco mladší studii o sgrafitu zdůrazňuje spíše ekonomické výhody této výzdoby.[12]

Skutečným původcem „české neorenesance“ se stal Antonín Wiehl. Tento žák Josefa Zítka z pražské techniky se představil již na počátku 70. let 19. století několika projekty i realizacemi, jež oděl do tehdy běžných palladiánských forem. Pro činžovní dům v tehdejší Poštovní ulici v Praze v roce 1876 však nejenže ve spolupráci s malířem Františkem Ženíškem navrhl elegantní sgrafitovanou fasádu, ale během stavby změnil původní představu a průčelí završil domácím motivem lunetové římsy. Repertoár prvků české renesance rozšířil v roce 1882 v řešení domu v Sadové ulici o vysoké štíty a plošné dekorativní motivy. Koncept „české renesance“, jejž Wiehl rozvíjí zejména v letech 1882-1895, představují plochá, neklasická, sgrafitem pokrytá průčelí, vysoký stupňovitý štít a lunetová římsa. Při tom byl architekt již dalek archeologické přesnosti a zvídavosti zralého historismu: Celý rejstřík jeho „českých“ motivů je převzat ze čtyř staveb - královského letohrádku a Schwarzenberského paláce v Praze, radnice v Plzni a zámku v Kaceřově. Naopak řada dekorativních detailů, včetně veškeré výzdoby průjezdů a schodišť, je převzata z italské renesance. Charakteristickým rysem Wiehlovy architektury je stupňování efektů, jež předjímá už kompoziční postupy pozdního historismu. Tomuto cíli sloužila



také bohatá výzdoba průčelí, pro niž byli angažováni nejvýznamnější čeští umělci oněch let, zejména Mikoláš Aleš, František Ženíšek a Josef Václav Myslbek. K nejznámějším příkladům této tvorby patří Staroměstská vodárna z roku 1895.[13]

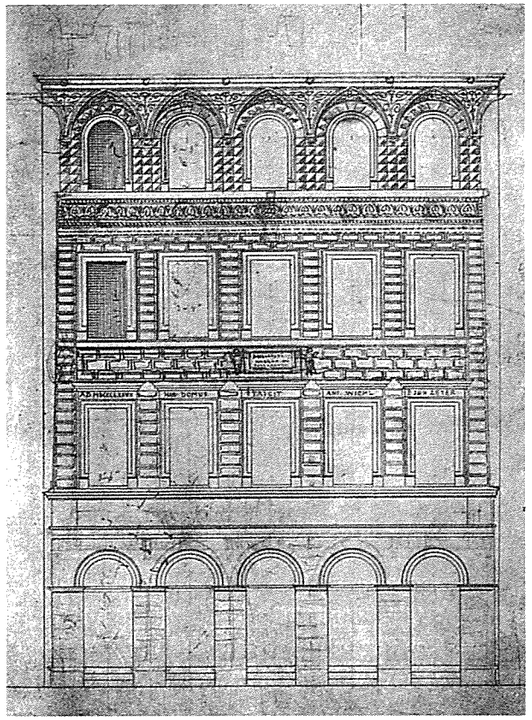
„Česká renesance“ se záhy setkala s velmi příznivým ohlasem a Antonín Wiehl získal mezi architekty řadu spolupracovníků i napodobitelů, jako byli Jan Zeyer, Jan Vejrych, Rudolf Štech a další. Jejich tvorbu podpořil teoretickou reflexí také přední český historik umění té doby Miroslav Tyrš. Ten se již počátkem 70. let zasazoval o rozvíjení národních výtvarných forem a v duchu učení H. Taina horoval pro umění, jež má *„kořeny svoje přede vším též v povaze podnebí a země, již národ obývá“*.[14] Převažující orientaci svých současníků na italské vzory pak považoval za *„jednostrannost a v mnohých ohledech též anachronismus“*.[15] Na podporu české neorenesance se Tyrš vyslovil v článku, který v roce 1882 uveřejnily Národní listy.[16] Hlavním argumentem, jímž zdůvodňoval oživení forem domácí architektury 16. a 17. století, byl požadavek zachování starobylého rázu českých měst, jměnovitě Prahy. V historickém prostředí, kde dominuje výtvarná mluva pozdní renesance, *„dům v moderním slohu činžovním tak často dojem přímo nesnesitelný činí“*. Naopak wiehlovský revival Tyrš doporučoval jako esteticky přijatelnou a ekonomickou alternativu: *„Tam pěstujmež při nových stavbách především tento malebný a při vší působivosti umělecké předc nikoli nákladný druh renaissance své“*. Tón nacionální romantiky v Tyršově textu nechybí a jeho výzva k navázání na domácí tradici měla nepochybně přispět k růstu národního sebevědomí (*“Pěstují-li Francouzové a rovněž Němci renaissanci svou, nezapomínejmež my na renaissanci českou“*). Avšak nositelem politického poselství tato architektura nebyla: historismus v jehož prospěch se Tyrš zasazoval, měl téměř výlučně estetickou motivaci. Hlavní úlohou české neorenesance podle něj bylo, aby *„třídy naše opět*



*2. Karel Roesner - Ignác Ullmann: Kostel sv. Cyrila a Metoděje v Praze - Karlíně, 1854-1863*



*3. Ignác Ullmann: Vyšší dívčí škola v Praze, 1866-1867*

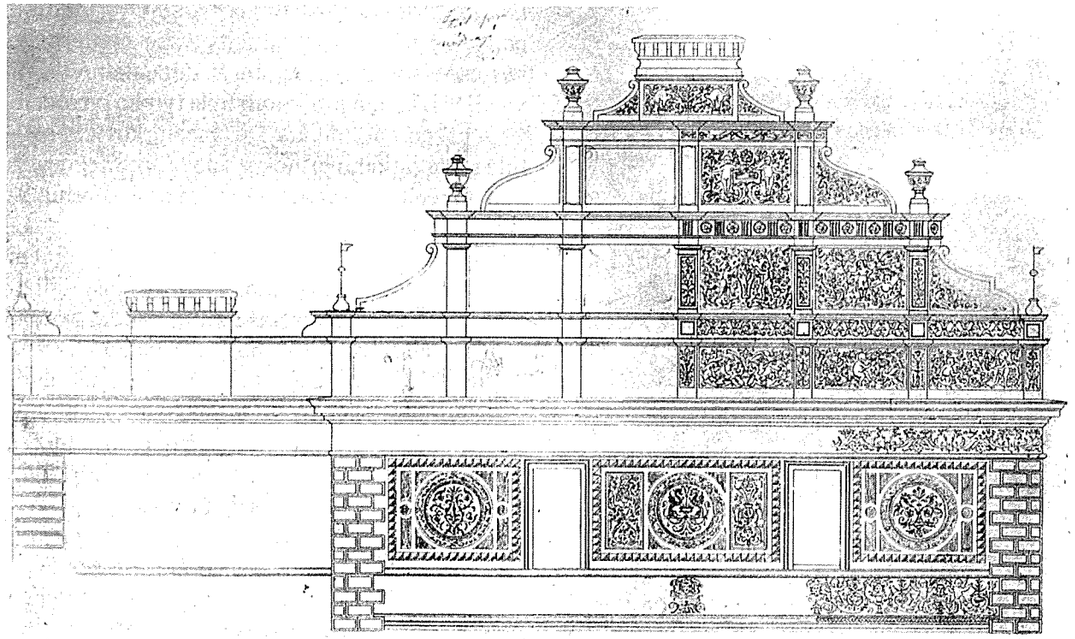


4. *Antonín Wiehl: Návrh fasády pro dům v Poštovní ulici v Praze, 1876-1877*

*zajímavější učinila"*. Proto také se tento fenomén dlouho uplatňoval jen v architektuře činžovních domů a teprve zásluhou J. Vejrycha, projektanta radnic v Kolíně (1887) a Pardubicích (1893-1894), pronikl do sféry veřejných staveb.

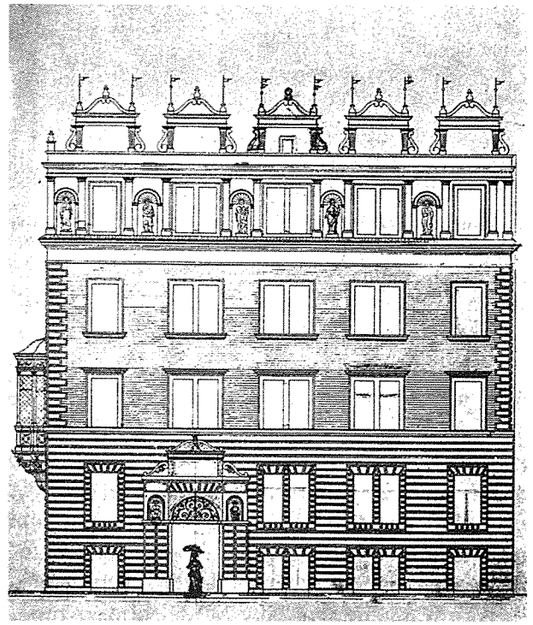
O specifickém rázu domácí architektury 16. a 17. století Tyrš neměl pochybnosti, i když se při jejím charakterizování spokojil jen s povšechným konstatováním, že *„budovy naše z doby té /.../ mají předce svůj vyslovený ráz, kterým se zase od renaissance jiných národů severních liší"*.[17] Aby se však česká neorenesance mohla stát národním stylem, museli její ideologové překlenout vážný problém: autory napodobovaných děl nebyli domácí, nábrž italští stavitelé. Tato úloha připadla Janu Koulovi, který na toto téma napsal: *„Italští mistři, kteří provedli u nás několik staveb v čistých renesančních formách, byli nuceni při provádění bráti ohled na starší mocné tradice a říditi se částečně domácími staviteli, čímž uzákonila se pro naše země zvláštní, jinde neobvyklá mluva formová, že stavby té doby můžeme nazývati památkami české renesance"*.[18]

Nástrojem nacionálního konservativismu se česká neorenesance stala teprve v závěru 19. století a díky tomuto spojení si udržela silné pozice v české architektuře ještě po roce 1900. Přívrženci „vlastenecké architektury" byli nadále neochvějně přesvědčeni, že *„všude tam, kde není umění v úpadku, pěstuje se jeho vývin na národním podkladě a zas tam, kde importované umění dominuje, lze soudit na slabší potenci domácího umělectva."*[19] Jestliže hlavním úkolem domácí architektury bylo *„reprezentovat národně a umělecky"*, pak jedinou správnou cestou k naplnění tohoto cíle mohlo být rozvíjení *„originální tvorby architektonické na základě domácích památek"*.[20] Vývody, jimiž tento názorový směr obhajoval svoji legitimitu, ani nemusely být prvoplánově staromilské. Podle jednoho z jeho mluvčích, architekta Antonína Balšánka, pěstovat rázovitou, lokálně zabarvenou architekturu nepředpokládalo ignorování požadavků doby, ale udržení zděděných vazeb *„ke klimatu, zemi, místu a konečně i materiálu"*.[21] Autor těchto slov se upřímně strachoval, že by v Čechách mělo být rozvíjeno jiné než domácí umění. *„Jaké svědectví chudoby bychom si dali, kdyby v městě s tak bohatou minulostí uměleckou ovládl sloh cizí."* Balšánek soudil, že vlastní rázovitost má vyšší cenu než převzatá bravura. *„Degradovali bychom sami sebe, zapřeli bychom vlastní svoji bytost, dokázali, že dovedeme býti jen imitátory, ne však tvořícími umělci. /.../ Úkoly, jež nám doba ukládá, jsou v podstatě jiné, než v cizině, /.../ ráz našich staveb jest skromnější, intimnější, není vypočítán na dojem, vzniklý ohromujícími rozměry a nádherou vnitřní"*. Odmítá připustit, že by *„renaissance byla slohem přežilým"*, naopak ji pokládá za *„východiště pro modernu českou"*. Kvintesence Balšánkova programu je obsažena ve výzvě: *„Slučte rázovitost s moderností, a dosáhneme toho, po čem toužíme: svého vlastního slohového zbarvení, jímž odlišíme se od ciziny"*.[22]

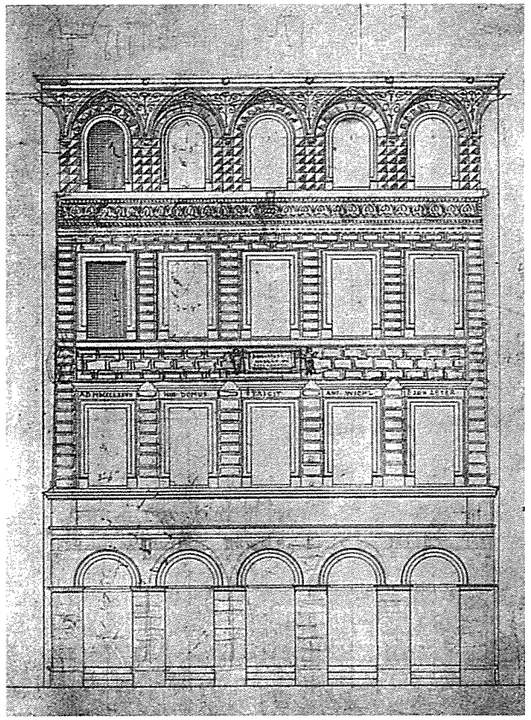


5. *Antonín Wiehl: Návrh štítu pro dům v Sadové ulici v Praze, 1882*

Moderní architekturu hlasatelé těchto názorů odmítali jako projev kulturně politického centralismu. Secese byla pro pražský nacionální konservativismus typickým vídeňským fenoménem, bylo to *„hnutí ve Vídni favorisované"*[23] a jeho pěstování v Praze se rovnalo zradě národní věci. Potřeba distancovat se od kultury utlačovatelského režimu a naopak manifestovat „českým národním slohem" vlastní identitu byla tak silná, že i architekti nastupující pražské moderny považovali za nutné deklarovat národní ráz své tvorby a nezávislost na vlivu *„vídeňské banali-*



6. *Antonín Wiehl: Návrh fasády pro dům v Královské ulici v Praze, 1885*



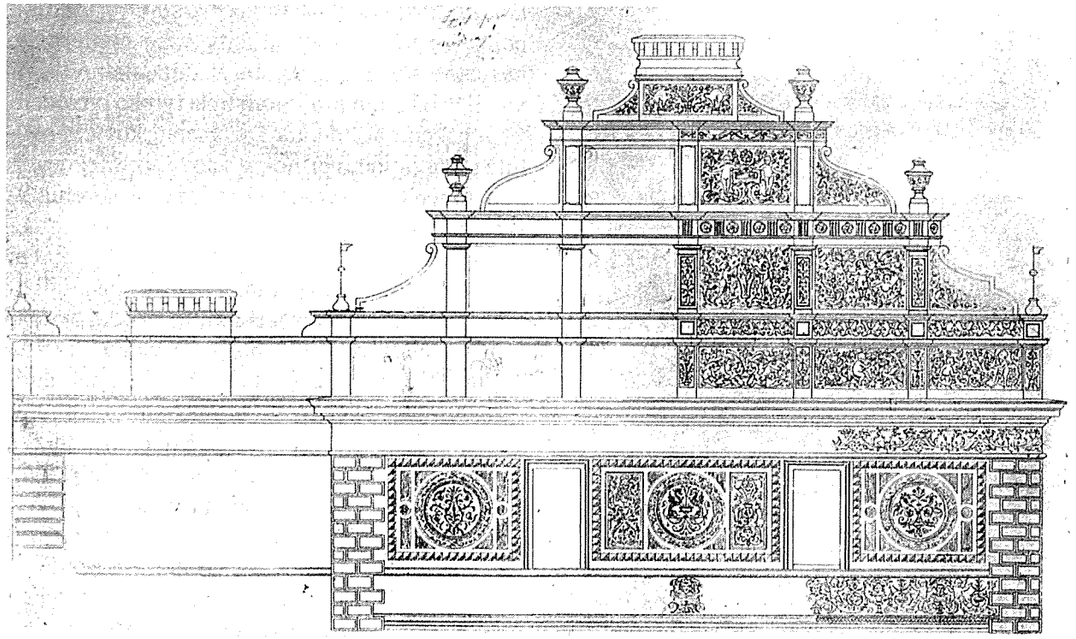
4. *Antonín Wiehl: Návrh fasády pro dům v Poštovní ulici v Praze, 1876-1877*

*zajímavější učinila"*. Proto také se tento fenomén dlouho uplatňoval jen v architektuře činžovních domů a teprve zásluhou J. Vejrycha, projektanta radnic v Kolíně (1887) a Pardubicích (1893-1894), pronikl do sféry veřejných staveb.

O specifickém rázu domácí architektury 16. a 17. století Tyrš neměl pochybnosti, i když se při jejím charakterizování spokojil jen s povšechným konstatováním, že *„budovy naše z doby té /.../ mají předce svůj vyslovený ráz, kterým se zase od renaissance jiných národů severních liší"*.[17] Aby se však česká neorenesance mohla stát národním stylem, museli její ideologové překlenout vážný problém: autory napodobovaných děl nebyli domácí, nábrž italští stavitelé. Tato úloha připadla Janu Koulovi, který na toto téma napsal: *„Italští mistři, kteří provedli u nás několik staveb v čistých renesančních formách, byli nuceni při provádění bráti ohled na starší mocné tradice a říditi se částečně domácími staviteli, čímž uzákonila se pro naše země zvláštní, jinde neobvyklá mluva formová, že stavby té doby můžeme nazývati památkami české renesance"*.[18]

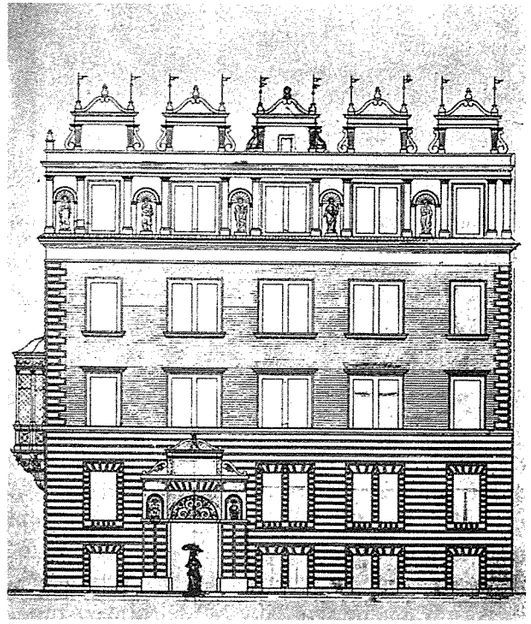
Nástrojem nacionálního konservativismu se česká neorenesance stala teprve v závěru 19. století a díky tomuto spojení si udržela silné pozice v české architektuře ještě po roce 1900. Přívrženci „vlastenecké architektury" byli nadále neochvějně přesvědčeni, že *„všude tam, kde není umění v úpadku, pěstuje se jeho vývin na národním podkladě a zas tam, kde importované umění dominuje, lze soudit na slabší potenci domácího umělectva."*[19] Jestliže hlavním úkolem domácí architektury bylo *„reprezentovat národně a umělecky"*, pak jedinou správnou cestou k naplnění tohoto cíle mohlo být rozvíjení *„originální tvorby architektonické na základě domácích památek"*.[20] Vývody, jimiž tento názorový směr obhajoval svoji legitimitu, ani nemusely být prvoplánově staromilské. Podle jednoho z jeho mluvčích, architekta Antonína Balšánka, pěstovat rázovitou, lokálně zabarvenou architekturu nepředpokládalo ignorování požadavků doby, ale udržení zděděných vazeb *„ke klimatu, zemi, místu a konečně i materiálu"*.[21] Autor těchto slov se upřímně strachoval, že by v Čechách mělo být rozvíjeno jiné než domácí umění. *„Jaké svědectví chudoby bychom si dali, kdyby v městě s tak bohatou minulostí uměleckou ovládl sloh cizí."* Balšánek soudil, že vlastní rázovitost má vyšší cenu než převzatá bravura. *„Degradovali bychom sami sebe, zapřeli bychom vlastní svoji bytost, dokázali, že dovedeme býti jen imitátory, ne však tvořícími umělci. /.../ Úkoly, jež nám doba ukládá, jsou v podstatě jiné, než v cizině, /.../ ráz našich staveb jest skromnější, intimnější, není vypočítán na dojem, vzniklý ohromujícími rozměry a nádherou vnitřní"*. Odmítá připustit, že by *„renaissance byla slohem přežilým"*, naopak ji pokládá za *„východiště pro modernu českou"*. Kvintesence Balšánkova programu je obsažena ve výzvě: *„Slučte rázovitost s moderností, a dosáhneme toho, po čem toužíme: svého vlastního slohového zbarvení, jímž odlišíme se od ciziny"*.[22]



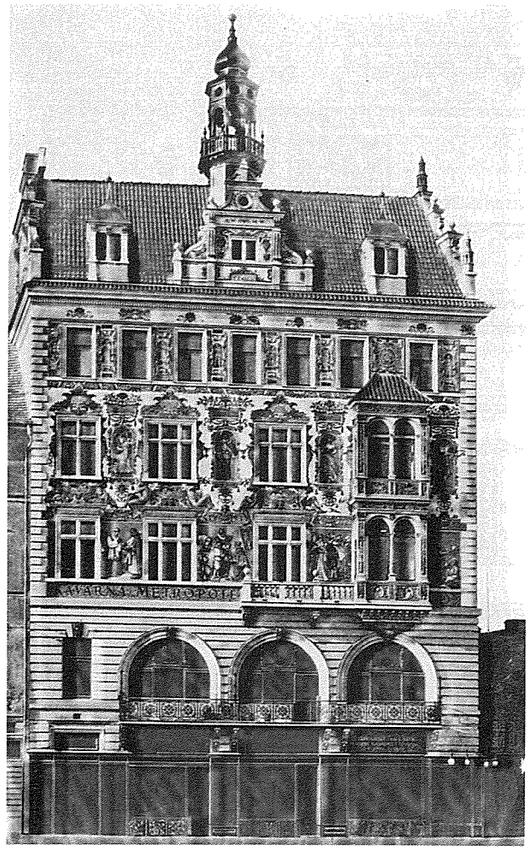


5. *Antonín Wiehl: Návrh štítu pro dům v Sadové ulici v Praze, 1882*

Moderní architekturu hlasatelé těchto názorů odmítali jako projev kulturně politického centralismu. Secese byla pro pražský nacionální konservativismus typickým vídeňským fenoménem, bylo to *„hnutí ve Vídni favorisované"*[23] a jeho pěstování v Praze se rovnalo zradě národní věci. Potřeba distancovat se od kultury utlačovatelského režimu a naopak manifestovat „českým národním slohem" vlastní identitu byla tak silná, že i architekti nastupující pražské moderny považovali za nutné deklarovat národní ráz své tvorby a nezávislost na vlivu *„vídeňské banali-*



6. *Antonín Wiehl: Návrh fasády pro dům v Královské ulici v Praze, 1885*



*7. Antonín Wiehl: Vlastní dům na Václavském náměstí v Praze, 1895-1896*

*umění, z domácí půdy vyrostlého".*[27] Záruku uchování národní autenticity však modernisté nespatřovali ve studiu, ale v samostatné tvořivosti. Příkladem jim v tom byla tvorba původem slovenského architekta Dušana Jurkoviče, osobitě přetavujícího principy lidové architektury.[28]

Výměna názorů o směřování české architektury, jež měla ústřední téma „moderna nebo směr národní", proběhla v roce 1898. Avšak problém „národní rázovitosti" válčící tábory spíše sblížil než rozdělil. Úplně zavrhnout „národní" program se tehdy odvážila pouze nevelká skupina architektů z okruhu Jana Kotěry, kteří nahradili program vlasteneckého kolektivismu ideou humanistického individualismu. Problémy, jimiž se obírali, se velmi lišily od otázek, které ještě řadu let trápily jejich kolegy. Když v roce 1910 Pavel Janák ve své známé stati velel vykročit *„od moderní architektury – k architektuře"*,[29] většina architektů jeho doby teprve měnila „národní" pozice za „moderní". Ale právě příští směr Janákovy dráhy dokazuje, že „vlastenecké" umění nebylo ani ve 20. století odbytou záležitostí a že nacionalismus měl ještě nadlouho zůstat univerzální konstantou středoevropského myšlení.

*ty".*[24] *„My však chceme uhájit, vyjádřit a uplatnit svoji rodovou, národní individualitu, my toužíme po českém národním slohu",* napsal v roce 1899 K. B. Mádl.[25] Časopis Mánesa Volné směry v následujícím roce požadoval, *„aby i naše moderna byla něčím od jiných odlišným, aby byla naší českou, našemu životu, našim potřebám a materialiím odpovídající".*[26] Nový architektonický časopis Styl, vydávaný od roku 1908 především Wagnerovými žáky, uváděl ve svém programovém prohlášení: *„Chceme provádět všechny úkoly se stálým zřetelem k vypěstění rázovitého*

POZNÁMKY

[1] SEDLMAYR, H.: *Verlust der Mitte. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit.* Salzburg 1948; - HOFMANN, W.: *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert.* München 1960.

[2] HEGEL, G. W. F.: *Ästhetik. Bd. I.* Berlin - Weimar 1976, s. 576-580; - Srv. KLINGENBURG, K. H.: *Nachdenken über Historismus.* In: Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985, s. 7-29.

[3] RÁDL, E.: *Válka Čechů s Němci.* Praha 1928

[4] *„Hinsichtlich des Charakters muss jedes eigenthümliche Volk seine eigene Baukunst haben."* (R. Wiegman v Allgemeine Bauzeitung VI, 1841, s. 207) - Cit. podle DÖHMER, K.: *„In welchem style sollen wir bauen?" Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil.* München 1976, s. 102.

[5] ŽÁKAVEC, F.: *Chrám znovuzrození.* Praha 1918

[6] VYBÍRAL, J.: *Česká národní myšlenka a Rudolfinum.* In: Čechy a Evropa v kultuře 19. století. Praha 1993, s. 117-119

[7] PURKYNĚ, K.: *Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně.* Národní listy, 1863, s. 52 (Přetištěno in: POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, R.: *Život tří generací.* Praha 1994, s.332); - Srv. VYBÍRAL, J.: *Ignác Vojtěch Ullmann.* Kat. výstavy, Praha 1994, s. 4.

[8] NIKLAS, J. - ŠANDA, F.: *Slohy stavitelské od nejstarších dob až na dobu nynější.* Praha 1865, s. 60

[9] *Plány ke stavbě Národního divadla.* Národní listy, 20. 10. 1866.

[10] MÁDL, K. B.: *Umění výtvarná.* In: Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea Jeho Veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. Praha 1898, s. 64-76, zde s. 73.

[11] Světozor I, 1867, s. 13-14; - Srv. VYBÍRAL, c. d. (v pozn.7), s. 11-12.

[12] SCHULZ, J.: *O sgrafitu.* Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém VIII, 1873, s. 89-91

[13] WIRTH, Z.: *Antonín Wiehl a česká renesance.* Praha 1921

[14] TYRŠ, M.: *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké.* Praha 1873; - Přetištěno in: TYRŠ, M.: *O umění, sv. I.* Praha 1932, s. 39-71, zde s. 55.

[15] TYRŠ, M.: *O prostředcích k povznesení uměleckých poměrů našich.* Květy, 1879, s. 61-71; - Přetištěno in: TYRŠ, c. d., s. 77-89.

[16] TYRŠ, M.: *Ve prospěch renaissance české.* Národní listy, 11.11. a 16.11.1882; - Přetištěno in: TYRŠ, M.: *O umění, sv. VI.* Praha 1937, s. 61-64.

[17] *Tamtéž.*

[18] Cit. podle WIRTH, c. d. (v pozn.13), s. 3.

[19] CECHNER, A.: *Dostavba justičního paláce a památky po radnici Nového Města Pražského.* Architektonický obzor II, 1903, s. 17-18, zde s. 17.

[20] *Prohlášení A. Cechnera a A. Čenského.* Architektonický obzor II, 1903, s. 13.

[21] BALŠÁNEK, A.: *Konkurs na podání návrhů farního kostela.* Architektonický obzor I, 1902, s. 24-25 a 27-29, zde s. 28.

[22] *Moderna či směr národní? (Z kruhů architektů).* Volné směry II, 1898, s. 281-287; - Text je podepsán šifrou B-k.

[23] BALŠÁNEK, c. d. (v pozn.21), s. 29.

[24] MÁDL, K. B.: *Příchozí umění.* Volné směry III, 1899, s. 117-142, zde s. 140.

[25] *Tamtéž,* s. 141.

[26] *Zprávy a poznámky.* Volné směry IV, 1900, s. 156

[27] *Úvodem.* Styl I, 1908, s. 1.

[28] Srv. VYBÍRAL, J.: *„Moderna či směr národní". Pražská architektonická diskuse kolem roku 1900.* Staletá Praha (v tisku).

[29] JANÁK, P.: *Od moderní architektury - k architektuře.* Styl II, 1910, s. 105-109.

*Foto: NG Praha (1, 2, 3, 7)*

## The Outset of Czech National Architecture

*(Summary)*

In comparison with other types of art, in Czech architecture the national romanticism asserted itself comparatively late. In the course of the construction of the National Theatre in Prague, conceived as a "solid stronghold of the Czech language and national culture", the national idea penetrated into sculptoral and pictorial decoration but the architectural solution of Josef Zítek still adhered to the patterns of north Italian and Roman Cinquecento. The first attempt at achieving a specifically Czech version of the neo-Renaissance was probably the Higher Girls' School in Prague, built in the years 1866-1867 according to the plans designed by Ignác Ullmann. The facade was covered with rich figurative and ornamental decoration. It was Antonín Wiehl, however, who became the true originator of the National style here. The concept of the „Czech Renaissance" that Wiehl developed, especially during the period of 1882-1895, was represented by flat, non-classical elevations covered with sgraffito; high, terraced gables and domestic motif of the cornice with lunettes. At the same time, he was far from the archaeological exactness and the intellectual curiosity of mature historicism: an entire index of his „Czech" motifs was taken over from four structures – the royal sommerhouse Belvedere and the Schwarzenberg Palace, both in Prague, the city hall in Plzeň, and the chateau at Kaceřov - while many decorative details, including all the ornamentation of passages and staircases, are still taken over from the Italian Renaissance patterns.

The „Czech Renaissance" soon met with a favourable response and, among architects, Antonín Wiehl gained many collaborators and imitators. The ideologists of the National style cleverly solved the problem that the artists whose works served as patterns for the imitation had been not native but rather Italians. In this regard, Jan Koula wrote that *„the Italian masters who executed several projects here in pure Renaissance forms were forced to take account of our older and powerful traditions (...), which gave our country a special form that cannot be seen elsewhere."*

National conservativism still maintained a strong position in Czech architecture after 1900. Its advocates were unflinchingly convinced that *„where art is not in decline, its development is cultivated on a national base."* The devotees of such opinions rejected modern architecture as an expression of cultural-political centralism. For the Prague national conservativism, the Art Nouveau, or Secession, was a typical Viennese phenomenon, and its cultivation in Prague was equated with betrayal of the „national idea". The need to distance oneself from the oppressive régime and, conversely, to demonstrate an individual identity by developing the „Czech national style" was so strong that architects of the rising Prague Modern considered it necessary to declare the national character of their work. However, these modernists did not recognize any guaranty of the maintenance of national authenticity in archaeological study but rather saw it in independent creativity. Only a comparatively small group of architects around Jan Kotěra dared shortly to reject the national program. They replaced the platform of patriotic collectivism with the idea of humanistic individualism.



# French Architecture between Rationalism and Regionalism, 1895-1918*

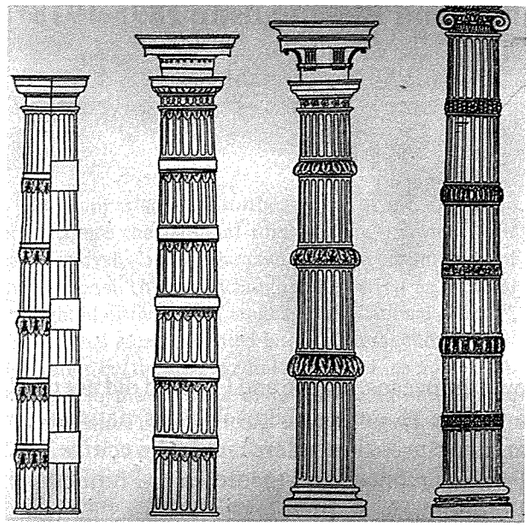
David PEYCERÉ

Were there any national trends in the Turn-of-the-Century architecture? There was no quest for a national architecture then; regarding the idea of nation as it may have been expressed by architects, artists or critics, it mainly showed up its negative, nationalistic, even chauvinistic forms. These forms, I think, are worth of presenting: through them, we can see that it did exist – sometimes – a concern for a French *spirit* that would, however, be more characteristic of the period between the two World Wars.

At the end of the 19th century, architects in all Europe were looking for the ways leading out of the Eclecticism, comprehended by many artists as a failure for architecture. Among the different issues explored, in many countries the purpose of regenerating architecture was openly linked with the undergoing regeneration of the nation, a phenomenon at work since the 1830s, most particularly in the Eastern part of Europe and also, in Western Europe, in Scotland and in some provinces such as Catalonia.

France – as, for that matter, England - did not play in this adventure any significant part and therefore the nationalistic trends in France have not been studied for themselves till now. There was no national historicism at work in France around 1900 as there was, for example, in Prague Asanace district building decoration. The reason is clear enough: with their comfortable basis of centuries (indeed, quite a millennium) of national independence and with their power settled far over the oceans, France and England did not need anymore to define themselves as nations. In architecture, the orders *„à la française"* as French architect and theoretician Philibert de l'Orme drew and published them as early as 1567, four centuries ago – although they actually scarcely came into use – indicate how old the concern of defining the national art (national against Italian, at that time) was in France. It was achieved in the mid-17th century, when Louis XIV founded the Royal Academy of Architecture and the École des Beaux-Arts in Paris, and definitely completed one century later, when the teacher at the Académie, Jacques-Francois Blondel, brought out his albums simply called *Architecture française* (1752-1756), which remained a model for generations. His pupil, Gombert, explained in 1762 that: *„Modern architecture is an architecture of which the order refers to the proportions of Antiquity; which shares an elegance of forms and of interior convenience: it may be described as French architecture."* [1]

Thus, an early nation, a grown-up architecture for which this was just one possible definition but which also had a few other ones, to which we are turning back. And though, France was not so self-assured as England, at the top of its colonial and European power. France had just recently been beaten on the battle-field by Germany, to whom it had to recognize an obvious military superiority; the defeat was both expensive and humiliating:



*1. Philibert de l'Orme: French orders, published in 1567*

the French were forced to abandon to their powerful neighbour two provinces, a cause for irredentism for the first time since the Middle Ages. The French military honour, deeply wounded, had grown touchy, enough to cause the biggest intellectual crisis of the time - the Dreyfus affair, about a case of military treason in which some very unpleasant antisemitic aspects quickly developed. On that occasion, in 1894 and later on, more deeply in 1898-1899, whole France divided in two parties according to antinomic notions of what nation was. Furthermore, the left-winged coalition brought to the power by the Dreyfus crisis put into facts till 1905 the very core of its program: the separation of the Church and the State, of the religious and the political aspects in the Republic, thus opening a new spiritual crisis. There was a traditional link between France and catholicism, which some felt was now broken. The idea of the French nation has thus been twice put into question within a few years; after the 1870 War, the Dreyfus affair and the Separation of the Church and the State have made the French somewhat insecure; the „Jew" and the „German" were turning potential enemies.

The urgent need to find a style that could lead out of the Eclecticism, that „non-style" of the 19th century, and some national uncertainty, such was the background of the decades 1890-1914 which give birth to French architecture of the 20th century. At the time, in France, nationalism was never in itself a basic argument for any theory in architecture, but it existed in the new trends as well as in the reactions they stirred up. Let us decipher it in these reactions, where it was most evident, and in the way architects or decorators advocated their innovations: a definition of the *French tradition* was at work.

At work through what? Three dominant new trends appeared around 1900, which coexisted at quite different levels in French – and, more generally, European – architecture: /1/ the modernization of classical architecture (in France *Rationalism*, founded and inspired by Viollet-le-Duc); /2/ the *Art Nouveau*, mostly limited in France to the decade 1895-1904; and /3/ a far looser tendency, that would cristallize only during - and because of - the First World War, *Regionalism*. That the link between these trends might be the nationalism was suggested by young Le Corbusier, still under the influence of Auguste Perret, French leading architect of the reinforced concrete, in 1916, in an unpublished text titled *France or Germany*: *„We're becoming nationalist, terrifyingly nationalist, an exacerbated protectionism. Whilst, at the front, the humblest of Frenchmen is confronted with the most extraordinary novelties of this war, at Paris it is regionalism which is proclaimed. It's not just 'France for the French', /.../ they want an architecture which will be specific for every village."*[2]

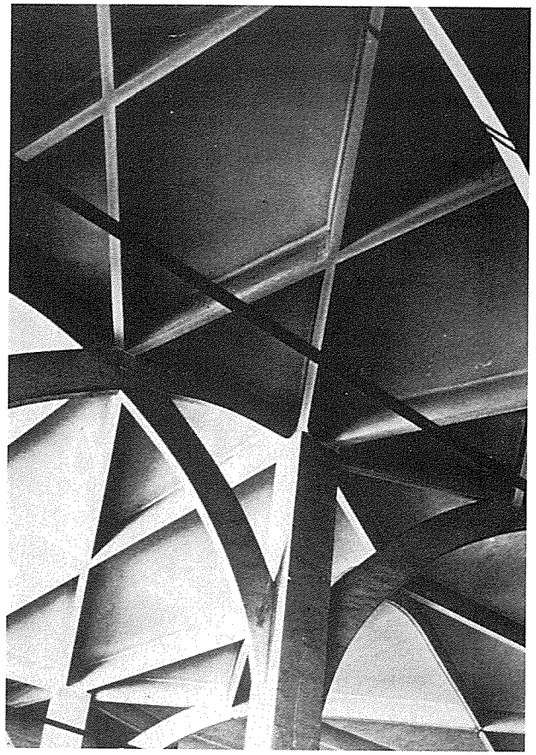
We must also remember that we are studying here (at their time) very secondary trends, which did make modernity but remained small if we consider the commissions. The Art Nouveau was intended only for a small élite, both wealthy and of refined tastes; Regionalism took over what had been at work in the suburbs and seaside resorts for a long time, but its argument was also developed for a minority. Most of the commissions still went to Eclectic building.

None of these trends, besides, received its critics or supports predominantly on nationalistic grounds, which also explains that the national theme has not been a favourite one amongst the French scholars until now. The best study on the subject is Nancy Troy's *Modernism and the Decorative Arts in France*,[3] the work of an American. It is not easy to make the recension of the occurences of this theme, which appeared quite seldom in architecture or in the closely related fields (unlike in literature or music): this is why the examples have to be taken into account of somewhat extended period - since the mid-19th century up to the 1920s, and not only of architecture but also of the decorative arts.

## 1.

What stood closest to the official architecture, Rationalism, was the doctrine taught till the 1870s by Viollet-le-Duc, and after him by restoration architects: quite roughly, they put as a principle that truth in construction had to guide all architecture, and on this basis they condemned eclecticism, so busy *hiding* the structure under false appearances, ugly, so to speak, *because* of their uselessness.

This doctrine had a double and conscious link with the national tradition: the choice of a style, and the attention drawn on the material. It favoured a historical moment of architecture which French architects considered to be typically French, and we dare say, national: Gothic architecture. It is interesting to remember that, since the end of the 18th century, the style had been considered to be typically German in Germany, just as the same happened in England, in Bohemia, or in Hungary. And indeed, in the Gothic style – most of all, this is true, in the style born around Paris between 1180 and 1220 – each physical force shows up in one particular piece

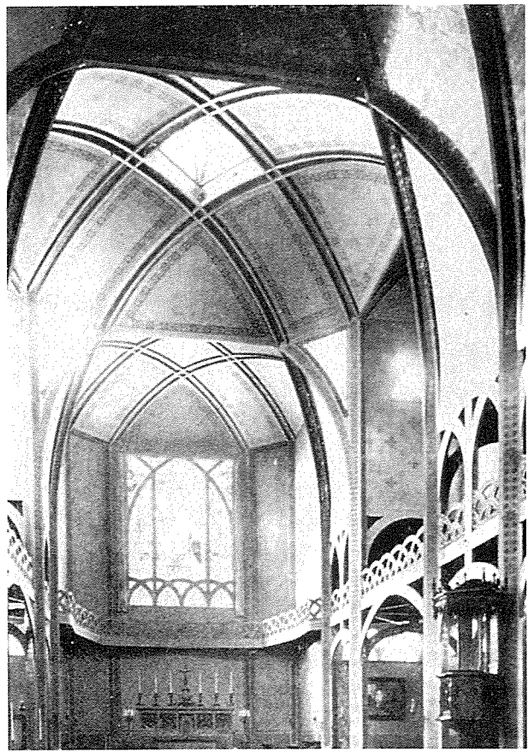


*2. Anatole de Baudot: Church Saint-Jean-de-Montmartre in Paris, the vaults, 1894-1913*

of the building, and each element has its very natural reason to exist.

Putting it that way means summing up much too quickly a long half-century of research during which what was initially a mere taste for a fancy Gothic, imported from England in the 1820s, changed into a deep comprehension of the logics of construction that helped the architects around 1900 to design buildings where the principles were „gothic" but the forms entirely new.

The French hero for this new architecture was Anatole de Baudot. He tought but built very little: actually, one church and two secondary schools. In his church, Saint-John of Montmartre in Paris, 1894-1904, he used a new technique invented by



3. *Anatole de Baudot: Church Saint-Jean-de-Montmartre in Paris, inside view*

engineer Cottancin, called „reinforced cement", and, involving reinforced concrete and bricks stringed on metal rods, providing extremely slender vaulting. Thus, the thin vault was the „logical" result of the inventive design. But rewriting gothic themes in this new material, de Baudot also turned on to the other *must* of French architecture that Rationalists, and after them the great architects of the 20th century, never failed to emphasize, namely that the material ought always to be shown and treated at the best, for itself. The concern for the material had been old, and the first consequence of it became, historically, that perfect stereotomy was considered in France the touchstone of architecture during the Classical era, whereas German Baroque architecture used to coat its vaults and walls, thus avoiding a number of technical difficulties. (This is, of course, much too simplified but it was a commonplace at the time.) Later, in the course of the 19th century, the first Rationalists (as well as many architects abroad, of course) explored the fascinating new potentialities of iron, still much limited if we compare it with the concrete.

From 1894, with de Baudot's church, and during the following two decades, some French architects went on discovering the possibilities of reinforced concrete, building what had become a few architectural landmarks. Concrete had been used before as a technical solution for industrial needs, but now the concern was to give it a *nobleness*, and that was perhaps the typically French way of putting things. Although this study is not devoted to the birth of reinforced concrete, it is important to observe to what extent the new material was considered or not as „French".

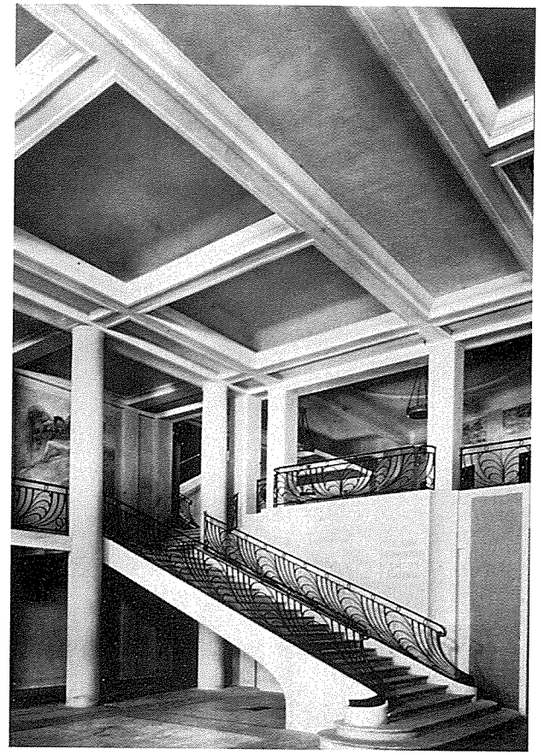
First of all, François Hennebique (1842-1921), inventor and contractor, came with the first apartment house all made of concrete, in Paris, in 1901, and with his own villa, in the Parisian suburb Bourg-la-Reine, in 1904. No nobleness yet in these first buildings, but a very lively account made of every new possibility such as for towers and cantilevers.

Then, among a small number of other architects, Auguste Perret (1874-1954), came out, in 1906, with the first facade with concrete openly displayed, a garage in the Rue de Ponthieu, a fashionable district in Paris, and, finally, with what remained the major architectural battle of the decade in Paris, the Champs-Élysées Theater, completed in 1913. Although the facade of this prestige building, covered with marble, looked very classical, indoors the structure made possible by concrete was very pregnant. There arose a critical fight around the new building, and, especially, around this way of using concrete condemned by a number of architects and critics for being



„German", as opposite to French. French? Again Le Corbusier, in the same text of 1916: *„Reinforced concrete, this French invention used here in its strictest logic and in anticipation of an aesthetics which would be specific, is flouted. The rectitude of its lines is declared to be German, since 'the gracious curve is quintessentially French'."*

So, concrete seemed to be automatically German for the French reactionary architects of the 1910s; and it was typically French for avant-garde artists such as Perret. Indeed, even if we look at it from today's standpoint, was the concern in reinforced concrete not latin at first? Although it was known in Germany as an engineer medium, and although its uses were discussed there even by architects in professional meetings, concrete was scarcely used by German architects before the war. The classical history (French *and* American) of the modernity of the 20th century, the historical writings by Siegfried Giedion, Peter Collins, and even the Berliner Julius Posener,[5] insisted on the French part in the origins of concrete. But for Le Corbusier who experienced a double, Latin and German, culture and training, and who was under the influence of Perret since 1908 to 1922 while working with Behrens in Berlin shortly before the war, a comparison between the two countries was necessary: „(from such a comparison) *France has nothing to fear, but much to learn"*.

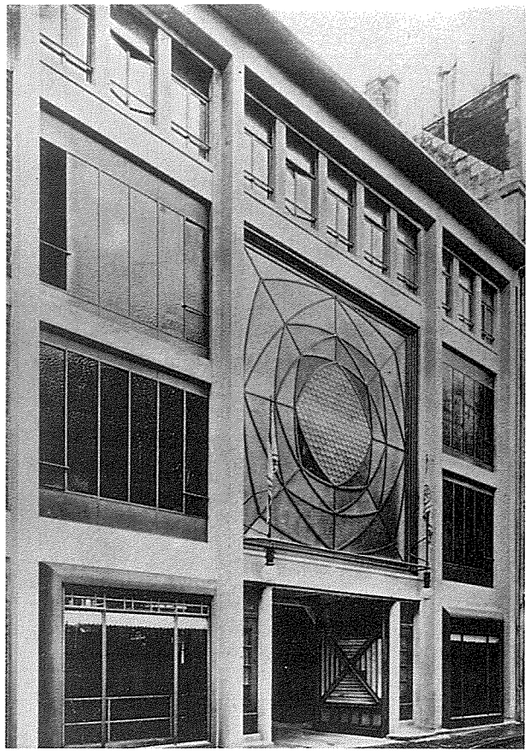


4. *Auguste Perret: Champs-Élysées Theater, the lobby (photograph of the works), 1911-13*

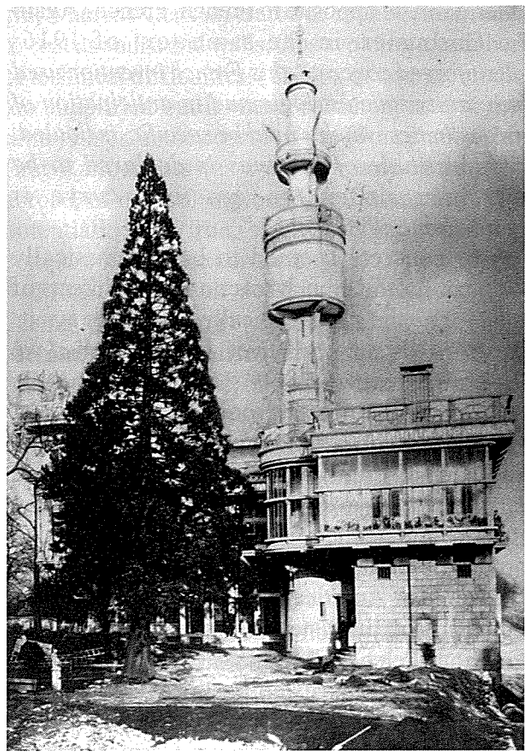
## 2.

*„Nothing to fear but much to learn"*, that is also a good way to introduce French Art Nouveau; most critics arose because there was, indeed, to fear. Art Nouveau in France had only two centres: Paris and Nancy. In both the cities, though in quite different ways, it came from the German Empire. In Paris, it was the aesthete and art buyer Siegfried Bing, a German Jew, who came to France as a young man, and opened, in 1895, a shop of a new kind - here, he sold manufactured objects, trying to revivify the decorative arts according to a double example: the crafts in Vienna, or in Munich, and the decades before the French Revolution, the apex of a system soon after disappeared that was based on craftsmen guilds and craft traditions. He too, just as the critics of the reinforced concrete, chose in the French tradition that moment of perfect balance between ornament and structure, between strength and grace; but he did not exclude either a comparison with abroad, nor, in order to accomplish his renewal, a collaboration with foreign artists.

Within a few years, though, between 1895 and 1900, Bing, sensitive to the first critics and to



5. *Auguste Perret: Garage, rue de Ponthieu in Paris (ancient photograph), 1906*



6. *Francois Hennebique: Architect's own villa in Bourg-la-Reine near Paris (ancient photograph), 1904*

the antisemitic spirit of the time of the Dreyfus affair, got rid of his internationalism and, in the drawing-room he displayed at the Universal Exhibition of 1900 with de Feure, insisted on the aristocratic 18th century. Then, at last, he became praised in the very way he had been looking for: *„What Mr Bing has dared to do, with audacity and temerity, is to try – and I hasten to affirm that he has succeeded – to renew those entirely French traditions of grace, finesse, elegance and, of course, luxury."*

But Parisian Art Nouveau was aiming for so high a level of production that it would be unable to find enough clients. A second German, Meier-Graefe, tried, in 1901, to produce less expensive objects and to reach more middle-class, less aristocratic clients; similarly to Bing, he has to close his shop in 1905, bankrupt. Still in 1910, though, one of the leading Art Nouveau architects in France, Frantz Jourdain, offerred the Vereinigten Werkstätten from Munich to organize a show at the Salon d'automne. The exhibition received very sharp critics - here, the fear became obvious of what was clearly felt as the threat of an „invasion" of German products on the French market. The 1910 exhibition had proved to what extent German artists and craftsmen were better organized than the French.

And, indeed, there was a cause to be frightened of in the field of the decorative arts. Things were much easier for French architects, with close to no competition coming from foreign practitioners (Van de Velde seemed to be the only one who tried, unsuccessfully, with the Champs-Élysées Theater, to build in France).

In Nancy,[6] Art Nouveau was born on quite a different ground. It developed when a number of local artists and craftsmen related to the decorative arts met a new category of clients, rich upper-middle-class manufacturers who had left Alsace after it became a German province. The architecture was still close to Rationalism. As many as sixty houses or villas were built within a few years, mostly between 1895 and 1905. Remarkably, a few kilometers away from the border, architecture and decoration seemed to be still more than elsewhere in France indifferent to any national rhetoric. Also very remarkable is the fact that, in 1900, willing to create a Beaux-Arts school in their town, Nancy officials initiated a study travel to a number of major cities in Western and Central Europe, including Vienna, Prague, Berlin, Budapest. This was somethiung exceptional in France, never very eager to know what existed beyond its borders.

## 3.

At the same time, there was, indeed, even a tendency to rely on the local level. What is broadly known as Regionalism became now quite popular in France for the last few years. Villas from the 1900s, or from the '1930s, are being restored, and the history of the movement is being written by art historians Jean-Claude Vigato and Françoise Hamon.[7]

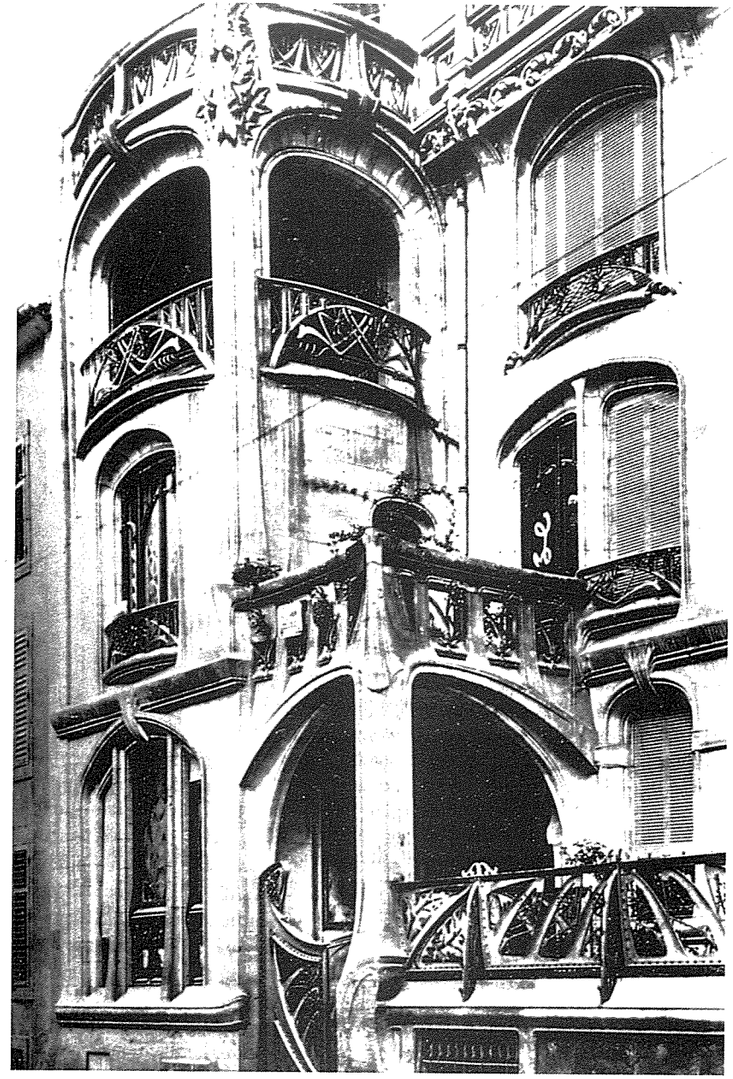
However, the movement is not easy to discuss, if ever it is a movement. At the turn of the century, architects had many reasons to get interested in the countryside, and peasant life, just as writers, painters, musicians. The rejection of the great city, of industrialization, could be quoted as the first cause, since Regionalism appeared in France, around 1850, in the green suburbs and in the seaside resorts, where the first realizations, often Normandy-like villas, were of very early date. English inspiration, especially Arts and Crafts movement, was evident but – there perhaps was the typical French way – never acknowledged, just as later on the same architects would design garden-cities without mentioning their English influences.

It took the French regionalistic discourse a very long time to emerge as a theory. Around 1900, neo-Norman or neo-Basque villas were up-to-date, but it was not before the war that a doctrine appeared on the *national* bases. The opinions to which I will refer may have been expressed later, in the 1920s, but seem to be in accord with the pre-war ideas. The doctrine grew more and more precise in the course of the twenties, and finally received a double national consecration with the *French Village* at the International Exhibition in Paris, 1937, and then with the rebuilding projects for the Loire towns destroyed in 1940. But the context of these last projects, the back-to-the-soil spirit of the Vichy government, soon condemned to death the Regionalism until its recent revival due to the post-modernist approach.

In 1900, things have not gone so far. Some theorists were beginning to draw the attention of architects on the virtues of vernacular building, in a way not contradictory to the Rationalists' point of view, as it may appear in Julien Guadet's Beaux-Arts course, published in 1904 but pronounced ten years earlier. What he, as well as the Regionalist theorists, said was that a careful study of local materials, volumes, orientations, would produce an architecture sensitive to the climate and spirit of the place. A few architects gave out theoretical projects for villages, such as Paul de Rutté for the 1907 Salon; but most Regionalist projects were still drawn for seashore villas, with some specific regional schemata that could be used throughout France, and mixed together, or even with orientalist fancies. Only a few regions were taken as models: Normandy, Brittany, and the Basque country, where the sea resorts actually were; Alsace because of the German annexion; Savoy with its wooden houses (chalets); and Provence as a symbol for the



*7. Émile André: Houses in Nancy, 1903*



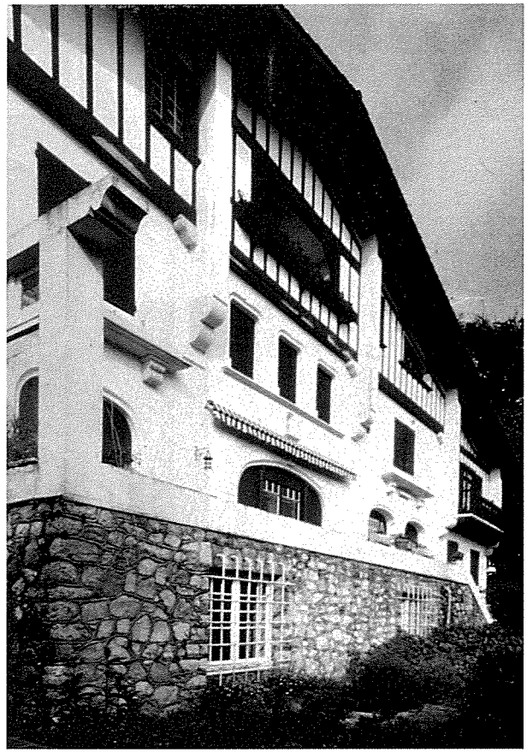
*8. Georges Biet: House in Nancy, 1903*

Mediterranean. It would take time for each model to be used only in its own area.

That, of course, is Regionalism in architecture. Some regions however, especially Provence, or Brittany, knew deeper and more scientific movements, based on folklore and above all on linguistic and literary revivals – and even politic movements. These always had little to do with architects. They were essentially opposed to the French nation and can sometimes also have international connexions – Daniel Le Couédic has shown[8] that Bretons involved in the Breton revival knew very well what was going on in architecture in Central Europe. At the utmost, one could read a rejection of the centralization of the French state in the concern of some architects for hiding national programmes such as schools, post offices, and barracks under local appearance.

In France, the very size of the country and the number of regions and climates make at first very difficult any serious link between Regionalism and nationalism. And though, on another level, both are related. It became shown up clearly during the World War I, when the projects submitted at a rebuilding concourse in 1917 were all openly Regionalist; and even more after the war, in books like Charles Letrosne's *Murs et toits pour les pays de chez nous* (Walls

and roofs for our countrysides), from 1923, with 'walls and roofs' meaning obviously no concrete walls, no flat roofs, no International style. In such a book just as in a number of reviews, there was a new connection made between the qualities of the countryhouse and the qualities of an eternal France, everlasting, and which should be the source of a new inspiration. Of course, the theme was common to all industrialized countries, but it received then in France, between 1914 and 1923, the role of an official doctrine supported by most nationalists – in the political meaning of the word. By the same ones who also advocated Perret's reinforced concrete because of its nobleness (such as critic Léandre Vaillat), and by many more. In the twenties, nationalism has found its expression in French architecture.[9]



*9. Henri Godbarge: Villa at Guéthary (Pays Basque), 1925*

NOTES

* The present study, originally presented as a paper at the international conference *„The Manifestations of National Traditions in European Architecture at the Turn of the Century"* which took place in Kecskemét, Hungary, October 30 – November 1st, 1996, has been recently revised and elaborated for the purpose of this publication.

[1] Quotation according to PÉROUSE de MONCLOS, J.-M.: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution.* Paris – Mengés, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, p. 405.

[2] *France ou Allemagne? Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914), une oeuvre de nécessaire réhabilitation*; typed text, around 1916. (Institut français d'architecture, Auguste Perret archives, 535 AP 327.)

[3] TROY, N. J.: *Modernism and Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier.* London and New Haven, Yale University Press, 1991.

[4] See the note 2.

[5] POSENER, J.: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, das Zeitalter Wilhelms II.* München 1979 (especially the essay *Stahl und Beton*, p. 482).

[6] ROUSSEL, Fr.: *Nancy: architecture 1900.* Nancy, édition Serpenoise, Inventaire général des monuments historiques et des richesses artistiques (coll. Images du patrimoine), 1992, 3 volumnes.

[7] To the latter I owe many a precious hint about Regionalism. – See VIGATO, J.-C.: *L'architecture régionaliste, France, 1890-1950.* Paris, Institut français d'architecture, Norma, 1994.

[8] Le COUÉDIC, D.: *Sav-Heol, Bretagne et Europe centrale.* In: Monuments historiques, special issue *Le régionalisme*, n° 189, Sept.- Oct. 1993, p. 31-37.

[9] A conference on *„Patrimoine et identité nationale"* was recently held in Paris, January 5-7, 1997, under the authority of the Ministry of Cuture. Professor Bruno Foucard (University Paris IV) traced there the „French style" in French architecture since the 17th Century, noting that it eas rather a mood than a prescription, and pointed to the bourgeois Parisian buildings of the 1900s to which I do not much refer here. They were eclectic houses and took – leaving aside a few Art Nouveau buildings – their inspiration mainly from the Louis XVI Classicism.



## Francúzska architektúra medzi racionalizmom a regionalizmom, 1895-1918

*(Resumé)*

Úvodom si autor štúdie David Peyceré kladie otázku, či vo vymedzenom období vo francúzskej architektúre vôbec boli prítomné nejaké národné trendy. Konštatuje, že v tom čase tu dopyt po „národnej" architektúre neexistoval. Keď sa koncom 19. storočia v celej Európe architekti usilovali obrodiť architektúru, vymaniť ju z eklektizmu, v mnohých krajinách sa toto úsilie spájalo s ideou obrody národa (týka sa to najmä východnej časti Európy, ale napríklad aj Škótska alebo Katalánska na Západe). Francúzi a Angličania, vzhľadom na svoje mocenské pozície a dlhodobé architektonické tradície, necítili takúto potrebu. Francúzsko malo podobné tendencie už niekoľko storočí za sebou (počínajúc *francúzskym slohom,* ktorý v roku 1567 navrhol architekt P. de l'Orme ako svojskú odpoveď na vtedy prevažujúci taliansky vplyv, a vrcholiac publikáciou J.-F. Blondela *Francúzska architektúra* z rokov 1752-56). Táto skutočnosť mu prepožičiavala pocit sebavedomia, a to aj napriek neutešenej situácii po vojenskej porážke roku 1870 a spoločenskej kríze nasledujúceho obdobia, ktorá vyvrcholila zrušením tradičnej väzby, oddelením cirkvi od štátu. Spoločenské otrasy tých rokov spôsobili však určité zneistenie vo vzťahu voči potenciálnym nepriateľom, predovšetkým Nemecku.

Dôrazná snaha o nájdenie východiska z „ne-slohu" 19. storočia, eklektizmu, a určité národné zneistenie v rokoch 1890-1914 – také teda bolo pozadie zrodu francúzskej architektúry 20. storočia. Nacionalizmus vtedy nepredstavoval žiadny argument v rovine teórie architektúry, vyskytoval sa však ako súčasť nových trendov, resp. reakcií, ktoré vyvolávali – tak sa postupne formovala definícia *francúzskej tradície.* Cesty jej formovania sleduje Peyceré v troch líniách, zodpovedajúcich trom základným architektonickým tendenciám doby: /1/ racionalizmus, inšpirovaný vo Francúzsku Viollet-le-Ducom, /2/ secesia, a /3/ oveľa voľnejšie ponímaná tendencia regionalizmu, ktorá kryštalizovala až počas prvej svetovej vojny a bola ňou do značnej miery podmieňovaná. Autor pritom upozorňuje na obmedzený dosah uvedených smerov vo vtedajšej, eklektizmom ovládanej, stavebnej praxi, ako aj na skutočnosť, že žiadny z nich nebol posudzovaný z nacionalistických pozícií. Národná téma nebola u francúzskych teoretikov architektúry obľúbená a jej prejavy v architektúre sa javia ako zriedkavé.

1. Najbližšie k oficiálnej architektúre stál racionalizmus, opierajúci sa o violletovskú doktrínu o konštrukčnej pravdivosti. Táto doktrína mala dvojakú (a vedomú) spojitosť s národnou tradíciou: jednu reprezentovala voľbu štýlu (gotiky chápanej ako typicky francúzsky sloh) a druhú upriamenie pozornosti k materiálu, ktoré viedlo ku skúmaniu konštrukčnej logiky a následne k vynachádzaniu celkom nových foriem v duchu „gotických" princípov. Popredným predstaviteľom tohto smeru bol A. de Baudot, ktorý v stavbe kostola Sv. Jána na Montmartri, 1894-1904, „prepísal" gotickú tému do nového materiálu, železobetónu, pričom ho príznačne nechal vyznieť v jeho prirodzenej podobe. V nasledujúcich desaťročiach sa viacerí francúzski architekti zamerali na hľadanie nových tvárnych možností železobetónu, na jeho *zušľachťovanie*, čo azda možno pokladať za typicky francúzsky prístup k veci. V tejto súvislosti sa vyznamenali najmä F. Hennebique svojimi obytnými stavbami, 1901 a 1904, a A. Perret stavbou garáže na rue de Ponthieu, 1906, a predovšetkým stavbou divadla na Champs-Élysées, 1913, ktorá pre svoj pregnantne konštruktívny interiér bola mnohými kritizovaná ako „nemecká" (tj. protiklad francúzskeho). Bol to svojím spôsobom paradox, ak uvážime podiel, ktorý francúzski architekti zohrali v rozvoji železobetónu podľa historikov modernej architektúry 20. storočia (Giedion, Collins, Posener).

2. Secesia mala vo Francúzsku dve centrá, Paríž a Nancy, a v oboch istú rolu zohralo Nemecko. V Paríži Siegfried Bing, nemecký Žid, otvoril v roku 1895 obchod s dielami umeleckých remesiel, zameraný na zákazníkov z vyšších kruhov. K jeho vzorom patrila na jednej strane viedenská a mníchovská remeselná produkcia, a na druhej strane francúzska tvorba predrevolučného 18. storočia, ku ktorej sa v nasledujúcich rokoch prikláňal stále viac – tvorba v tomto duchu mu napokon priniesla aj vytúžené ocenenie na Svetovej výstave roku 1900. Ďalší Nemec, Meier-Graefe, sa v roku 1901 pokúsil menej nákladnými výrobkami osloviť stredné vrstvy, ale podobne ako Bing musel v roku 1905 svoj obchod zavrieť. Napriek tomu ešte v roku 1910 popredný architekt secesie vo Francúzsku, F. Jourdain, ponúkol mníchovským dielňam, aby na Jesennom salóne vystavili svoju produkciu. Výstava

vyvolala ostré kritiky a bola pociťovaná ako hrozba „invázie“ nemeckých výrobkov na francúzsky trh.

V Nancy sa miestni tvorcovia priklonili k secesii, keď sa stretli s novou skupinou zákazníkov, bohatou vyššou strednou vrstvou podnikateľov, ktorí opustili Alsasko po jeho pripojení k Nemecku. Architektúra tu mala stále pomerne racionálny charakter, indiferentný voči nacionálnej rétorike. Pozoruhodná bola iniciatíva miestnych úradov, ktoré v rámci príprav na založenie školy výtvarných umení pripravili študijnú cestu do väčšiny významných miest západnej a strednej Európy, vrátane Viedne, Prahy, Berlína a Budapešti – čosi výnimočné vo Francúzsku, ktoré nikdy nedychtilo vedieť, čo sa deje za jeho hranicami.

3. Peyceré konštatuje, že to, čo dnes poznáme ako „regionalizmus“, sa vo Francúzsku stalo populárnym iba v posledných rokoch, keď sa začali opravovať vily z prelomu storočí a z tridsiatych rokov, a historici umenia J.-C. Vigato a F. Hamon napísali dejiny tohto hnutia. Ak vôbec možno hovoriť o hnutí, jeho prvé prejavy vo Francúzsku súviseli s odmietaním veľkomesta už okolo roku 1850, kedy sa na predmestiach a v prímorských strediskách objavili vily v normandskom duchu, evidentne inšpirované britským hnutím Arts and Crafts (čo sa však, príznačne pre Francúzov, nikdy nespomenulo). Francúzskej regionalistickej tendencii trvalo veľmi dlho, kým sformulovala svoju teóriu. Neo-normandské či neobaskické vily boli v móde okolo roku 1900, ale až počas vojny sa objavila doktrína postavená na *národnej* báze, ktorá sa potom spresňovala s dozrievala v priebehu dvadsiatych rokov, až napokon bola posvätená v podobe *Francúzskej dediny* na Medzinárodnej výstave v Paríži, 1937, resp. návrhov na rekonštrukciu vojnou zničených miest na Loire zo štyridsiatych rokov. Avšak kontext týchto projektov, duch návratu k rodnej pôde, proklamovaný vládou vo Vichy, znamenal pre regionalizmus nadlho zatratenie, až pokým ho nedávno nevzkriesila postmoderna.

V dobe okolo roku 1900 niektorí teoretici obracali pozornosť voči hodnotám vernakuláru tvrdiac, že pozorné štúdium lokálnych charakteristík pomôže vytvoriť architektúru rešpektujúcu klímu a ducha miesta. Väčšina projektov v tomto duchu sa však naďalej týkala prímorských víl. Ako zdroj inšpirácie slúžila vidiecka architektúra vybraných regiónov: Normandie, Bretane, Baskickej oblasti, kde sa priamo nachádzali prímorské strediská; Alsasko kvôli nemeckej anexii; Savojsko so svojimi drevenými chalupami; Provensálsko ako symbol Stredozemia. Tieto vzory platili vždy iba pre daný región. Niektoré provincie (Provence, Bretaň) poznali regionalizmus aj v podobe hlbšie založených (na folklóre, jazyku), či dokonca politických hnutí – tie však boli motivované odmietaním štátneho centralizmu a orientované protifrancúzsky (teda protinárodne). Architektonicky sa manifestovali tým, že regionálnym hávom odievali aj stavby súvisiace s celoštátnym programom (pošty, školy).

Veľkosť krajiny a počet regiónov vo Francúzsku sprvu komplikovali prepojenie medzi regionalizmom a nacionalizmom, no predsa sa vytvorilo – v čase vojny: rekonštrukčné návrhy zaslané do súťaže v roku 1917 boli všetky vyslovene regionalistické. Po vojne ho ešte podporili publikácie (C. Letrosne), tematizujúce vidiecky dom ako výraz večného Francúzska a zdroj novej inšpirácie. Táto vidiecka téma zohrala svoju rolu vo všetkých priemyselných krajinách, no vo Francúzsku sa stala oficiálnou doktrínou, ktorú podporovala väčšina nacionalistov, často tých istých, ktorí chválili Perretov železobetón pre jeho ušľachtilosť. V dvadsiatych rokoch našiel nacionalizmus svoj výraz vo francúzskej architektúre.



# História a architektúra vyšších dievčenských škôl v Hornom Uhorsku

Innet MAYEROVÁ

## Úvod

Kategória vyšších dievčenských škôl je len jednou časťou problematiky rozpracovanej pod názvom *Architektúra školských budov 1890-1918.** Politicko-ekonomické a s tým súvisiace kultúrne podmienky spoločnosti daného obdobia sa premietli i do sféry školstva, preto architektúra tohto typu nesie vo svojej tvárnosti odkaz obdobia, v ktorom vznikala. Školské stavby na území Horného Uhorska, boli výlučne dielami maďarských architektov, ktorí vytvorili svoj originálny výtvarno-architektonický jazyk.

V druhej polovici 19. storočia sa začala v Uhorsku rozoberať otázka vzdelávania dievčat a diskusie nadobudli väčšiu intenzitu najmä po roku 1867. Tento záujem vyplýval z celkového spoločenského postavenia žien. Dôležitým bodom úvah bolo poslanie dievčat ako budúcich matiek, a preto bola nastolená otázka či majú vôbec dievčatá navštevovať vyššie školy ako ľudové. Postupom času sa začalo poukazovať na to, že dievčatá treba vychovávať a vzdelávať v škole (dovtedy navštevovali len kláštorné, alebo súkromné výchovné ústavy). Prechod k stredoškolskému vzdelaniu umožnili dievčenské meštianske školy, ktoré vznikali v Uhorsku podľa školského zákona číslo 38/1868. Nariadením ministra Ágostona Tréforta (číslo 19.425 zo dňa 15.7.1874) boli už obce povinné zriadiť dievčenské meštianky. Prvý organizačný koncept vyššej dievčenskej školy vyhotovil Aladár Molnár.[1] Na jeho základe minister školstva A. Tréfort po študijnej ceste do Viedne a Grazu zriadil v roku 1875 prvú školu tohto typu v Budapešti. Riaditeľom sa stal A. Molnár a jeho zástupcom Antal Berecz, ktorý s ním spolupracoval v oblasti dievčenskej výchovy.[2] *„V našom štáte zobrala do rúk výchovu dievčat školská vláda. Zásluhu na tom mal štátny poslanec Aladár Molnár, ktorý sa už od 70. rokov veľa zaoberá otázkami dievčenskej výchovy v rôznych častiach štátu. 25. februára 1873 vystúpil s požiadavkou zahájiť vyššie vzdelávanie pre dievčatá aspoň v tých mestách štátu, kde sú už položené základy pre zriadenie vyšších dievčenských škôl*“, píše autor článku *„Pohľad späť“*.[3] A. Molnár mal vytýčený spoločensko-politický cieľ: dať ženám dôkladné vyššie vzdelanie a prostredníctvom ženy ako matky stmeliť v rodinách duchovné cítenie národa. Maďarský kráľovský minister vydal v roku 1887 nariadenie pre všetky župy (číslo 29.000 z roku 1887) vytvoriť väzbu medzi výchovno-vzdelávacími ústavmi ženskej výchovy. Týkalo sa to meštianskych, vyšších dievčenských škôl a výchovy učiteľov pre základný stupeň vzdelania. 7. júla 1887 vydal minister pre vyššie dievčenské školy už nové učebné plány, čím sa vyriešila otázka nadväznosti štúdia z meštianskych na vyššie dievčenské školy.[4]

Po založení prvej vyššej dievčenskej školy v Budapešti sa postupne zriadili tieto typy škôl aj v ďalších mestách. V roku 1881 bolo šesť vyš-

ších dievčenských škôl a v roku 1891 už bolo v Uhorsku osemnásť takýchto ústavov dievčenskej výchovy.[5] Medzi nimi boli školy v Miskolci, Maramárosszigete (Sighet Marmaţiei), Užhorode, Kluži (Cluj-Napoca), u nás v Trenčíne (1877), Levoči (1881), Bratislave (1883) a Košiciach (1891).

## Vyššia dievčenská škola v Trenčíne

V Trenčíne už 1. marca 1870 vznikla súkromná dievčenská škola. Založenie tejto školy najviac iniciovala manželka baróna Dénesa Mednyanszkého, ktorá chcela poskytnúť dievčatám vyššie primerané vzdelanie. Vedením ústavu poverila Franczisku Hell, ktorá školu viedla až do jej veľkej reorganizácie v roku 1877.

Po zriadení Vyššej dievčenskej školy v Budapešti, inicioval A. Molnár založenie takého typu škôl aj v tzv. pohraničných pásmach a v mestách, ktoré už mali pre tento cieľ dobré predpoklady. Trenčín bol jedným z týchto miest. Vo výročnej správe školy sa uvádza: *„Bolo tu veľa cudzojazyčných ľudí, silné národnostné cítenie, o čom sa Aladár Molnár presvedčil v roku 1876 v kúpeľoch v Trenčianskych Tepliciach. Dohodol sa s čelnými predstaviteľmi trenčianskej župy, že podá návrh na zriadenie vyššej dievčenskej školy. Župné panské kruhy privítali tento plán s nadšením. Na tieto ciele vyhradil minister v roku 1877 finančnú čiastku zo štátneho rozpočtu a reorganizoval súkromnú školu Hell na štátnu vyššiu dievčenskú školu.“* [6] Riaditeľ trenčianskej školy Alajos Manyák napísal: *„Naša vyššia dievčenská škola bola zriadená na základe najlepších zahraničných a hlavne nemeckých príkladov.“* [7]

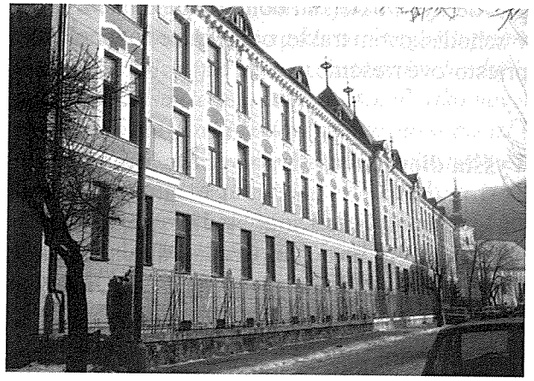
Od začiatku svojho vzniku bol ústav umiestnený v dome „Huszár“ na hlavnom námestí. Škola zabrala len časť budovy, ale neskôr, v dôsledku rozvoja, postupne obsadila všetky priestory. Veľmi malé miestnosti však od začiatku nevyhovovali školským účelom, preto vedenie školy už dlho žiadalo o vybudovanie novej, vhodnej budovy. Vo výročnej správe z roku 1901 je uvedené, že v školskom roku 1896/97 sa učiteľský zbor opäť obrátil na ministerstvo so žiadosťou. Stav školských miestností bol označený ako nedostačujúci, pričom súčasťou žiadosti bol návrh, že ústavný majetok (finančnú čiastku barónky Ágothy Mednyanszkej) sa použije na zakúpenie parcely o rozlohe 1.602 m² rozprestierajúcej sa uprostred mesta. *„Táto požiadavka sa zrealizovala, a parcela za 9000 forintov je už majetkom školy“.* [8]

*„Stavať sa však začalo až v roku 1906 podľa návrhov budapeštianskych architektov Ambrusa Ortha a Emila Somlóa“*,[9] ako informoval riaditeľ školy Dr. Gyula Vajda. Ďalej píše: *„Veľký palác, do ktorého sa tohto roku nasťahujeme, a v budúcom školskom roku 1907/08 tam začneme aj s výučbou, bol vybudovaný stavebným podnikateľom, miestnym inžinierom Ödönom Bleuerom, architektom navrhovateľom Emilom Somlóom, pod kontrolou kráľovského inžiniera Jenö Váradiho a z poverenia mestského štátneho staviteľského úradu. Nová budova je už vyhotovená na pobreží Váhu, na začiatku Piaristickej ulice, v susedstve evanjelickej fary, na parcele s rozlohou 5783 m².“* [10]

Školský objekt sa skladal z troch budov – hlavnej školskej a internátnej budovy, telocvične pripojenej k ústavu chodbou a zo zvláštneho pavilónu pre prípad infekčných chorôb (v súčasnosti už pavilón nestojí). Dispozícia budovy vychádza zo symetrického konceptu. Na ľavej strane hlavnej budovy bola umiestnená škola, na pravej internát. Na jej hlavný trakt sa v strednej osi napája ďalší, objemovo menší trakt, ktorý rozširuje stavebnú hmotu smerom do vnútorného dvora. Centrálne vsadený vstup ústi schodami do vestibulu, z ktorého vybiehajú do strán chodby. Hlavné schodisko je situované v zadnom trakte a delí jeho objem na polovice.

Pivničné podlažie malo 23 miestností: dva byty sluhov, kuchyňu, jedáleň, kuchyňu pre kurz varenia, tri komory, servírovaciu miestnosť s výťahom pre internát, tri izby pre služobníctvo, umyváreň pre kuchyňu, mangľovňu, kúpeľňu, štyri menšie pivnice, komoru s čerpadlami a nákladný výťah.





1. *Ambrus Orth a Emil Somló: Vyššia dievčenská škola v Trenčíne, 1906-1907, hlavné priečelie*



2. *Vyššia dievčenská škola v Trenčíne, dvorové priečelie*

Na prízemí sa nachádzalo 25 miestností: na ľavej strane, v školskej časti bola vrátnica, riaditeľňa, prijímacia miestnosť, riaditeľský byt (päť izieb, predsieň, izba slúžky, kúpeľňa, kuchyňa, komora), ďalej trieda pre ručné práce a knižnica; v pravej, internátnej časti bol úrad a prijímacia miestnosť inšpektora, internátna jedáleň, tri učiteľské izby, izba vychovávateľky, šatník, izba šatniarky a izba služobníctva.

Prvé poschodie obsahovalo 20 miestností: v školskej časti bolo šesť učební (štyri väčšie a dve menšie), zborovňa, miestnosť pre návštevy; na strane patriacej k internátu bol byt riaditeľky internátu (predsieň, dve izby a kúpeľňa), jej úrad, prijímacia miestnosť, dve denné izby na štúdium pre chovanky bývajúce v internáte, štyri hudobné (klavírne) miestnosti.

Druhé poschodie malo tiež 20 miestností. Ku škole patrili tri kabinety, prednášková prírodovedecká trieda, učiteľský kabinet s predsieňou, kresliareň (v zadnom trakte). V internátnej časti boli dve spálne, dve umyvárne, izba dozorkyne, kúpeľňa s piatimi bunkami, prezliekáreň, šatňa, dve izby pre chorých s kúpeľňou a izba ošetrovateľky.

Do dvora zasahovali dve budovy. Telocvičňa s predsieňou a prezliekárňou a izolovaný, v zadnej časti dvora vybudovaný pavilón chorých, ktorý mal tri izby a kúpeľňu. Riaditeľ školy vo výročnej správe napísal: *„K budove školy patria dva dvory, jeden menší a druhý väčší. Menší patrí riaditeľskému bytu a ohraničuje ho budova telocvične s chodbou. Dvor má rozlohu 380 m² a bude ozdobený malou besiedkou s fontánou. Väčší dvor s rozlohou 2.800 m² patrí škole a internátu. V jeho prednej časti bude ihrisko pre chovanky so zvlášť ohradeným tenisovým kurtom v lete a kĺziskom v zime. Zadnú časť vysadíme stromami.“* [11] Budova školy mala svoj vodovod a bola napojená na mestskú energetickú sieť.

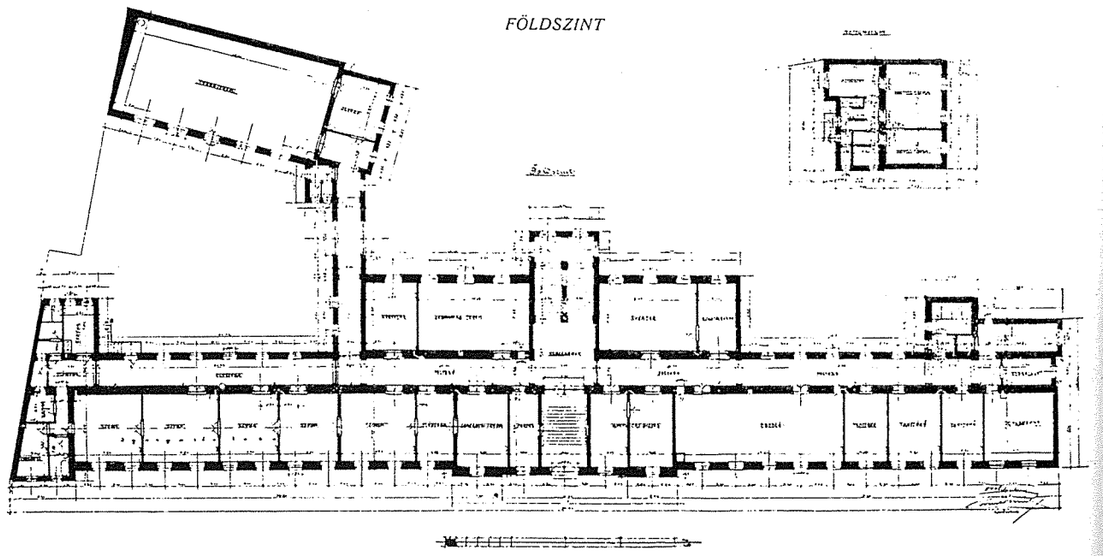
Tendencia k symetrii a usporiadanosti je tiež dominantnou črtou hlavného priečelia s plytkým päťosovým rizalitom uprostred a dvojosovým rizalitom na ľavej strane. Horizontálne je členené hladkým nízkym soklom a pásovou rustikou v prízemí, ktorá je vo výške prvého poschodia ukončená priebežnou rímsou. Pokojný harmonický dojem podporuje aj pravidelný rytmus pravouhlých okien a vstup rovnakého typu. Tento rytmus vyvoláva dojem akoby do nekonečna bežiacej fasády. Plochy medzi oknami prvého poschodia členia trojice geometrických štvorcov a lištová rímsa. Okná horných dvoch podlaží sú vertikálne spojené do polí vymedzených úpravou omietky. Ambrus Orth často transformoval do

svojich návrhov prvky viedenskej secesie. V tomto prípade sa jedná o výzdobu podstrešnej časti priečelia, oživenú plošným i plastickým dekorom ženských hláv s bohatými vlasmi. Nechýbajú ani typicky secesné ľahké krútené línie s florálnymi prvkami nad jednotlivými okennými výrezmi. Striedajú sa s motívom sovy, ako symbolom múdrosti. Plasticky zvýraznená hlavná korunná rímsa uzatvára fasádu a opakuje sa i v línii dvoch secesných štítov ukončujúcich rohy stredného rizalitu. Krivky vychádzajú z kombinácie konkávnych a konvexných línií. Pred prevýšenou sedlovou strechou rizalitu sedí malý vikier, imitujúci obrys štítov po jeho stranách. Rovnakého tvaru sú i vikiere rytmicky sa opakujúce po dĺžke strechy nad každým tretím oknom.

Dvorové fasády sú jednoduché, v spodnej časti s pásovou rustikou, v hornej časti temer bez dekoru. Jedinou výnimkou z pravidelného radu pravouhlých okien sú oblúkovo ukončené okná v schodiskovom trakte, odrážajúce navonok jeho priestorové riešenie.

## Vyššia dievčenská škola v Levoči

Levoča mala rozvinutý kultúrny a spoločenský život. Aj levočské stredné školstvo malo vynikajúcu povesť, a preto mesto navštevovali študenti z celého Uhorska. V roku 1874 vznikla na popud evanjelickej cirkvi levočská interkonfesiálna vyššia dievčenská škola, na ktorej študovali dievčatá po skončení šiestej triedy ľudovej školy a výučba trvala dva roky.[12] Dňa 12. septembra 1881 tu bola na podnet ministerstva školstva a predstavenstva slobodného kráľovského mesta Levoče otvorená štátna vyššia dievčenská škola. Riaditeľ školy Mihály Klimko o tom




*3. Vyššia dievčenská škola v Trenčíne, pôdorys prízemia (ŠOA v Trenčíne)*



v roku 1903 napísal: *„Mesto poskytlo pre školu staršiu budovu stojacu na korze. Pri postupnom rozvíjaní školy a pri stálom raste počtu študujúcej mládeže sa tieto priestory ukázali ako nevyhovujúce. Miestnosti budované ako obývacie izby boli prinízke a tiež nevhodné pre výučbu ručných prác, kreslenia a telocviku. V školskom roku 1886/87 bol pri škole otvorený internát, ale bol umiestnený oddelene od budovy školy, tiež v iných prenajatých priestoroch.“* [13]

Tesne pred koncom storočia bola v Levoči zahájená výstavba v priestore pred Vyšnou bránou, vedená myšlienkou vytvoriť nové námestie. Po dobudovaní reprezentačnej budovy Kráľovskej štátnej hlavnej reálnej školy (ktorú projektoval Ignác Alpár) bola na danom priestranstve v roku 1901 postavená aj budova Štátnej prokuratúry (architekt István Kiss). Tento nový štvorhranný priestor s priliehajúcim Alžbetiným parkom mala uzavrieť budova Štátnej vyššej dievčenskej školy.[14] Vláda a mesto považovali za bezpodmienečne potrebné dať postaviť pre školu a internát novú budovu, s ohľadom na to, že ústav svojím pôsobením na úseku ženskej výchovy plnil vynikajúce kultúrne poslanie. V roku 1898 sa predstavenstvo mesta rozhodlo, že novú budovu postaví oproti reálke a v susedstve kráľovskej prokuratúry. V auguste 1901 sa konala kontrola prípravných prác k výstavbe. Ministerský radca z Budapešti poslal 3. septembra 1901 list adresovaný Úradu uhorskej kráľovskej štátnej výstavby v Levoči, v ktorom uviedol: *„Všetky technické údaje poskytnú stavitelia Ministerstva školstva Herczegh Zsigmond a Baumgarten Sándor.“* [15] Z výročnej správy školy sa možno dozvedieť, že: *„Výstavba bola zahájená začiatkom októbra 1901 podľa plánov architekta Sándora Baumgartena a budovali ju stavitelia János Gasch a Miksa Müller. Všetky práce boli ukončené 20. augusta 1903 a budova školy bola odovzdaná do užívania.“* [16]

Vo výročnej správe školy riaditeľ predstavil firmy, ktoré získali zákazky na jednotlivé práce: *„Podnikateľ János Gasch na murárske, tesárske, kamenárske, pokrývačské, klampiarske, sochárske, stolárske, sklárske, maliarske, čalúnnické práce. Firma Weisz a Zwillinger na kachliarske práce, firma Kristofoli Vince na izolačné práce, firma M. Zellerin na práce s odpadovým potrubím a vodárske práce, firma Frankl a Herman na železiarske práce. Telocvičňu dal zariadiť profesor telocviku J. Oheroly.“*[17] V súčasnosti patrí budova Základnej internátnej škole pre nevidiacich a slabozrakých.



*4. Alexander (Sándor) Baumgarten: Vyššia dievčenská škola v Levoči, 1901-1903, hlavné priečelie*

Z architektonického hľadiska ide o dve kolmo na seba nadväzujúce krídla, ktoré v pôdoryse tvoria tvar písmena T, pričom širšie čelo predstavuje hlavnú fasádu. Táto secesná stavba je situovaná na okraji starého mesta, na vonkajšej strane vstupnej brány levočských hradieb. Pred dvojpodlažným hlavným krídlom a za železným oplotením s tehlovými stĺpami sa rozkladá park, ktorý je už iba torzom bývalého Alžbetinho parku.[18] V zadnom (južnom) krídle má objekt, vzhľadom na klesajúci terén, tri podlažia. Terénne podmienky boli príčinou toho, že prízemie hlavnej budovy ústavu, kde boli len školské miestnosti, je vyvýšené o pol poschodia oproti prvému poschodiu záhradného krídla budovy. Táto južná časť budovy, v ktorej boli situované všetky miestnosti internátu, sa rozkladá smerom do funkčne riešeného dvora. Vo výročnej správe školy sa píše: *„Dvor tvoria dve väčšie terasy, ktoré v lete slúžia na hry a v zime*



5. *Vyššia dievčenská škola v Levoči, ústredná časť hlavného priečelia*

*na korčuľovanie. V hornej časti dvora je priestor pre lawn-tenis a kroket.*“ [19]

Úrovne podlaží súviseli s funkciou školy a internátu. Hlavné schodisko je situované v priestore spájajúcom obe krídla. Netvorí teda samostatnú stavebnú jednotku, ktorá by sa svojím objemom prezentovala v exteriéri. Inak je tomu v prípade vedľajšieho schodiska, slúžiaceho internátnemu krídlu budovy, ktoré spĺňa bezpečnostné i funkčné požiadavky z hľadiska rýchleho presunu a tvorí samostatnú stavebnú jednotku, vystupujúcu z hmoty internátneho krídla.

Centrálne situovaný vstup hlavného krídla budovy ústi do vestibulu, kde boli dve malé miestnosti pre vrátnika. Odtiaľ na prízemí vľavo od vchodu bol oddelený a priestranný riaditeľský byt, vpravo, s oknami na ulicu, prijímacia miestnosť, riaditeľská kancelária a prírodovedecký kabinet. S oknami do dvora, čiže na protiľahlej strane chodby bol prírodovedný kabinet, chemická a prírodovedná poslucháreň. Na prvom poschodí hlavnej budovy boli v strede, s oknami na ulicu, situované miestnosti pre výučbu kreslenia a ručných prác spolu s kabinetmi, ďalej po ľavej i pravej strane sa nachádzali učebne. Na strane orientovanej do dvora bola profesorská a mládežnícka knižnica, zemepisný a dejepisný kabinet, učiteľská izba a učebne.

Všetky miestnosti internátu, ako aj školská telocvičňa a prezliekáreň, zapĺňali vedľajšie krídlo budovy. Na prízemí sa nachádzala jedáleň, kuchyňa s priľahlými miestnosťami, izby služobníctva, telocvičňa. Na prvom poschodí boli obytné izby riaditeľky, vychovávateliek, ďalej klavírna miestnosť pre učiteľku, cvičné klavírne miestnosti, izba hospodárky, dve veľké denné izby (spolu pre 40 chovaniek) a izba na hranie. Z denných izieb sa dalo prejsť do spoločných uzavretých miestností. Na druhom poschodí mali chovanky veľké spálne s umyvárňami, uprostred bola izba učiteľky. Smerom ďalej sa nachádzala šatňa, izba chorých a kúpeľňa. Z týchto miestností sa dalo prejsť na pavlač so železnou konštrukciou uzavretú sklenými oknami. V suteréne školy boli plánované pivnice, práčovňa, byt školského sluhu s dvoma izbami, kuchyňou a komorou.[20]

Školská budova zodpovedala hygienickým požiadavkam, bola vybavená vodovodom a mala veľmi dobre fungujúcu kanalizáciu. Vo výročnej správe školy sa uvádza: *„Miestnosti internátu a chodby sú vykurované kachľami Meidinger. Škola je zariadená úplne novým nábytkom, lavicami a stoličkami Thonet. Lavice a rámy tabúľ sú maľované a farbou pripomínajú mahagónové drevo. Rovnaký odtieň má aj nábytok, ktorým je zariadená knižnica, kresliareň a všetky kabinety. Chodby a vestibuly sú z terazza a do výšky dvoch metrov zatreté zelenou farbou.*“ [21]



Z hľadiska výtvarnej úpravy je významné najmä hlavné devätnásťosové priečelie so stredným rizalitom. Lizény z rezaných tehál členia hladko omietnutú fasádu na vertikálne polia, ukončené na druhom poschodí orientalizujúcim oblúkovým tvarom. Vypĺňajú aj medziokenné partie a lemujú vstup a okná na prvom poschodí. Symetricky koncipovanej fasáde dodávajú harmonický ráz okenné otvory ukončené segmentom a centrálny vstup rovnakého typu.

Hlavná korunná rímsa z rezaných tehál nesie po celej dĺžke fasády atiku, ktorá nad rizalitom vyrastá do štítu, vymedzeného po stranách (na hranách rizalitu) dvoma balustrami. Obrys atiky i štítu sa, podobne ako členenie priečelnej plochy lizénami z rezaných tehál, prezentuje v mäkkých líniách secesnej krivky. Tento koncept, tvarovo upomínajúci na plynulý pohyb vody, svojím pôsobením vyjadruje snahu zvýrazniť jemnou ornamentikou poslanie školy, predurčenej rozvíjať romantickú dievčenskú dušu.

Na sedlovej streche sú v pravidelnom rytme vsadené vikiere. Spomedzi nich sú zaujímavé najmä dva, umiestnené na streche rizalitu, ktoré sú sformované do podoby helmíc (rovnaký tvar vikierov používal aj Ödön Lechner). Nemenej zaujímavé sú dekoratívne prvky z plechu, v tvare dvoch obrátených písmen J, ukončujúce hrebene striech. Boli vyhotovené v roku 1902 v budapeštianskej dielni majstra klampiara menom István Sztipán. Pri rekonštrukcii strechy v auguste 1995 sa našiel výstrižok z novín a list datovaný 29. septembra 1902. V liste sú uvedené mená robotníkov, ktorí zhotovovali štít a podali krátku informáciu o spomínanej klampiarenskej dielni. Novinový výstrižok je reklamnou správou. István Sztipán mal dielňu v Budapešti IV, na Dávidovej ulici číslo 4. Pracoval výlučne pre klampiarov, vyrábal plechové dielce na všetky druhy budov, zhotovoval všetky druhy ozdôb podľa kresby, resp. podľa objednávky, napríklad lisované okraje a rebrá, štíty, vázy, strešné okná, okraje odtokových rúr a všetky práce týkajúce sa klampiarstva.[22]

Výtvarnému charakteru fasády zodpovedá aj oplotenie pred budovou, tvorené murovanými stĺpikmi a ozdobnými mrežami. Na rozdiel od hlavného priečelia, bočné fasády sú stvárnené prosto, bez dekorácie. Na koncepcii fasády i v jednotlivých detailoch cítiť, že v čase vypracovania plánov školy pôsobil Sándor Baumgarten v Lechnerovom ateliéri. Nemožno teda poprieť, že sa inšpiroval prácou „majstra“. V rovnakom čase sa zúčastnil aj na príprave plánov Lechnerovej Poštovej sporiteľne v Budapešti.[23]

## Vyššia dievčenská škola v Bratislave

Vyššia dievčenská škola v Bratislave bola založená v roku 1883 už ako v poradí ôsma svojho druhu v Uhorsku. Pred jej vznikom tu pôsobil od roku 1875 priemyselno-učiteľský výchovný ústav, ktorý mal poskytovať vzdelanie pre dievčatá stredných vrstiev. Tento ústav prebralo Ministerstvo školstva, odkúpilo jeho bohaté zariadenie a súčasne zriadilo v júni 1883 vyššiu dievčenskú školu s internátom.[24]

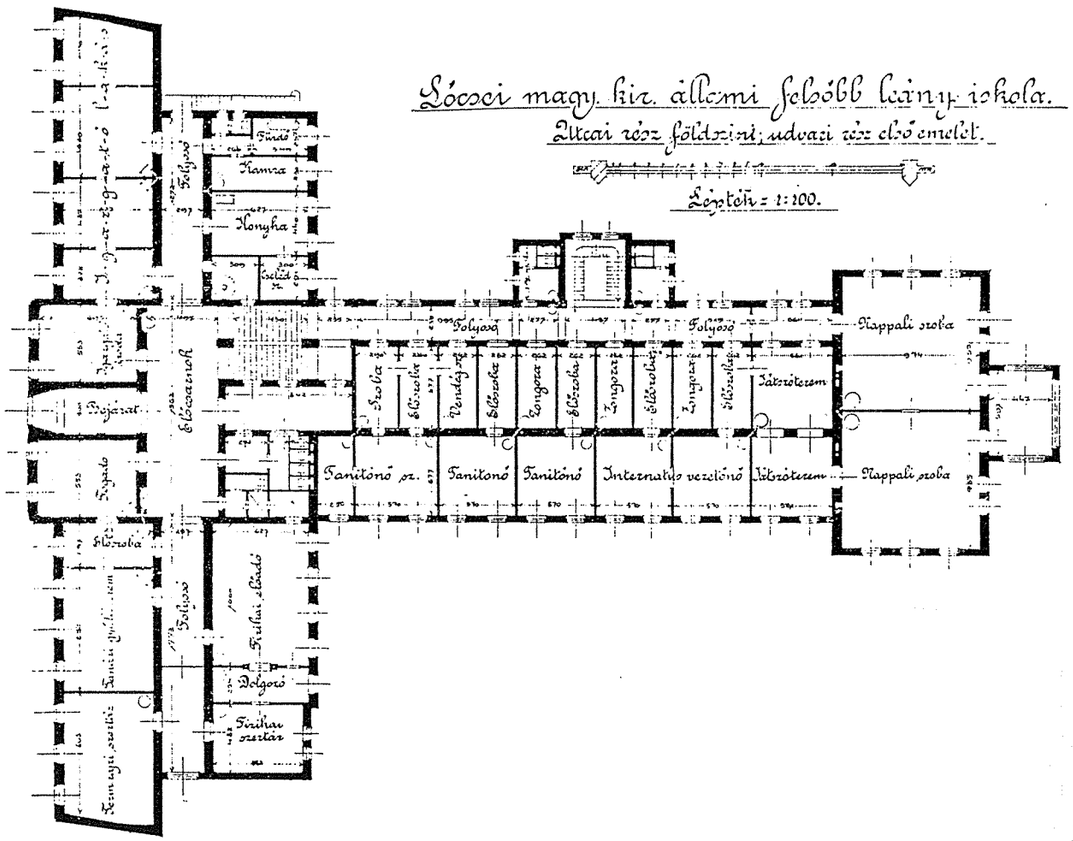
Vo výročnej správe školy sa píše: *„19. júla 1883 poverilo ministerstvo školstva bratislavského župného kráľovského školského inšpektora, aby v Bratislave oficiálne otvoril prvú triedu šesťročnej štátnej vyššej dievčenskej školy s internátom, do ktorej sa prihlásilo 70 študentiek. Školský rok bol zahájený 2. septembra, veľkolepé oslavy boli 3. septembra a zúčastnili sa na nich predstavitelia župy a mesta. Školu otvoril kráľovský radca József Róth, ďalej boli prítomní gróf István Esterházi, ktorého manželka venovala zvláštnu pozornosť výchove žien, taktiež starosta mesta Gottl a iní. Vyučovanie bolo zahájené 6. septembra 1883 v starej budove školy, ktorej vlastníkom bol štát.*“ [25] Škola si získala dôveru a dobré meno úspechmi už v prvom školskom roku. Navštívil ju aj minister Ágoston Tréfort, a neskôr štátny tajomník Pál Gönczy, ktorí kladne hodnotili fungovanie ústavu v západnej časti Uhorska, v starobylom meste. „*Dr. Ágoston Tréfort /.../ túto školu*

*vyzdvihol ako školu pre slabšie pohlavie, náboženskú, mravnú, a prirovnal ju k domovu vedy a vzdelanosti*", uvádza riaditeľ školy.[26]

Vyššia dievčenská škola pôsobila jedno desaťročie na prvom poschodí v budove priemyselnoučiteľského výchovného ústavu, ktorú „*dal vystavať priemyselno - vzdelávací rozširovací bratislavský spolok 23. mája 1875*".[27] Stav tejto budovy bol nevyhovujúci, mala mokré pivnice, zlé odpadové potrubia, zdravotne závadnú vodu, a to všetko súrilo vedenie školy k naliehavým opatreniam. Ministerstvo školstva prebralo iniciatívu tým, že poskytlo finančnú čiastku na opravu jednotlivých miestností. S každoročne pribúdajúcimi triedami však kapacita budovy nestačila, preto riaditeľ predložil návrh na vybudovanie novej, podmienkam vyhovujúcej budovy. Vo výročnej správe školy je zaznamenané, že: „*V školskom roku 1888/89 sa minister školstva Tréfort osobne presvedčil o chybách a prisľúbil posúriť návrh na výstavbu budovy.*"[28] Finančné dôvody však zabrzdili riešenie problému a tak až 2. mája 1891 navštívili školu poradca Ferencz Lévay a univerzitný profesor Győző Czigler, ktorí sa presvedčili o jej existenčných ťažkostiach. Vo výročnej správe školy sa ďalej uvádza: „*Gróf Albín Csáky, minister jeho veličenstva nariadil ukončiť vyučovanie v máji a zahájiť práce na prestavbu budovy školy v čase jún – september 1893.*"[29] Prestavané mali byť viaceré triedy, ale celý plán sa nepodarilo uskutočniť. Prác sa ujal János Tomaschek ml., podnikateľ zo Serede. Zbúranú školu pre účel prestavby a rozšírenia sa nepodarilo včas dokončiť na začiatok školského roka 1893/94. Podľa pokynov malo vyučovanie prebiehať v prenajatých priestoroch. V danom čase sa však v Bratislave podľa existujúcich bytových pomerov nedal nájsť vhodný podnájom pre školu a internát. Len vďaka pomoci Jeho eminencie kardinála Kolosa Vaszaryho, ktorý ochotne poskytol priestory Primaciálneho paláca, sa mohol zahájiť ďalší školský rok.[30] V júli 1894 sa škola konečne opäť nasťahovala do zrenovovanej budovy, v ktorej bol zahájený školský rok 1894/95. Dvojposchodová budova stála v juhovýchodnej časti mesta, v strede Dunajskej ulice, s hlavným priečelím orientovaným smerom na juh. Nebola solitérom, ale z oboch strán bola vsunutá do zástavby, pričom uličné krídlo malo dĺžku 43 m. K budove patrili aj záhrady a menší dvor.

Autor článku „*Épület*" vo výročnej správe školy napísal: „*Objekt má 47 miestností*", ale ďalej uviedol, že „*pri prestavbe sa nepočítalo s oddelením školských miestností od internátnych, ani s riaditeľským bytom priamo v budove, a prízemné miestnosti boli veľmi nízke. Škola bola vybavená kanalizáciou, vodovodom, ventiláciou, novým nábytkom pre internát, mala triedy, telocvičňu a kresliareň.*"[31] Hoci v procese renovácie budova prešla veľkými zmenami, ani v tejto svojej novej podobe nebola dostatočne vyhovujúca, a aj internát mohol slúžiť len pre malý počet chovaniek.

Terajšiu podobu dostala škola ďalšou prestavbou v rokoch 1909-1911, uskutočnenou podľa plánov architekta Zsigmonda Herczegha.[32] V archívne uloženom úradnom liste z 2. júla 1909,


Lócsai magy. kir. állami felsőbb leány iskola.
Leányok = 1:100.
Tanítónő or.
Tanítónő
Tanítónő
Internatus vezetőnő
Nappali szoba
Nappali szoba
Folyosó
Folyosó
Konyha
Kamra
Előszoba
Előszoba
Előszoba

adresovanom uhorskému kráľovskému štátnemu architektonickému úradu, sa píše: *„Dozorom nad stavebnými prácami bratislavskej vyššej dievčenskej školy bol poverený kráľovský inžinier Ármin Bodor“*.[33]

O prestavbe školy sa písalo aj v dobovej tlači. V *Nyugatmagyarországi Hiradó* boli uvedené viaceré bratislavské firmy a podnikatelia, ktorí získali zákazky na jednotlivé práce: *„bratislavský staviteľ Antal Durvay na murárske, pokrývačské, kamenárske, izolačné, asfaltové a maliarske práce, Ferenc Hubert na stolárske práce, Lajos Márton na zámočnícke, N. Duschek na natieračské práce, György Langenthal na sklenárske práce, V. K. Dunkel na debnárske práce, firma Fónagy na izolačné práce, Sándor Schwarz a spol. na kachliarske práce, Simon Schllinger na čalúnické práce, Bogdány a spol. na vodárske práce, Andor a Futtaky na práce s elektrickým osvetlením, Antal Haverland na práce týkajúce sa prepravy výťahu a cech Deckert a Homolka na montáže hromozvodov.“*[34]

V čase dokončovacích prác vyhotovila firma Lajos Márton a syn pre školu mrežové oplotenie. 25. februára 1911 písal Zsigmond Herczegh stavbyvedúcemu list, v ktorom uviedol: *„... keď som navštívil miesto, presvedčil som sa, že, či sa už oplotenie postaví alebo nie, nič nemôže zabrániť otvoreniu školy“*.[35] Práce na oplotení sa však preťahovali z dôvodu rozpočtu a konzultácií so staviteľom Durvayom. V auguste 1911 poslal Z. Herczegh hlavnému poradcovi list, v ktorom ho oboznamuje, že sa príde osobne pozrieť na stav dokončovacích prác.[36] Dnes budova na Dunajskej ulici slúži Maďarskému gymnáziu.

Voľne stojaci štvorpodlažný objekt má pôdorys v tvare písmena L. Hlavná fasáda, členená dvoma bočnými a jedným stredným rizalitom, sa orientuje do frekventovanej komunikácie. Prístavba telocvične a vnútorný dvor sa rozprestierajú vo vnútri parcely, susediacej s hustou zástavbou mestského centra.

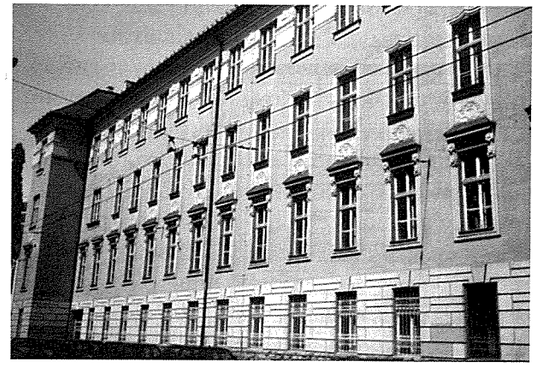
Dispozičné riešenie objektu školy vychádza zo symetrie. Centrálny vstup s predsieňou rozdeľuje hlavný trakt na dve rovnaké časti a smeruje vnútornými schodmi do chodby, tiahnúcej sa pozdĺž oboch jeho krídel. Na strane od dvora sa v strede hlavného traktu i v strede bočného traktu pripájajú samostatné schodiskové bloky, hmotou presahujúce do vnútorného dvora. Prístavba telocvične je napojená v pravej časti hlavného traktu a z tejto strany čiastočne uzatvára priestor dvora hmotou, prebiehajúcou paralelne s vedľajším krídlom.

Rozvrhnutie školských a internátnych miestností možno vyčítať z plánov datovaných rokom 1909. Vo vyvýšenom nadzemnom podlaží, v internátnej časti, bola kuchyňa, komora, izba sluhu, žehliareň, sušiareň, práčovňa, šatne, izba kuchárky, miestnosť pre batožiny, záhradné náradie, jedáleň, osobitný vchod ústiaci v pravom bočnom rizalite a miestnosť pre skladovanie paliva. Na prízemí bola situovaná izba pre chorých, ošetrovňa, kúpeľňa, jedáleň, internátna kancelária, šatne, izby pre správkyne internátu, rodičovská čakáreň, obývacie izby, klavírne miestnosti, lekárska izba, riaditeľská kancelária, izba vrátnika, miestnosť na hry, prednášková sieň, chemický, prírodopisný kabinet a sklad. Zaujímavosťou bol výťah medzi vyvýšeným nadzemným podlažím a prízemím. Pravdepodobne slúžil potrebám kuchyne. Na prvom poschodí bola zriadená kúpeľňa, šatne, spálne, kúpeľne, miestnosť pre inšpektora, riaditeľský byt, situovaný v priesečníku oboch krídel v ľavom bočnom rizalite, izby vychovávateliek, hudobné triedy, učebňa inšpektora, učebne a mládežnícka knižnica. Miestnosti pre vyučovanie sa nachádzali na najvyššom poschodí. Škola tu mala zriadenú miestnosť pre pomôcky na rysovanie a kreslenie, izbu upratovačky, kresliareň, učebňu pre ručné práce, miestnosť pre učiteľky, v hlavnom krídle zborovňu, učebne, hudobné miestnosti, zemepisný a filologický kabinet. V pivničných častiach budovy sa nachádzala strojovňa.[37] Ako vidieť z dispozičného riešenia, budova bola obrovským komplexom, pričom plány boli riešené do najmenších detailov, aj pokiaľ išlo o technickú stránku prevádzky školy a internátu. I keď škola v minulosti sústavne zápasila s prestavbami budovy, v roku 1911 napokon dostala vynikajúco riešený objekt.





*8. Zsigmond Herczegh: Vyššia dievčenská škola v Bratislave, 1909-1911, ústredná časť hlavného priečelia (Dunajská ul.)*



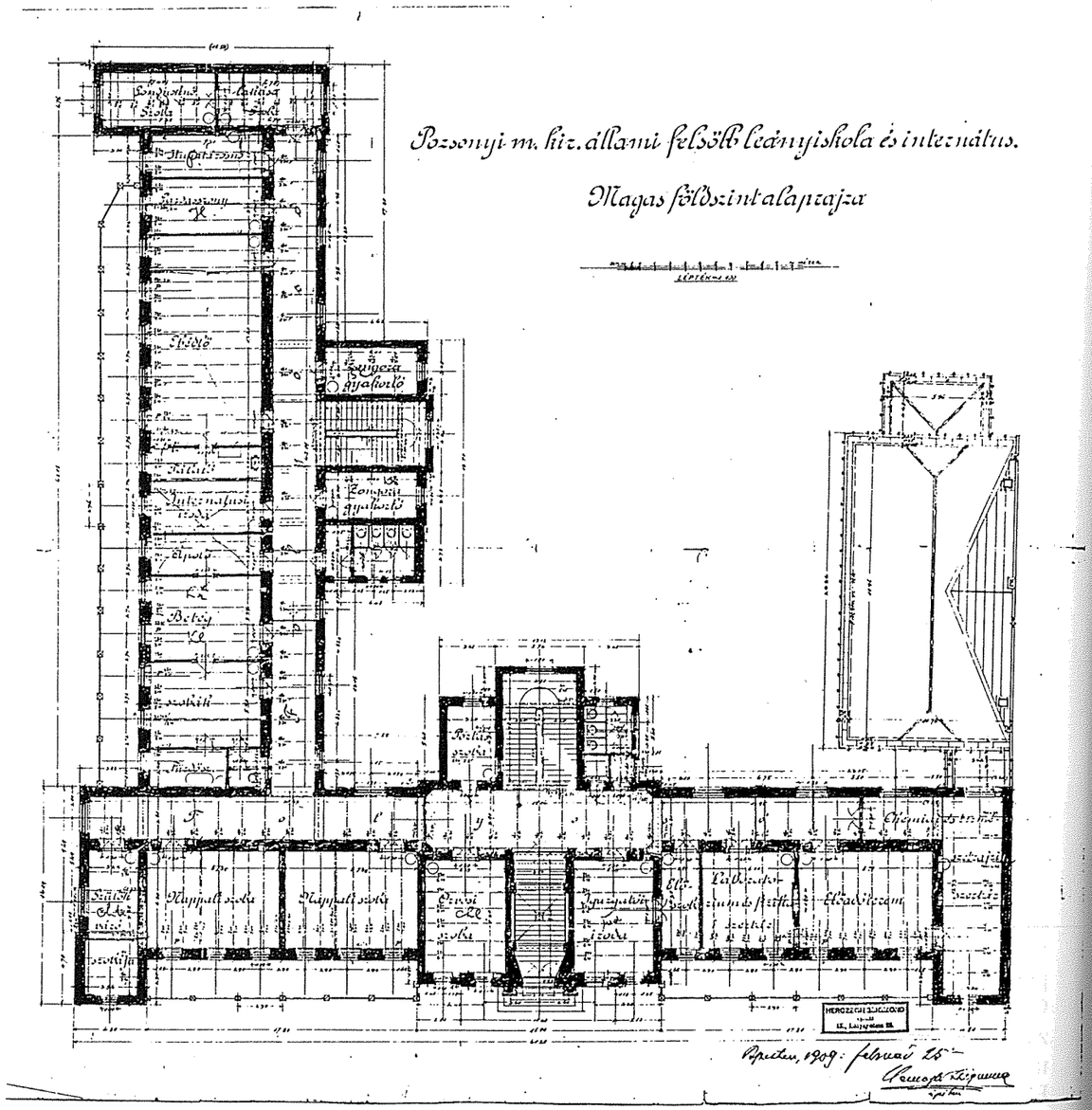
*9. Vyššia dievčenská škola v Bratislave, bočné priečelie (Rajská ul.)*

V stvárnení hlavnej fasády sa uplatňuje k racionalizmu smerujúca architektúra s prvkami eklekticko-secesného dekorativizmu. Os čelnej fasády je zdôraznená dvoma nárožnými a jedným stredným rizalitom s hlavným vstupom. V šírke rizalitu je prevýšená strecha budovy, pod ktorou na rímse sedí polygonálne zalomený štít s trojicou okrúhlych okenných otvorov spojených festónom.

Portál je situovaný v strede, medzi dvojicami pravouhlých okien na bosovanej omietke. Je plasticky zvýraznený stlačeným oblúkom a po stranách lemovaný dvojicou trojštvrťových stĺpov na postamentoch v tvare kocky so skosenými rohmi. Úseky kladia so zvieracími maskami sú ukončené dekoráciou, bohatá ornamentálna výzdoba sa nachádza aj v supraporte. Festóny a vavrínové vetvičky sa preplietajú okolo kartuše, v ktorej bol pôvodne umiestnený uhorský kráľovský znak. Ozdoby hlavného portálu vyššej dievčenskej školy zaujali pozornosť verejnosti. V dobovej tlači bol uverejnený článok, v ktorom sa autor Dr. Károly F. Szántó pokúsil o odborný popis na základe kresby lekárnika Lászlo Zmertlicha, bývajúceho v tom čase oproti budove školy. Autor sa zamýšľa nad symetrickým usporiadaním ozdôb, hľadá v nich antické korene a život nového klasicizmu. Pokúša sa o komparáciu ornamentiky s inými staršími výtvarnými štýlmi. Podľa neho sú *„vážnosť a trvácnosť charakteristickými črtami hlavného vstupu školy“* a prirovnáva ich k egyptskému štýlu.[38]

Fasády sú členené pravouhlými, výtvarne zvýraznenými oknami. Zaujímavé je ornamentálne prepojenie okien druhého a tretieho podlažia vertikálnou profilovanou šambránou. Nadokennú rímsu druhého podlažia nesú konzoly s reliéfnym motívom žiab. Pri porovnaní pôvodného návrhu z októbra 1909 a súčasného stavu, je možné zistiť, že konzoly mali mať pletencovú výplň. Výzdobu parapetu tretieho podlažia tvorí reliéf s motívom dievčenských polopostáv. Táto výplň svojím obsahom poukazovala na typ školy a jej ideového zamerania. Celkove prostý rytmus okenných osí priečelia je na hlavnom rizalite ozvláštený združením pravouhlých okien tretieho podlažia do trojíc, ktoré spája profilovaná šambrána a typicky secesný lištový ornament na medziokenných stĺpikoch. Pravouhlé okná horného podlažia sú spojené žliabkovým pásovým dekorom po celej dĺžke oboch fasád a štvorcovými medailónmi umiestnenými v medziokenných partiách. Reliéfne riešené medailóny obsahujú dievčenské tváre otočené z profilu.

Názov školy bol umiestnený na omietke pod masívnou hlavnou rímsou v šírke stredného rizalitu. Rímsa je profilovaná a má dekoratívne riešený vlys s motívom štylizovaného pavúka. Ten-




*10. Vyššia dievčenská škola v Bratislave, pôdorys prízemia (Archív mesta Bratislavy)*



to motív mal v pôvodnom návrhu z roku 1909 aj odozvu, a to na konzolách, ktoré sú súčasťou výtvarného konceptu okien druhého podlažia.[39]

## Vyššia dievčenská škola v Košiciach

Mestská školská stolica v Košiciach memorandom z roku 1883 navrhla zriadiť vyššiu dievčenskú školu podľa vzoru budapeštianskej. Ministerstvo školstva prisľúbilo podporovať tento plán mesta Košíc s podmienkou, že mesto zabezpečí pre školu primeranú budovu a finančný príspevok zo svojho rozpočtu. Rokovania sa však pretiahli až do roku 1891, kedy bolo napokon prijaté konečné rozhodnutie. V januári 1891 prevzal štát bývalú obecnú chlapčenskú meštiansku a dievčenskú školu v zmysle novovzniknutej zmluvy medzi štátom a mestom, o ktorú sa usiloval hlavne kráľovský školský inšpektor. Pri tejto príležitosti sa mesto zaviazalo v prvom rade k tomu, že poskytne pre tieto dva ústavy stavebnú parcelu, ležiacu na konci vtedajšej Forgáchovej (dnes Alžbetinej) ulice, tiahnúcej sa na západ od katedrály, s časťou verejného priestranstva ležiaceho medzi vtedajšou Rákoczyho a Bethlenovou okružnou ulicou, a že dá na vlastné náklady vyhotoviť všetky chodníky. Štát sa zaviazal prevádzkovať tieto dva ústavy, rozšíril chlapčensku meštianku o obchodnú školu a reorganizoval dievčenská školu na vyššiu dievčenskú školu spojenú s internátom.[40]

V dobovej tlači bolo uverejnené: *„Z poverenia ministra školstva navštívil Košice v dňoch 21.-25. apríla 1892 školský inšpektor Vilmos Supán, aby na vyššej dievčenskej škole urobil prieskum a na základe priamych poznatkov dal návrh na uskutočnenie potrebných nariadení. Zároveň si pozrel miesta, ktoré boli vyznačené pre nové školy.“* [41] V tom istom roku poveril minister školstva architekta Gyulu Pártosa, aby navštívil Košice a pripravil plány pre školy a internát. Na základe týchto plánov bolo vyhlásené konkurzné konanie na realizáciu stavby, ktorou boli nakoniec poverení košickí stavitelia Arpád a Géza Jakabovci.[42]

Stavebné práce boli zahájené na jeseň v roku 1893 pod dohľadom kráľovského inžiniera Lászlóa Miksa.[43] Vo výročnej správe školy *sa píše: „Samotná budova sa stavala v maďarskom štýle podľa umeleckých staviteľov Lechnera a Pártosa.“* [44] Ukončená mala byť na začiatku školského roka 1895/96, ale pre rôzne prekážky sa muselo na odovzdanie budovy čakať. Vyučovanie zatiaľ prebiehalo v prepožičaných priestoroch budovy Čierneho orla.

27. júla 1895 sa pred budovanou školou konala slávnosť, o čom sa v dobovej tlači písalo *„... na veľkom priestranstve umiestnená budova, je v starom nemeckom štýle a je veľmi impozantná.“*[45] Hoci autor článku píše o nemeckom štýle, budova má predsa skôr výraz maďarský, vzhľadom na spôsob stvárnenia, ktorý zvolil architekt Pártos, v tom čase spolupracujúci s architektom Ödönom Lechnerom, reprezentantom maďarského národného štýlu. Keďže na odovzdanie budovy do užívania sa ešte stále muselo čakať, mestská rada opäť požiadala o prepožičanie priestorov v budove Čierneho orla až do konca mája 1896.[46]

Nová budova bola odovzdaná do užívania v roku 1896, pri príležitosti Milénia, a to za prítomnosti ministra školstva Dr. Gyulu Wlasscicsa. Vo výročnej správe školy sa píše: *„Veľkolepé otvorenie budovy vyššej dievčenskej školy a chlapčenskej meštianky sa konalo 6. septembra 1896 o 17. hodine v hudobnej sále vyššej dievčenskej školy, kde prebiehalo slávnostné poďakovanie Gyulovi Pártosovi za vyhotovenie paláca.“*[47] Pri vchode bola vyvesená pamätná tabula s nasledovným textom: *„Za slávnostného panovania Jeho Veličenstva cisára rakúskeho a apoštolského kráľa Uhorska Františka Jozefa I., vybudovali košickí stavitelia Arpád a Géza Jakabovci pre verejné vzdelávanie, z obetyvzdania Uhorského štátu a spoločenstva slobodného kráľovského mesta Košíc, v čase pôsobenia ministerských predsedov Dr. Sándora Wekerleho, neskôr baróna Dezsa Bánffyho a ministra školstva grófa Albína Csákyho, neskôr Gyulu Wlasscicsa, hlavného župana Zsigmonda Péchyho, mešťanostu Tivadara*

*Münstera a školského inšpektora Gyulu Zágroczkého, podľa plánov budapeštianskeho architekta Gyulu Pártosa, pod dohľadom kráľovského inžiniera László Miksu. Dané do užívania 6. septembra v roku existencie tisícročia Uhorského štátu.*"[48] V máji 1898 kráľovský radca Gustáv Scholtz za asistencie odborných inžinierov kladne ohodnotil budovu a vyhlásil ju za skontrolovanú a prevzatú.[49] Budova v súčasnosti slúži gymnáziu a strednej zdravotnej škole.

Škola je vystavaná na takmer štvorcovej parcele, obkolesenej z každej strany ulicami, a umiestnená je tak, že dve strany štvorca sú celkom zastavané, tretia a štvrtá len čiastočne. Rozsiahla parcela umožnila riešenie dispozície budovy škôl s dlhými krídlami.[50] Vnútorný dvor a záhrada je rozdelená vysokým kamenným múrom na dve časti. Vyššej dievčenskej škole pripadla kvôli internátu väčšia časť budovy. Umiestnená bola v západnom krídle, v severnej časti v hlavnom krídle a vo väčšej časti východného krídla. Na východnej strane v menšej polovici a v južnom krídle bola umiestnená chlapčenská meštianska škola. V strede vnútorného dvora, v osi hlavného vchodu, sa nachádza telocvičňa, spojená s hlavným krídlom uzavretou chodbou. Telocvičňa svojou hmotou zároveň rozdeľuje vnútorný dvor na dve časti. Ľavá, školská časť, slúžila ako priestor na hranie, v zime ako klzisko,[51] a pravá, orientovaná smerom k internátu, ako vzorová kuchynská záhrada a sčasti ako park.

Budova je v strednom rizalite hlavného priečelia dvojposchodová, ostatné krídla majú jedno poschodie. Schodiská sú situované v skosených rohoch, spájajúcich jednotlivé krídla navzájom. Hlavný vchod (slúžil internátu) je vsadený do stredu severného priečelia. Vedie do predsiene so schodiskom, z ktorej vybiehajú chodby sledujúce pôdorys traktov. Priestory školy boli situované v ľavom krídle budovy a v ľavej polovici hlavného krídla. Na prízemí sa nachádzala riaditeľská kancelária, knižnica, prírodopisný a zemepisný kabinet so skladmi a triedy. Na poschodí boli miestnosti slúžiace pre výučbu, zborovňa, hudobná sála, vedľa nej kresliareň. Miestnosti slúžiace internátu pokračovali od stredu hlavného krídla smerom do pravého vedľajšieho krídla. Na prízemí bola vrátnica, šatne, študovňa, klavírne miestnosti, jedáleň, na poschodí spálne, umyvárne, šatne, učiteľské izby a izba chyžnej. Na druhom poschodí stredného rizalitu sa nachádzal riaditeľský byt, izby pre chorých, kuchyňa a izba ošetrovateľky. Keďže ku škole patril aj internát, ktorý bol otvorený v roku 1897,[52] miestnosti suterénu slúžili zabezpečeniu jeho prevádzky ako pivnice na potraviny, drevo a uhlie, ďalej ako šatne, izby služobníctva, práčovňa a žehliareň.[53]

V exteriéri je budova školy zaujímavá výtvarným stvárnením. Má nízky sokel, prízemie je obložené lisovanými červenými tehlami, poschodové časti sú omietnuté. Lisované tehly obkladu nachádzajú odozvu v lizénach členiacich murivo rizalitov a v pásoch ohraničujúcich pravouhlé okenné otvory na prvom poschodí, resp. oblúkovo ukončené okná na druhom poschodí. Rady okien a červený obklad prízemia, horizontálne delia fasádu na dve polovice.

Akcentom hlavného krídla je deväťosový stredný rizalit, rozčlenený na tri rovnaké úseky. Prostredný, so vstupom v strede, je prevýšený a po jeho obvode v horných rohoch ozdobený ornamentami sústredenými do štvorcových polí. Budova má tri po obvode rozmiestnené portály, ktoré sú polkruhovo ukončené a plasticky zvýraznené. Po stranách sú lemované štíhlymi stĺpami s korintskou hlavicou, stojacimi na vysokých kvádroch. Supraporta prechádza do podoby štítu ukončeného plastickou dievčenskou hlavou. V osiach nad vstupmi sú vsadené atikové štíty. Pred sedlovú strechu budovy však predstupujú aj iné, malé trojuholníkové štíty, ktoré sa rytmicky opakujú vo väčších vzdialenostiach.

Na úpravu priečelí nadväzuje aj výtvarné stvárnenie interiéru budovy. Stĺpy flankujúce portály, nachádzajú odozvu vo výplni schodiskového parapetu a v stĺpoch, ktoré sú vsadené do ník, architektonicky dekorujúcich vstupné predsiene. Ornamentálny štvorcový motív z nároží stredného rizalitu sa v interiéri opakuje v podobe štukovej kartuše na strope druhého poschodia. Chodby budovy sú zaklenuté valenou klenbou a vo všetkých jej rohoch uzatvára strop krížová klenba. Interiér veľmi dlhých chodieb je pravidelne, vždy medzi oknami, členený klenbovými pásmi, ktoré opticky stupňujú jeho hĺbku.

Vo výročnej správe školy sa píše: „*Budova bola vystavaná v novšie ustanovenom maďarskom štýle, podľa umeleckých architektov Lechnera a Pártosa.*"[54] Je to zatiaľ jediná zmienka, ktorá hovorí o možnom zásahu Lechnera na príprave plánov pre budovu škôl. Jednotlivé detaily však jednoznačne odkazujú k jeho rukopisu, napríklad spôsob použitia keramického obkladu na fasádach. Znaky Lechnerovho výtvarného jazyka nesú aj komíny ukončujúce hrany strechy. Rovnaký typ komínov bol neskôr použitý na bratislavskom gymnáziu na Grösslingovej ulici, ktoré Ö. Lechner projektoval v rokoch 1904-06. Ďalším príkladom sú vikiere v podobe helmíc, aké môžme nájsť na bývalej Vyššej dievčenskej škole v Levoči, projektovanej v roku 1901 architektom Sándorom Baumgartenom, ktorý v danom čase pracoval v ateliéri Ödöna Lechnera.



*11. Július (Gyula) Pártos: Vyššia dievčenská škola v Košiciach, 1892/96 – pohľad na priečelie z dvora*

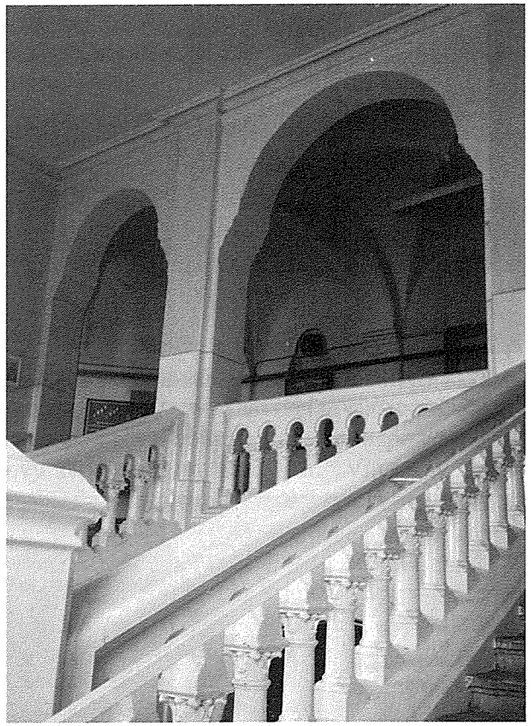


*12. Vyššia dievčenská škola v Košiciach, dvorové priečelie*

## Záver

Vyššie dievčenské školy prešli postupnou vývojovou premenou, jednak po stránke dispozičného riešenia, a jednak po stránke výtvarnej koncepcie.

V období od vzniku prvej vyššej dievčenskej školy v Budapešti sa postupne riešila otázka celkového chodu a koncepcie výučby v tomto špecifickom type dievčenských škôl. Do popredia sa dostala otázka výchovy dievčat, ktoré sa mali rovnocenne začleniť do spoločenských kruhov. S rastúcimi nárokmi, meniacimi sa učebnými osnovami, ktoré boli postupne obohacované o nové predmety, získavali školy stále viac na vážnosti a začiatkom 20. storočia boli postupne preorganizované na dievčenské gymnáziá. Pri školách bývali pravidelne zriadené internáty s patričným zázemím. S pribúdajúcimi predmetmi rástli aj nároky na miestnosti so špeciálnym vybavením (klavírne triedy, hudobné sály, kresliarne, miestnosti pre ručné práce, telocvične, knižnice, kabinety pre humanitné predmety a špeciálne jazykové triedy). Na samom konci 19. storočia boli tieto školy už vysoko organizovanými jednotkami a preto si vyžadovali aj nové, priestranné, po všetkých stránkach vyhovujúce budovy s primeraným dispozičným rozvrhnutím. Zvláštne, na reprezentáciu slúžiace miestnosti (hudobné sály, kresliarne) boli vo vyšších dievčenských školách



*13. Vyššia dievčenská škola v Košiciach, interiér schodiskového traktu v spojení dvoch krídel budovy*

v Košiciach a v Levoči situované v hlavnom krídle budovy, s oknami smerujúcimi na ulicu. V prípade vyššej dievčenskej školy v Bratislave bola síce z dôvodu hustej zástavby kresliareň umiestnená vo vedľajšom krídle, avšak s priečelím, ktoré svojím výtvarným charakterom primerane prezentovalo jej význam. Odlišným príkladom je škola v Trenčíne, ktorá mala kresliareň situovanú v zadnej časti budovy, s oknami smerujúcimi do rozlohou priestrannej, ale tichej záhrady.

Štýlové výtvarné charakteristiky týchto škôl možno pokladať za výsledok viacerých faktorov:

Prvým z nich je celkový vývojový kontext architektúry na prelome 19. a 20. storočia. V tom čase si cestu razila secesia, ktorá sa prezentovala predovšetkým množstvom ornamentálnych variácií a výraznou štylizačnou tendenciou, hoci v našom prostredí naďalej dlho prežívali aj eklektické tendencie. Súbežne sa vyhraňovali rôzne regionálne varianty secesie, tzv. národné štýly, ktoré zohrali svoju rolu v ideovo-spoločenských súvislostiach. Do Maďarska sa vplyv secesie dostával zo západnej Európy v druhej polovici deväťdesiatych rokov 19. storočia. Prezentoval tu uvoľnenejšie motívy, ktoré sa však rýchlo prispôsobili európskemu štandardu, ako štukové karyatídy, ženské portréty a iné. O architektúre na začiatku 20. storočia J. Gerle napísal: *„Vplyvy rakúskej secesie sú v Maďarsku slabšie, ak si uvedomíme existenciu Rakúsko-Uhorskej monarchie. Príčinou toho bolo aj to, že v poslednom desaťročí pred prelomom storočia sa zosilňovala kultúrna nezávislosť na Viedni. V Maďarsku sa objavuje viedenská architektúra len v čiastkových formách a v dekorácii."* [55] Odrazom týchto skutočností je aj výtvarne stvárnená fasáda Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne, kde sa striedajú prvky viedenskej a maďarskej lineárnej secesie.

Druhý faktor sa dotýka konkrétnych spoločenských podmienok a koncepcie výstavby škôl v Uhorsku, určovanej snahou o zjednotenie heterogénneho etnického spoločenstva štátu posilnením maďarského elementu ako štátotvorného. Ich dôsledkom bolo, že výstavba škôl bola riadená centrálne a vypracovaním projektov kráľovské ministerstvo školstva poverovalo budapeštianskych architektov.

Ďalší z faktorov tvorí súčinnosť výtvarného názoru projektantov a konkrétnych lokálnych podmienok (stavebný kontext, miestny vkus). Zvláštnu skupinu predstavujú architekti, ktorí istý čas bezprostredne spolupracovali s ústrednou postavou maďarskej architektúry, reprezentantom maďarského národného štýlu, Ödönom Lechnerom. V našich súvislostiach sa to týka výtvarného riešenia vyšších dievčenských škôl v Košiciach a v Levoči. O oboch možno povedať, že dekoratívne bohatý lechnerovský koncept si tu síce ponechal svoje typické tvárne črty a prvky, avšak v oboch prípadoch možno vybadať isté zjednodušenie či redukciu.

Odlišným prípadom je budova Vyššej dievčenskej školy v Bratislave, ktorá prešla viacerými prestavbami. Z hľadiska výtvarného názoru sa jedná o secesno-eklekticky poňatú architektúru s niektorými prvkami viedenskej secesie, napríklad v delení výplňových plôch na fasáde, či v dôraze, ktorý sa kladie na stvárnenie korunnej rímsy. Vplyv Viedne možno vyčítať aj z jasnosti celkového členenia i z použitia určitých ornamentálnych tvarov. Eklekticky poňatý je hlavný portál školy s prvkami barokovej ornamentiky, v čom by azda bolo možné vidieť určitú nadväznosť na lokálnu stavebnú tradíciu, či poplatnosť lokálnemu vkusu. Možno konštatovať, že architekt k riešeniu priečelí pristupoval citlivo. Dunajská ulica, na ktorej škola stojí, je starou komunikáciou a svoj názov nesie od čias kedy sa začala osídľovať. Pred stavbou, ktorej projekt architekt riešil, tu stála už prv stará budova, prvýkrát prebudovaná v roku 1894. Fasáda prestavaného školského objektu mala klasicizujúci výraz, jej hmota však bola členená dvoma bočnými, výrazne dopredu vybiehajúcimi rizalitmi, a plytkým osovým rizalitom v ustupujúcej časti priečelia. Zástavbu Dunajskej ulice s budovou školy dokladá stará pohľadnica z Bratislavy datovaná okolo roku 1900.[56]

Rozbor architektúry vyšších dievčenských škôl je len čiastkovým nahliadnutím do vývoja tohto stavebného typu na prelome storočí. Vzhľadom na rozsah vtedajšej výstavby i na miesto, ktoré školám pripadalo v širších, urbanistických súvislostiach, skúmanie architektúry školských stavieb významne prispieva k prehĺbeniu poznatkov o stave staviteľského umenia vo vtedajšom Hornom Uhorsku.

---

POZNÁMKY

* Ide o kandidátsku dizertačnú prácu z odboru dejín výtvarného umenia, ktorú autorka štúdie pripravuje k obhajobe.

[1] *Felvidéki Közlöny,* 16. marec 1892, s. 1

[2] *Felvidéki Közlöny,* 2. február 1884, s. 1. Po Molnárovom odchode sa stal v škol. roku 1878/79 riaditeľom Vyššej dievčenskej školy v Budapešti Antal Berecz, ktorý pomaly prepracoval celý vyučovací plán školy. – Pozri *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne*, 1908/09, s. 7. (Materiál je uložený v Štátnom okresnom archíve v Trenčíne; –ďalej len ŠOA).

[3] Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne, 1901/1902, s. 6, článok *„Pohľad späť, 25. výročie minulosti"*. (ŠOA Trenčín)

[4] *Felvidéki Közlöny,* 7. september 1887, s. 3

[5] *Felvidéki Közlöny,* 16. marec 1892, s. 1

[6] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne*, 1901/1902, s. 7 (ŠOA Trenčín).

[7] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne*, 1877/1878, s. 3-5 (ŠOA Trenčín).

[8] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne*, 1901/1902, s. 25 (ŠOA Trenčín).

[9] Plány školy sú uložené v ŠOA Trenčín pod čís. 131. Nie sú datované, len signované A. Orthom.
Architekt *Ambrus Orth* (18.11.1871 Újarad – 18.11.1931 Budapešť) uplatňoval štýlové prvky viedenskej secesie s prihliadnutím na domácu barokovú tradíciu. Po ukončení budapeštianskej technickej univerzity, v roku 1892 založil spoločnú projektovú kanceláriu s Emilom Somlóom. Pracoval aj v projektovej kancelárii Ignáca Alpára. So Somlóom stavali viacero škôl, justičné budovy a nájomné domy. Ich najvýznamnejšou stavbou je budova pošty v Soproni (1909, realizácia 1911-13), v ktorej je preklenutý 14-metrový rozpon, má pozoruhodné priestorové riešenie s osvetlením sály zhora. – Bližšie pozri MERÉNYI, F.: *A Magyar Építészet 1867-1967*. Budapest 1970.

[10] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Trenčíne*, 1906/1907, s. 11 (ŠOA Trenčín).

[11] *Tamtiež*, s. 18.

[12] *Dejiny Levoče 2.* Košice 1975, s. 201

[13] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Levoči,* 1903/1904. – Štátny oblastný archív v Levoči (– ďalej len ŠOBA), 1818, I A5/101.

[14] Rok 1898 bol v znamení očakávania príchodu panovníka do Levoče. Pri tej príležitosti sa veľa urobilo na úprave námestia. Do parku pred radnicou dal Gustav Herrman postaviť okrasnú studňu podľa plánov inžiniera Ladislava Steinhausza. Na jej vrchole stála bronzová socha „Dobročinnosť". Keď boli všetky prípravy hotové, prišla správa, že deň pred plánovaným príchodom panovníka do Levoče zavraždili jeho manželku kráľovnú Alžbetu. Vláda vyzvala obce a mestá sadiť stromy na jej počesť, a tak mestské zastupiteľstvo 17. decembra 1898 rozhodlo nazvať práve zriaďovaný park pred novou budovou reálky Alžbetiným parkom (Elisabeth-Promenade).

[15] Listina je uložená v ŠOBA Levoča (ŠSU, A 443/1901).

[16] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Levoči,* 1903/04 (ŠOBA Levoča, 1818 I A5/101).
*Sándor Baumgarten* (1864-1928) patril k architektom, ktorí pracovali pod vplyvom Ödöna Lechnera. V roku 1888 získal diplom na vysokej škole technickej (József Műegyetem). Potom počas viacerých rokov pracoval u staviteľov zvučných mien, ako boli Imre Steindl, Alajos Hauszmann, Antal Weber. Roky strávené s Ödönom Lechnerom mali pre neho veľký význam. Od súťažného návrhu na budovu Tovarovej a peňažnej burzy (Árués Értéktőzsde) pracoval u Lechnera a mal podiel aj na príprave plánov budapeštianskej Poštovej sporiteľne (1901). V tom čase sa spojil so Zsigmondom Herczeghom, hlavným inžinierom ministerstva školstva. Počas nasledujúcich dvanástich rokov monopolizovali projektovanie stredných škôl pre vidiecke mestečká. Podľa ich návrhov postavili približne 300 škôl, viaceré nájomné domy, kostoly a iné budovy. Vplyv Ödöna Lechnera je dobre poznateľný napríklad na budove Krajinského slepeckého ústavu z roku 1904. Ten istý architektonický jazyk môžme vidieť aj na návrhoch školských stavieb. – Pozri MERÉNYI, c. d. (v pozn.9).

[17] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Levoči,* 1903/04 (ŠOBA Levoča, 1818 I A5/101).

[18] Pozri pozn. 14.

[19] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Levoči,* 1903/04 (ŠOBA Levoča, 1818 I A5/101).

[20] *Tamtiež.*

[21] *Tamtiež.*

[22] Uvedené materiály objavené v roku 1995 sa teraz nachádzajú v archíve školy.

[23] Pozri pozn. 16.

[24] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Bratislave,* 1894/95, s. 4; – Archív mesta Bratislavy (– ďalej len AMB), Š-9750.

[25] *Výročná správa...,* 1883/84, s. 12-14 (AMB). Vo výročnej správe je podrobne opísaný priebeh slávností.

[26] *Tamtiež,* s. 15, VS 1894/95, s. 6 (AMB Š-9750).

[27] *Tamtiež,* s. 12 (*„Épület"*).

[28] *Tamtiež,* s. 13.

[29] *Tamtiež.*

[30] *Tamtiež,* s. 14.

[31] *Tamtiež,* s. 14-15. – Na s. 15 sú v prehľadnej tabuľke uvedené údaje o rozmiestnení jednotlivých tried a miestností školy podľa podlaží. Náklady na nový nábytok predstavovali hodnotu 11.000 forintov, nové náradia telocvične 650 forintov.

[32] V AMB pod čís. 8656 sa nachádzajú úradné spisy a listiny, týkajúce sa dotovania a výstavby budovy školy, ako aj plány vypracované architektom Zsigmondom Herczeghom, datované 25. februárom a 1. júlom 1909, vrátane nákresov jednotlivých fasád, strechy a detailov. Architekt mal ateliér v Budapešti IX, na Lónyay utcza č. 28.
*Zsigmond Herczegh* (1848 – 27.7.1914 Budapešť) dostal diplom architekta v r. 1886; v roku 1890 sa stal hlavným inžinierom ministerstva školstva, odkiaľ s celoštátnou pôsobnosťou riadil výstavbu školských zariadení. Podieľal sa na navrhovaní úradu, v ktorom neskôr pracoval spolu so Sándorom Baumgartenom. V Budapešti postavil Štátny ústav pre slepých (1899-1904), Dievčenskú školu alžbetínok (1901-1902), obe na Ajtósi-Dürer sór; vo Váci Ústav pre hluchonemých (1901-1903) a Reformovaný vysokoškolský študentský domov (1902); v Szegede Dievčenskú školu (1902-1903); v Máramarosszigete Štátnu vyššiu dievčenskú školu, a ďalšie. Väčší počet stavieb nielen navrhol, ale aj realizoval. Držal rekord ako podnikateľ v počte stavebných realizácií. - Pozri GERLE, J.– KOVÁCS, A.– MAKOVECZ, I.: *A századforduló Magyar építészete.* Békéscsaba 1990.

[33] Správa z úradného záznamu, uložená v AMB pod čís. 8656.

[34] *Nyugatmagyarországi Hiradó,* 2. júl 1909, s. 2

[35] Úradný list datovaný 25. februára 1911 (AMB, 8656).

[36] Úradný list datovaný v Budapešti 8. augusta 1911 (AMB, 8656).

[37] Plány dispozičného riešenia školy a internátu, datované 1. júla 1909, vypracované Z. Herczeghom (AMB, 8656).

[38] *Nyugatmagyarországi Hiradó,* 7. december 1911, s. 1-2

[39] V AMB pod čís. 8656 sú uložené plány od Z. Herczegha s rozkreslenými detailami jednotlivých fasád. Plán s rozkreslenou hlavnou fasádou je datovaný 5. októbra 1909.

[40] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1896/1897, s. 18. Správa je pod označením IV 103087 uložená v Štátnej vedeckej knižnici v Košiciach (– ďalej len ŠVK).

[41] *Kassai Szemle,* 27. apríl 1892, s. 2

[42] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1891/1892, s. 59 (ŠVK Košice, IV 73277); tiež *Výročná správa...,* 1896/1897, s. 18 (ŠVK Košice, IV 103087).

[43] Na Úrade životného prostredia Košice I, pod číslom 490/T sa nachádzajú plány budovy, ktoré sú datované 10. sept. 1894 a podpísané kráľovským inžinierom László Miksom. Nachádza sa tam aj vyrozumenie toho istého dáta, ktorým L. Miksa mestskej stolici v Košiciach oznámil, že kráľovský minister školstva mieni stavať budovu vyššej dievčenskej školy a chlapčenskej meštianky na už vopred vybranom pozemku (Forgács a Florián, Rákoczy a Bethlen körút, Hunyady utca). Medzi spismi sa tiež nachádza úradný záznam o staviteľoch Jakabovcoch, podpísaný mešťanostom Tivadarom Münsterom.

[44] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1896/1897, s. 19 (ŠVK Košice, IV 103087).
Architekt *Gyula Pártos* (1845 Alpatin, Juhoslávia – 22.12.1916 Budapešť) projektoval samostatne i v spolupráci s Ödönom Lechnerom viacero verejných budov v Budapešti a v iných uhorských mestách. Ödön Lechner našiel v niekdajšom školskom kolegovi po odbornej stránke výborného priateľa. Pártos pracoval samostatne do roku 1872, hlavne v „renesančnom" štýle, potom do roku 1897 spolupracoval s Lechnerom, do výstavby Technického múzea. Od tej doby pracoval opäť sám, ale už sa nevedel celkom odpútať od vplyvu veľkého majstra ani vo svojich neskorších dielach, čo dokladá napríklad bratislavský poštový palác (1909-1911), Technickostavebná škola v Győri, alebo škola na ul. Mester v Budapešti. – Pozri MERÉNYI, c. d. (v pozn.9).

[45] *Felsőmagyarország,* 28. júl 1895, s. 2

[46] *Felsőmagyarország,* 3. september 1895, s. 2

[47] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1896/1897, s. 2 a 8 (ŠVK Košice, IV 103087).

[48] *Tamtiež,* s. 17.

[49] *Pannonia,* 22. máj 1898, s. 4

[50] Vo *Výročnej správe* z roku 1896/97 sa na s. 19 píše o 140 m dlhom a 12 m širokom priestranstve pred hlavným vchodom.

[51] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1900, s. 77 (ŠVK Košice, IV 35292).

[52] *Pannonia,* 18. júl 1897, s. 2

[53] *Výročná správa Vyššej dievčenskej školy v Košiciach,* 1896/1897, s. 20-22 (ŠVK Košice, IV 103087).

[54] *Tamtiež,* s. 19. – Pôvodné plány od G. Pártosa (prípadne Ö. Lechnera) sa zatiaľ nepodarilo nájsť.

[55] Pozri GERLE – KOVÁCS – MAKOVECZ, c. d. (v pozn.32), s. 12.

[56] Zbierka bratislavských pohľadníc z obdobia prelomu storočí v dokumentačnom oddelení Mestského Múzea v Bratislave.



## History and Architecture of the Higher Maiden Schools in Upper Hungary

*(Summary)*

The question of the higher education for girls became topical in Hungary after the Austro-Hungarian Compromise of 1867. Organizational concept of the higher maiden schools created by Aladár Molnár aimed to render women with higher level of education that would support their national feeling (Hungarian patriotism) – this way it performed an important part of the overall culturo–political conception of the Hungarian state facing the multiethnical character of the country with a programme of its Magyarization. The first school of this type, established by Minister A. Tréfort in Budapest in 1875, had been soon followed by other Hungarian cities. Thus, in 1891, already eighteen schools of the kind existed in Hungary, and among them, five in Upper Hungary (today's Slovakia) – in Trenčín (1877), Levoča (1881), Bratislava (1883), and Košice (1891).

**The Higher Maiden School in Trenčín**

It had been originally founded in 1870 as a private maiden school, and reorganized in 1877 in accordance with the newly adopted conception. As the old premises soon appeared as insufficient, the construction of the new school- building started in 1906, according to the plans designed by Budapest architects Ambrus Orth and Emil Somló. The works executed by the local engineer Ödön Bleuer were supervised by the royal engineer Jenő Váradi.

The school consisted of three parts: the main block containing school and boarding house, gymnasium, and a special pavilion for deseases (non existing anymore). The disposition was dominated by the symmetry, with centrally placed porch and vestibule, and corridors running along the side wings. Regular rhythm of rectangular windows conditioned the calm and harmonious appearance

of the facades. In his comparatively conservative designs, A. Orth used to transform decorative elements of Viennese origin – here, e.g. the elements of the upper part under the cornice. As opposite to the ornamented front facade, the courtyard elevations became quite simple, enlivened with arched windows of the staircase.

**The Higher Maiden School in Levoča**

The school was founded in september 1881. Also here, the need for the new premises soon arose, and the construction of the new school-building became a part of the broader town-planning concept dealing with the new square in front of the Upper Gate, outside the city walls. The Higher Maiden School was executed in 1901-1903 by local buildmasters János Gasch and Miksa Müller, according to the plans designed by Sándor (Alexander) Baumgarten.

The structure consisting of two wings, forming T in the plan, turns with its broad facade to the north, thus performing one of the fronts of the newly created square. With class-rooms in the frontal wing, and boarding house and gymnasium oriented to the courtyard in the south, the architect developed suitable disposition. The main facade was still dominated with the symmetry, with accentuated central part, yet it appeared very lively due to the fine Secessionist curvilinear patterns of the decoration combining the ceramic tiles with the plain plaster surface. The principles of this arrangement as well as some other elements (e.g. the dormer windows made similar to helmets) point to the impact Baumgarten had experienced while working with Ödön Lechner.

**The Higher Maiden School in Bratislava**

The school, founded in 1883, inherited the premises of the former Industrial-teachers' Educational Institute. This solution, however, soon showed itself as unsufficient for the needs of the maiden school with a boarding house, despite the renovation of the building in 1894. Therefore, another extensive reconstruction followed in 1909-1911, according to the plans by Zsigmond Herczegh.

The three-storeyed building, L-shaped in the plan, contained the school premises and a boarding house placed in different storeys, but lacking such a consequent differentiation as we could observe in Levoča. The arrangement and decoration of the main facade shows combination of some Secessionist details of Viennese flavour with Eclectic elements transforming historicist patterns.

**The Higher Maiden School in Košice**

Although founded in 1883, until 1896, the school had been temporarily accommodated in the building of different purpose. After the building plot had been alloted by the city in 1891, architect Gyula Pártos was commissioned to prepare the plans of the school and the boarding house in 1892. The works, started in 1893 by the local buildmasters, Arpád and Géza Jakab, were finished in 1896.

One-storeyed building, enhightened in the central part of the northern main facade, stands on a square plot surrounded by the streets, without clear dividing and presenting the purpose of its functional parts (school-classes and boarding house premises) in the massing. The overall architectural treatment of the facades based on combination of the plain plaster surface with red ceramic plates, covering completely the lower part and forming decorative belts and frames in the upper part, echoes the style of Ödön Lechner, Pártos' partner on that time. In the annual report of the school from 1896/97 a notice was made on Lechner's possible direct interference with the prepare of the plans.

**Conclusion**

In the higher maiden schools built around 1900 we can observe some changes determined by the process of continual extension and specification of their educational programme. Despite this, the tendency to the symmetrically arranged disposition still prevailed. As different to the rationality and matter-of-factness of the spatial arrangement, the architectural treatment of the facades used to be closely connected with the existing social context. In this respect, the important role was played by ideological, especially patriotic aspects of the (centrally directed) educational programme, that turned the attention to the variants of Ödön Lechner's so-called National (i.e. Magyar) style. Among the higher maiden schools, especially two were echoing Lechner's style, being designed by architects who had been cooperating with and influenced by the „great master" – those were the schools in Košice (Pártos) and Levoča (Baumgarten). Both of them, however, show the decoratively abundant style in somehow reduced and simplified version, thus possibly reflecting influences of the local milieu.

The above mentioned circumstances also weakened the radiation of the Viennese Wagnerian School of Architecture in Hungary. In the conservative milieu of Upper Hungary, the new Secessionist trends were often combined with surviving Eclectic features, and at the same time, the mixture of decorative elements taken over both from Vienna and Budapest appeared quite frequently – here, the Higher Maiden School in Trenčín (Orth and Somló) could serve as an example. The attempts at reflecting the local building tradition could have also determined the architectural concept of the Higher Maiden School in Bratislava – this brought together Secessionist and Eclectic elements echoing the Baroque-like ornamentation that survived in the local building production.





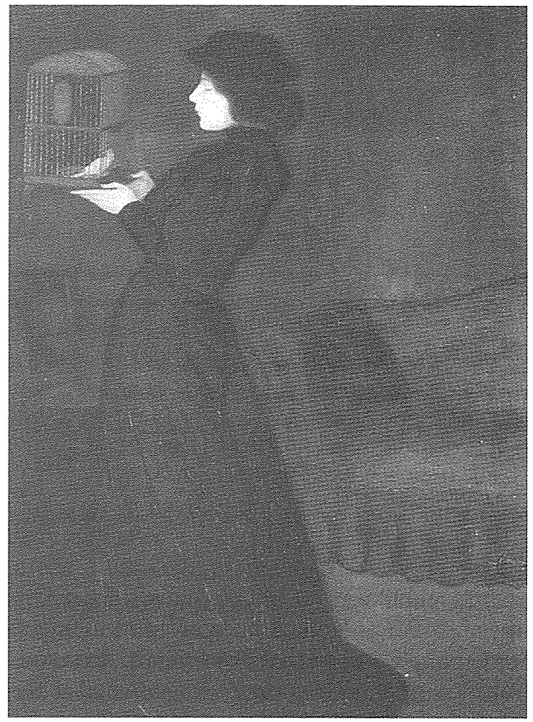
## Art Nouveau v strednej Európe
## Bratislava – Budapešť – Krakov – Praha – Viedeň

Ľubica PEDERSEN

Dánska metropola Kodaň bola v roku 1996 v poradí dvanástym Európskym mestom kultúry (*Kulturby '96*). V priebehu celého roka sa v Kodani a jej širokom okolí konali stovky podujatí zo všetkých oblastí kultúrnej tvorby. Niektoré mali lokálny charakter, iné ponúkali repertoár svetovej úrovne a multimediálne umenie najmladšej generácie.

V kultúrnej ponuke bolo reprezentované aj Slovensko, a to v rámci výstavy *„Art Nouveau v strednej Európe. Bratislava – Budapešť – Krakov – Praha – Viedeň"* (30. marec – 9. jún 1996). Výstavu zorganizovala popredná, a centrálne situovaná, inštitúcia *Kunstforeningen*, ktorej sa podarilo získať celý rad významných sponzorov. Organizátori prikladali výstave značný význam, čo podčiarkla aj skutočnosť, že ju otvoril Princ Henrik, manžel dánskej kráľovnej Margarethe II.

Hlavnou kurátorkou výstavy bola popredná dánska historička umenia Bente Scavenius. Zúčastnené krajiny mali národných kurátorov, ktorí v rámci celkovej koncepcie koordinovali prípravu s dánskou stranou. Expozície jednotlivých metropol pripravili nasledujúce osoby a inštitúcie: Dana Bořutová za Slovenskú národnú galériu a Ivan Jančár za Galériu mesta Bratislavy, Zsuzsa Jobbágyi s kolegami za Maďarskú národnú galériu, Jacek Purchła za Múzeum Stanisława Wyspiańskeho v Krakove, Marie Halířová a Hana Larvová za Galériu mesta Prahy a Hanna Egger za Múzeum užitého umenia vo Viedni spolu s odbornými pracovníkmi viacerých viedenských inštitúcií (Albertina, Múzeum mesta Viedne, Rakúska galéria). Prípravu slovenskej časti spolufinancovali Ministerstvo kultúry SR a Magistrát mesta Bratislavy.



*1. József Rippl-Rónai:* Žena s vtáčou klietkou, *1892. Olej na plátne, 186 x 130,5 cm. (MNG Budapest, FK 1385)*

Iniciátorom výstavy bol Poliak Wladimir Herman, ktorý sa za dlhé roky svojho pôsobenia v Dánsku stal výraznou postavou kultúrneho života Kodane, predovšetkým v oblasti divadelníctva. Sekretariát *Kulturby '96* zapojil do prípravy aj veľvyslanectvá jednotlivých krajín. Iniciatívu možno označiť nielen za chvályhodnú, ale aj priekopnícku: secesia strednej Európy je pre



2. *Alois Rigele:* Materinská láska, *1904. Bronz, 59 cm. (SNG Bratislava, P 329)*

dánske publikum, tak laické, ako aj odborné, temer neznáma. Kontakty dánskeho umenia sa vždy pohybovali po severo-južnej osi, teda smerom k susedným regiónom Škandinávii a Nemecku, a z tradičných metropol k Parížu a Rímu. Istou výnimkou je Viedeň a Rakúsko, v neposlednom rade aj preto, že po prvej svetovej vojne takmer dvadsaťtisíc rakúskych detí prišlo na zotavovací pobyt do rodín v Dánsku. Nadviazané kontakty boli začiatkom prehlbovania vzájomného poznania a cestovateľských aktivít. V súvislosti s výtvarným umením treba uviesť, že najvýznamnejšia dánska inštitúcia pre moderné umenie, Múzeum moderného umenia Louisiana, ležiace 30 km od Kodane, pripravila v roku 1990 reprezentatívnu výstavu *„Viedeň okolo roku 1900"*. Úplne neznáme už nie sú, po turistickej inváziii raných deväťdesiatych rokov, ani Praha či Budapešť. Široká verejnosť má však o stredoeurópskych reáliách naďalej len povrchné znalosti.

Organizátori nemali v úmysle komplexne predstaviť secesiu stredoeurópskych krajín, ale – v zmysle názvu výstavy – piatich vybraných miest. (Išlo zároveň o akési podobenstvo s mestom Kodaň pri terajšom *fin de siècle.*) Národné expozície sa po koncepčnej stránke vzájomne odlišovali v počte vystavených autorov aj v rozsahu žánrov. Krakov predstavil tvorbu jediného umelca, Praha dvoch, Budapešť dvoch desiatok. V bratislavskej expozícii dominovala plastika a fotografia, vo viedenskej plagát a užité umenie. Táto rôznorodosť národných príspevkov nebola na úkor kvality, práve naopak, bola priliehavým svedectvom o charaktere umenia strednej Európy na prelome storočí.

K výstave bol vydaný dvojjazyčný, dánsko-anglický katalóg s príspevkami od národných kurátorov. V úvode vytvorila Bente Scavenius akýsi komparatívny rámec, keďže sa venovala umeleckým tendenciám posledného desaťročia minulého storočia v Kodani. Pretože spomenutý nedostatok poznania reálií či umenia je obojstranný, dovolím si stručne zhrnúť spomínaný katalógový text, a to aj napriek tomu, že dánska secesia nebola na výstave zastúpená.

V deväťdesiatych rokoch 19. storočia prežívala Kodaň, podobne ako ďalšie európske metropoly, premenu na moderné veľkomesto, čo sa odrazilo aj v umení. Dánski umelci sa počas pobytov v Paríži a Berlíne dostali do styku s najnovšími tendenciami. V boji proti naturalizmu hľadali inováciu v symbolizme a nemeckej romantike. Ústrednou postavou nového hnutia sa stal spisovateľ Johannes Jørgensen, redaktor časopisu *„Veža"*. V roku 1891 vzniklo združenie „*Den Frie*" (Slobodný), ktoré šírilo nový štýl. Jeho výstavy boli alternatívou k cenzurovaným prehliadkam a zožali škandálne úspechy. Najvýraznejšou osobnosťou tohto obdobia bol J. F. Willumsen, ktorý navštívil Gauguina v Bretónsku a pre združenie navrhol dodnes existujúcu výstavnú budovu. Dánsku tvorbu prelomu storočí z dobových prúdov najviac poznamenal symbolizmus, ktorý bol však dlho ponímaný ako cudzí element. Aj secesia ostala skôr povrchovým ornamentom. Prejavila sa predovšetkým v umeleckom remesle a vo výnimočných prípadoch v architektúre. Nikdy sa nestala vládnucim štýlom, ani nevytvorila žiaden *„Gesamtkunstwerk"*.

Paradoxne bola na kodanskej výstave najslabšie zastúpená Viedeň, najmä z pohľadu Stredoeurópana, ktorý osobne pozná atmosféru mesta a zbierky jeho múzeí. Dôvodom boli oslavy tisícročia Rakúska, ktoré znemožnili zapožičanie špičkových diel. Ústrednou časťou viedenskej expozície bola kolekcia plagátov k výstavám v budove Secesie v období rokov 1898-1906, ktorých autormi boli Gustav Klimt, Alfred Roller, Kolo Moser, Ferdinand Andri a ďalší. Zaujímavý bol súbor pohľadníc s rôznymi témami (sviatky, móda, architektúra, divadlo a pod.). Užité umenie doby približovalo niekoľko kusov nábytku, ako aj dve desiatky skíc a návrhov na vázy, poháre, príbory a iné stolové náčinie od Josefa Hoffmanna. Nešlo však o jeho vrcholné diela, čo nemožno povedať ani o figurálnych kresbových štúdiách Gustava Klimta, ktoré dopĺňali výstavu. Katalógový príspevok Hanny Egger približoval vznik viedenskej secesie a jej princípy (ilustrované dobovými citátmi z revue *Ver Sacrum*), osobitosti niektorých výstav združenia *Secession*, ako aj umelecké a intelektuálne spory, vedúce postupne k jeho rozkolu a k založeniu *Wiener Werkstätte.*

Pražskú secesiu reprezentovali v Kodani dvaja umelci. Jedným z nich bol Alfons Mucha, ktorý nie je neznámy ani dánskemu publiku. Výstava však predstavila menej známu časť Muchovej tvorby, a síce niekoľko desiatok celostranových ilustrácií k *Otčenášu*, ktorý vyšiel v roku 1899 v Paríži a neskôr v Prahe. Ťažiskom českej výstavy bolo dielo Františka Bílka, vytvárajúce protipól k Muchovmu secesnému dekorativizmu. Rozmerné farebné fotografie približovali originálnu architektúru Bílkovej vily v Prahe s detailami interiéru, a predovšetkým Bílkovo extatické, vizionárske dielo. Boli tu viaceré plastiky a reliéfy, napríklad raná *Golgota,* návrh na Husov pomník v Prahe, portrét matky a ďalšie práce, ako aj ukážky z početných tematických cyklov v kresbe a grafike. Umelcov profil dopĺňali autorské nábytkové kusy, premknuté rovnako komplikovanou symbolikou. Katalógový text Marie Halířovej a Hany Larvovej podával stručnú charakteristiku Bílkovho diela, jeho svojrázneho myšlienkového sveta a individuálnych názorov na umenie, prírodu a náboženstvo. Je nepochybné, že Bílkova spirituálnosť a mysticizmus boli pre dánske publikum osobitou, doteraz neznámou polohou stredoeurópskej secesie a symbolizmu.

Krakovská expozícia predstavila tvorbu jediného umelca, a síce hlavnej postavy poľského modernizmu vo výtvarnom umení, divadelníctve a literatúre, Stanisława Wyspiańskeho. Výstava priniesla ukážky umelcovej mnohostrannej podukcie: boli tu portréty, autoportréty, historické a náboženské kompozície, scénografické a kostýmové návrhy, ornamentálne štúdie, pohľady na mesto a jeho okolie, návrhy na textil, vitráže a úžitkové predmety, ukážky nábytku, knižnej grafiky a typografie. Vo Wyspiańskeho tvorbe, ktorá bola neodlučiteľne spätá s rodným Krakovom, dominovali tri témy: národ, mesto a príroda. K expozícii sa viazal katalógový príspevok o Wyspiańskom od Marty Romanowskej. Druhý text od Jaceka Purchłu bol zaujímavým portrétom Krakova na prelome storočí. Opísal ho ako mesto plné protikladov: Krakov bol strategickou pevnosťou na hranici s Ruskom, sídlom rakúskej posádky a ekonomicky periférnym sídlom Haliča. Zároveň bol symbolom Poľska, duchovným hlavným mestom s bohatým národným a politickým životom, so stopami zašlej slávy a kráľovskými hrobmi na Waweli, ktorý sa po odkúpení od rakúskej armády menil na neoromantickú poľskú Akropolu. Wyspiański sa

výrazne podieľal aj na obnove Wawela a na reštaurátorských prácach pri zariaďovaní kostolov.

Maďarská expozícia sa sústredila na hlavné osobnosti a tendencie prelomu storočí. Zsuzsa O. Jobbágyi označila v katalógu toto obdobie za jednu z najzaujímavejších kapitol v maďarskej kultúre. Ekonomická konjunktúra po rakúsko-uhorskom vyrovnaní spôsobila aj bohatú umeleckú aktivitu koncentrovanú do rozvíjajúcej sa Budapešti. Úsilie o prekonanie historizmu a akademizmu sa prekrylo so snahou o vytvorenie národného umenia. Prispelo to k výraznému úspechu secesie, ktorá až do prvej svetovej vojny bola vedúcou tendenciou v štýlovom pluralizme. Kodanská výstava potvrdila rôznorodosť inšpirácií maďarských umelcov: evidentné boli odkazy na E. Muncha, prerafaelitov, skupinu Nabis, japonský drevorez, a v neposlednom rade na ľudové umenie. Výstava prezentovala diela dvadsiatich umelcov z takmer všetkých umeleckých oblastí – maľbu, sochárstvo a grafiku dopĺňali gobelíny a knižná grafika, ako aj ukážky nábytku, porcelánu a stolového náčinia zo zbierok Kiscelli-múzea. Jedna z hlavných osobností maďarskej secesie, József Rippl-Rónai bol zastúpený olejmi zo svojho „čierneho" obdobia spolupráce s Nabis, s dominujúcimi ženskými postavami. Ďalej tu bol *Zlatý vek* Jánosa Vaszaryho, jedno z hlavných diel doby, ako aj osobité kompozície Lajosa Gulácsyho, spájajúce formálne prvky secesie s ideálmi renesancie. Viacerými dielami boli tiež zastúpení Sándor Nagy a Aladár Körösfői Kriesch, ktorí v roku 1902 iniciovali vznik umeleckej kolónie v Gödöllő. Štýlovo charakteristické boli dekoratívne reklamné plagáty Gézu Faragó.

Charakter Bratislavy, provinčného sídla stojaceho v tieni dvoch neďalekých hlavných miest monarchie, mal rozhodujúci vplyv na formovanie umenia v tomto meste na prelome storočí. Vo svojom príspevku to priblížila Dana Bořutová, ktorá taktiež charakterizovala jednotlivé umelecké žánre a ich hlavných autorov.

Nové umelecké myšlienky sa v Bratislave presadzovali oneskorene a miešali s domácimi tradíciami. Z Viedne a Budapešti na jednej strane vychádzali kultúrne a spoločenské impulzy, na druhej strane metropoly odvádzali umelcov, ktorým rodné mesto neposkytovalo dostatočné možnosti pre štúdium a profesionálnu kariéru. Bořutová upozornila na zdanlivý paradox medzi prevládajúcim konzervativizmom a otvorenosťou novým podnetom, ako aj na osobitý lokálpatriotizmus multietnickej Bratislavy.

Z hľadiska výtvarnej kvality dominovalo v Bratislave sochárstvo, ktorému bola na kodanskej výstave vyčlenená jedna miestnosť. Boli tu vystavené bronzové plastiky a kresbové štúdie sochárov troch generácií, rodákov z Bratislavy – Viktora Oskara Tilgnera, Jána Fadrusza a Alojsa Rigeleho. Z Tilgnerovho diela tu boli predovšetkým portrétne busty a drobná plastika z neskorého obdobia (*Portrét kronikára Batku, Viedenská slúžka*). Fadruszovu tvorbu prezentovali napríklad diela *Jób* a *Portrét matky*, ako aj dobové fotografie pomníka Márie Terézie na dunajskom nábreží. Rigele, ktorý spomedzi týchto troch umelcov ako jediný trvalo pôsobil vo svojom rodnom meste, bol zastúpený komornejšou plastikou (*Materinská láska, Portrét Irmy Pitthordtovej* a ďalšie). Podstatnú časť bratislavskej expozície tvorila prezentácia dobovej architektúry a fotografie, ktorá bola vystavená vo *Fotografickej galérii* sídliacej v budove Kunstforeningen. Tvorili ju pohľady na jednotlivé časti mesta, budovy, nábrežia, pomníky, ako aj portrétne fotografie, prevažne z ateliérov Kozicsa a Mindszentyho. Dopĺňala ich zbierka dobových predmetov súvisiacich s prácou fotografických ateliérov. Skvostom expozície boli pre túto príležitosť zhotovené modely vybraných secesných stavieb Bratislavy – bývalej Eskontnej banky na Hlavnom námestí (architekt Albert Körössy), nájomného domu na rohu Štúrovej a Tallerovej ulice (staviteľ Jenő Schiller) a veľký model časti portála Modrého kostolíka (architekt Ödön Lechner), ktoré ilustrovali základné tendencie dobovej architektúry. Portrét Bratislavy vystihoval charakter mesta a dobovej umeleckej produkcie.



Vo *Fotografickej galérii* bola inštalovaná aj časť krakovskej expopzície. Boli to početné mestské veduty Ignacy Kriegera, fotografie popredných osobností kultúrneho života Krakova od J. Miena a archívne zábery významných udalostí, akými boli oslavy 500. výročia krakovskej univerzity alebo pohreb Stanisława Wyspiańskeho v roku 1907.

Veľkým nedostatkom výstavy, ktorý treba pripísať na vrub usporiadateľom, bola absencia akýchkoľvek vysvetľujúcich textov v jej priestoroch (s výnimkou stručných popisiek k dielam). Najmä s ohľadom na už zmienenú úroveň znalosti spoločensko-historických reálií strednej Európy zo strany domáceho publika, mala by výstava oveľa väčší efekt, keby jednotlivé národné expozície boli sprevádzané základným informačných textom, napríklad v podobe pasáží z katalógu. Pre návštevníka, ktorý pozná tieto reálie alebo si prečítal katalógové texty, obsahovala výstava mnoho zaujímavého materiálu nielen pre estetický zážitok, ale aj pre porovnávanie. Tvorba hlavných metropol bývalej habsburskej monarchie bola prezentovaná vedľa umenia jeho provinčných sídiel. Dokumentovala sa tak rozdielnosť vývoja jednotlivých regiónov monarchie, a zároveň existencia spoločných znakov, akým bolo napríklad úsilie o vytvorenie národného umenia alebo syntéza inšpirácií z európskych centier s domácou kultúrnou tradíciou.

Dánske recenzie výstavy zhodne poukazovali na mnohostrannosť charakteru dobového umenia v krajinách vtedajšej habsburskej monarchie a na skutočnosť, že umenie sa spájalo so zápasom o národnú identitu. Bolo živené domácimi tradíciami, takže aj secesia nadobudla špecifické podoby. Ohlasy v tlači poukázovali na šírku záberu výstavy a na vysoké kvality umelcov, ktorí – až na niekoľko výnimiek – boli doteraz pre dánsku verejnosť úplne neznámi.

*Foto: Jarmila Učníková (2)*

## „transLOKAL" – 9 Städte im Netz 1848-1918

Eva ŠŤASTNÁ

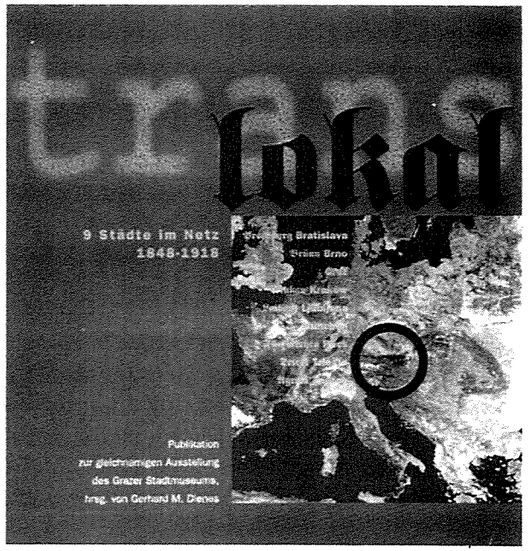
Graz, hlavné mesto Štajerska, sa v dňoch 15. júna – 31. októbra 1996 stal dejiskom prezentácie rozsiahleho medzinárodného výstavného projektu pod názvom *TransLOKAL – 9 Städte im Netz, 1848-1918*. Organizáciu výstavy úspešne zabezpečil mnohočlenný autorský kolektív z deviatich miest stredoeurópskeho regiónu: Bratislava, Brno, Graz, Krakov, Ľubľana, Mníchov, Pécs, Terst, Záhreb. Všetky tieto mestá, s výnimkou Mníchova, plnili v minulosti funkciu periférnych centier. Prešli podobnými alebo dokonca rovnakými historickými vývojovými etapami, ktoré im v mnohom vtlačili nezmazateľnú pečať stredoeurópskych starších i novodobých tradícií. Na ich základe medzi nimi vznikali pevné kultúrno-spoločenské, hospodárske i geopolitické vzájomné väzby.[1]

K spomínanej výstave neodmysliteľne patrí svojím obsahom i rozsahom hodnotná a širokým kultúrnym záberom nesmierne zaujímavá publikácia katalógu,[2] ktorá si zasluhuje pozornosť odborníkov nielen v oblasti histórie, dejín umenia, archeológie, ale vlastne takmer všetkých vedeckých disciplín. Viac ako 700-stranový katalóg publikovaný vydavateľstvom Leykam zostavil a redigoval riaditeľ Mestského múzea v Grazi Dr.

Gerhard M. Dienes. Okrem nevyhnutnej katalogizácie konkrétnych exponátov je publikácia doplnená čierno-bielou dobovou fotodokumentáciou, ilustrujúcou široké spektrum tematických odborných štúdií o jednotlivých mestách.

Autorom jednotlivých príspevkov ide o pohľad na všeobecné dejiny uvedených miest z hľadiska porovnateľnosti ich kultúrneho i hospodárskeho významu, pričom zaostrujú pozornosť najmä na časový horizont asi 70 rokov trvajúceho obdobia tzv. industriálnej kultúry, vymedzenom rokmi 1848 až 1918.

V danom časopriestore sa do popredia dostáva meštianska kultúra, keďže buržoázia ako dynamický moment vývoja so sústredenou politickou mocou v mestách predstavovala rozhodujúcu spoločenskú vrstvu. Búrlivá a rozporuplná epocha, keď každú ideu vzápätí nasledovala jej protiidea, keď sa individualizmus prelínal s kolektivizmom a nacionalizmus s pacifizmom, vyvrcholila revolúciou 1848, čo však neznamenalo len koniec feudálneho panstva, politickú emancipáciu buržoázie, ale tiež naďalej pretrvávajúce ťažké sociálne, národnostné, politické konflikty a všeobecnú nespokojnosť, ukrytú pod pokojným biedermeierovským povrchom.




trans lokal

9 Städte im Netz

Herausgegeben von Gerhard M. Dienes

Po úvodných stránkach jednotlivé state (kapitoly *Mestá*) podávajú prierez vývojom vybraných miest, etapami, popisujú okolnosti ich vzniku a vzniku ich názvu, vyzdvihujú dôležité a zaujímavé dejinné medzníky. Venujú tiež pozornosť osobnostiam, ktoré sa v nich narodili, či aktívne pôsobili. Paralely, podobnosti, vzájomné prepojenia je možné sledovať hneď spočiatku. Zreteľné stopy dávno i nedávno minulých čias sú zachované v každom z týchto miest, a mnohokrát dokladajú takmer totožný charakter vývoja. Podobné historické skúsenosti, osudové pre duchovný profil mesta, sú často čitateľné v mestskom urbanizme, staromestských uličkách, parkoch, malebných zákutiach, ale aj na architektonickom riešení a interiérovom vybavení rezidenčných zámkov s chodbami preplnenými portrétmi dynastií, so zariadením v dobovom vkuse. Súvislosti boli dané v prvom rade geografickou polohou, pričom šírenie prvotnej informácie urýchľovali vzájomné kontakty.

Kultúrno-historickým mottom výstavy i katalógu sa stali práve tieto lokálne väzby, paralely, protiklady, recepcie, averzie, ovplyvnenia a vyžarovania podnetov v regiónoch, ktorých väčšina v sledovanom období patrila do jedného spoločného štátneho útvaru. História tvoriaca základňu a predpoklad pre pochopenie súčasnosti poskytuje zároveň šancu ovplyvniť budúcnosť, preto je aj dnes dôležitý moment pestovania povedomia o obecných dejinách v tomto priestore, moment sledovania ciest, ktoré nás spájajú a umožňujú kontinuálne budovanie staro-nových kontaktov.

Samostatná kapitola je venovaná *aforizmom času* (*Aphorismen der Zeit*), t.j. civilizačným prejavom daného časopriestoru od revolúcie roku 1848 po prvú svetovú vojnu, pojednávajú o samotnej revolúcii a jej pozadí, obsahujú poznámky k buržoáznemu veku a dostávajú sa až k nemeckej otázke. V tomto čase dochádza k nezanedbateľnému rozvoju vedy a techniky, najmä vďaka tretiemu stavu – buržoázii. Od začiatku 19. storočia k upevneniu a napredovaniu komunikácie nesmierne prispievalo postupné, neskôr masové budovanie železníc, podporujúce zároveň rast miest, keďže tieto plnili funkciu dopravných uzlov. Železničné linky predstavovali súčasť takmer neobmedzeného civilizačného prepojenia, kým nebolo prerušené obdobím prvej svetovej vojny, avšak potom, už v nových podmienkach, opäť pokračovalo.

Ďalšia pasáž sa zaoberá úlohou c.k. armády v rokoch 1848-1914, opisuje jej úspešné zaisťovanie moci Habsburgovcov počas revolúcie v roku 1848, jej využívanie technických vymožeností, progres v podávaní informácií a nakoniec moderné zázemie vytvorené letectvom.

Nie je vynechaná ani oblasť športu a telesnej kultúry, ktorej chápanie v dnešnom význame siaha do 19. storočia, keď z Veľkej Británie zasahovalo kontinent ako sprievodný jav spriemyselňovania, ale aj ako demonštrácia politickej príslušnosti, ak vezmeme do úvahy, že mnohé športové kluby vznikali tiež v rámci politických strán. Usporiadanie prvých novodobých Olympijských hier v roku 1896 znamenalo nesporne výraz internacionálnosti. Základný prínos industrializácie spočíval v zlepšení životných podmienok, čo viedlo k zvýšenému záujmu o telesnú kultúru. Telo pracujúce v nezdravých dielňach bolo neustále vystavované zdravotnému poškodzovaniu, no pestovaním kondície a pravidelným otužovaním sa mohlo stať odolnejším.

Po téme športu sa záujem nasledovných statí sústreďuje na módu, ošatenie a obraz ženy. Popisuje sa vývin dámskej a pánskej módy po tom, ako udalosti Veľkej francúzskej revolúcie urobili koniec zaužívaným strnulým pravidlám v odievaní. Módny odev, voľnejší, variabilnejší, pohodlnejší, už nebol len záležitosťou panovníkov či aristokracie, naopak, priťahoval všeobecný záujem predovšetkým meštianskej vrstvy. Finančný vzostup buržoázie vyžadoval od ženy v prvom rade reprezentačné vystupovanie a plnenie nárokov mužov, no v druhej polovici 19. storočia sa dostala do popredia predstava nového obrazu nezávislej, samostatnej, slobodnej ženy, najmä v intelektuálskych a umeleckých kruhoch, alebo v reformných hnutiach bojujúcich za práva žien. Žena v umení predstavovala štíhlu a tajuplnú bytosť, v jej zobrazení sa stráca rozdiel medzi svätičou a padlou ženou. Časť mládežníckeho hnutia volala po modernom chápaní lásky, sexuality, manželstva, po voľnej láske.

Prozaickejšou témou sa zaoberajú informácie orientované na dejiny filmu pripomínajúc objavy zakladateľských osobností, medzi inými Edisona, bratov Lumièrovcov a ďalšie. Kiná ako jeden z typických produktov minulého storočia reprezentovali závratný technický pokrok a vznik konzumnej spoločnosti. Ideálnym publikom pre nové médium sa stali nižšie sociálne skupiny, ktorým už nestačili tradičné plebejské zábavy, jarmoky, varieté a podobne.

Treba však spomenúť aj negatívnu stránku neuveriteľnej progresivity vo vývoji techniky, používanej v celom rade vojenských zrážok, ničiacich Európu v druhej polovici 19. storočia. Vyvrcholením národnostného hnutia na Balkáne sa svet ocitol na prahu katastrofy prvej svetovej vojny, ústiacej svojimi následkami do nového prerozdelenia sveta, v rámci ktorého bola založená aj Rakúska republika. Primárnu inšpiráciu k usporiadaniu výstavy poskytla vlastne výnimočná príležitosť milénia Rakúska v zmysle názvu krajiny, nie štátnosti. Listina cisára Otta III. z r. 996 pripomína, že tento daroval biskupovi z Freisingu majetok v Neuhofene, dnešnom Dolnom Rakúsku, v regióne *Ostarrichi,* ovšem, tento dátum nemožno spájať so založením Rakúska.

Nasledujúce kapitoly sústreďujú väčšiu pozornosť na jednotlivé mestá vo vymedzenom čase, zameriavajú sa na podrobnejšie vykreslenie jednotlivých stránok života vtedajšej spoločnosti:

obsahujú poznámky a pripomienky k urbanizácii spomenutých deviatich miest, k štruktúre ich obyvateľstva, rozvoju dopravy a hospodárstva, ku komunálnej politike, náboženstvu, vzdelávaniu, odvetviam umenia, vedy a výskumu.

Tak kapitola *Mestá v čase* v jednotlivých statiach analyzuje situáciu, kedy, na rozdiel od predindustriálnej doby, minulé storočie zaznamenalo prudký nárast mestskej populácie, dochádzalo k disproporciám, preľudnenosti, menila sa typológia miest a ich urbanistický charakter. Zároveň stúpali požiadavky na vyššiu životnú úroveň, kultúru bývania, lepšie životné prostredie.

Spätosť týchto procesov s rozvojom *dopravy* popisuje samostatná kapitola. Revolučná zmena, ktorú priniesla výstavba železníc, spôsobila priblíženie vzdialeností, zrýchlenie cestovania, vytvorenie predpokladov pre vznik organizovanej turistiky. Automobil znamenal na začiatku 20. storočia prejav exkluzivity, letectvo sa stalo vojenskou a športovou doménou. V mestách sa zavádzali hromadné dopravné prostriedky na elektrický pohon – električky.

Kapitola *Hospodárstvo* sa zameriava na ďalší významný faktor, ktorý spoluformoval vtedajšiu spoločnosť: Vedecko-technická revolúcia podmienila vzrast produktivity hospodárstva, rodili sa a prudko vzmáhali priemyselné, obchodné, poisťovacie spoločnosti so stále vyšším základným kapitálom, vytrácal, resp. potláčal sa regionálny rozmer.

Dobová tlač a žurnalistika odzrkadľujú modernizáciu *politických* štruktúr v druhej polovici 19. storočia, radnice ako sídlo komunálnej politiky čelia národnostným, politickým, *náboženským* tlakom (kapitoly *Politika* a *Náboženstvo*).

Pôvodná jednotiaca idea vo *výtvarnom umení* smerovala k rôznorodosti. Intenzívny záujem buržoázie o estetické záležitosti umenia odrážala zberateľská vášeň, budovanie súkromných zbierok, súčasne sa však zakladali aj verejné inštitúcie vyvíjajúce múzejnícke, expozičné a publikačné aktivity v snahe sprístupniť kultúrne dedičstvo záujemcom zo všetkých sociálnych skupín a uchovať ho pre budúce pokolenia. V Salónoch i vo výzdobe stavebných diel dominovalo oficiálne reprezentačné maliarstvo v intenciách historizmu a akademizmu, ale jeho stagnáciou a objavom konkurenčnej fotografie bola mladá generácia umelcov stimulovaná k hľadaniu nových smerov umeleckého vývoja, ktorý naberal rýchly spád od realizmu až k abstrakcii. Napriek zavedeným kánonom, diktátu konvenčného spoločenského vkusu, sa vývin umenia posúval nezadržateľne vpred, objavil sa nový štýl mladých.

Častokrát radikálnu *architektonickú* prestavbu miest si vynútil prudký vzrast počtu obyvateľstva a sociálne potreby s tým súvisiace, takže na mieste už nefunkčných fortifikácií, zastaralých obytných priestorov, celých mestských štvrtí, vyrástla architektúra spĺňajúca modernejšie nároky doby. V porovnaní s dovtedajšou stavebnou činnosťou, kedy prevažovala výstavba palácov, zámkov, kostolov, sa teraz kládol dôraz na verejné budovy (divadlá, knižnice, kaviarne, kluby a podobne), v privátnej oblasti predovšetkým na nájomné domy a vily. Predierajúc sa prežitkami historizujúcich tendencií spel vývoj architektúry k modernizmu, objavili sa osobnosti medzinárodného významu, medzi nimi Otto Wagner, Adolf Loos, hlásali sa teórie o zbytočnosti ornamentu a priorite účelu, individualistická moderna položila základy funkcionalizmu.

V súvislosti s masovým záujmom o dramatické umenie sa v druhej polovici 19. storočia dostala do popredia *divadelná* architektúra so sprísnenými protipožiarnymi opatreniami, zmenami v interiéroch a funkčným členením ďalších vnútorných priestorov, podľa vzorov Dvornej opery vo Viedni (August von Siccardsburg a Eduard van der Nüll, 1869), Veľkej opery v Paríži (Charles Garnier, 1875), Opery v Drážďanoch (Gottfried Semper, 1878). Špecializovaná viedenská architektonická firma *Fellner a Helmer*, činná v poslednej tretine 19. storočia, projektovala a zrealizovala viac ako 40 divadelných stavieb v početných mestách strednej Európy, okrem iného



v Brne (1881-1882), Bratislave (1885-1886), Záhrebe (1894-1895), Grazi (1898-1899).

Vzájomné väzby a prepojenia stredoeurópskeho priestoru v oblasti *hudby* možno pozorovať na populárnych dielach takých autorov ako Richard Wagner, či Richard Strauss, ktorí napokon zožali slávu až za oceánom.

Pokrok vo *vede a výskume*, príznačný pre pojednávané obdobie, zaznamenal úspech v každom z uvedených miest najmä zásluhou rozvoja a modernizácie vyššieho školstva.

Popri spomínaných odborných štúdiách uvádza katalóg (v kapitole *Literárne a kulinárne prepojenie*) aj autentické dobové novinové články, časť osobnej korešpondencie významných aktuálnych dejateľov svojej doby a navyše i gastronomický výklad národných či obľúbených jedálnych lístkov.

Záver publikácie tvorí vlastný katalóg exponátov s patričnými údajmi, ďalej literatúra, register a zoznam početných spolupracovníkov z rôznych inštitúcií zúčastnených krajín, ktorí erudovaným prístupom prispeli ku konečnej prezentácii tak rozsiahleho projektu. V jeho rámci sa zrodil nadčasový katalóg trvalej informačnej hodnoty, predovšetkým z titulu prezentácie odborných štúdií, ktoré mu dodávajú charakter zborníka zameraného na globálny kultúrny vývoj buržoázneho obdobia v stredoeurópskom teritóriu.

---

POZNÁMKY

[1] Peripetiami dlhodobej náročnej realizácie výstavy, obsahom a hodnotením celého projektu sa podrobnejšie zaoberá článok Mgr. Zuzany Francovej, odbornej pracovníčky Mestského múzea v Bratislave a zároveň členky realizačného tímu – pozri FRANCOVÁ, Z.: *Výstava „transLOKAL" – 9 Städte im Netz 1848 – 1918.* Múzeum, 1996, č. 3, s. 27-29.

[2] *„transLOKAL" – 9 Städte im Netz, 1848-1918.* Hrsg. von Gerhard M. Dienes. Redaktion: Johanna Flitsch, Franz Leitgeb. Leykam Buchverlagsgesellchaft m.b.H., Graz 1996, 745 strán (ISBN 3-7011-7335-4)

## Brno v dobe secesie

Danica ŠOLTÉSOVÁ

V roku 1995 vyšla v moravskej metropole kniha Jana Sedláka *Brno v době secese (Brünn in der Epoche der Sezession)* so zámerom sumarizovať a sprehľadniť významnú, z hľadiska kultúrneho diania mnohovrstvovú etapu výtvarného prejavu v centre Moravy na prelome 19. a 20. storočia. Obdobie od roku 1895 do vypuknutia 1. svetovej vojny, v ktorom sa konfrontujú podnety a prejavy domáceho výtvarného prejavu a európskeho, resp. stredoeurópskeho ponímania nových myšlienok, s vkusom a subjektivitou umelcov tvoriacich v mnohonárodnostnom meste.

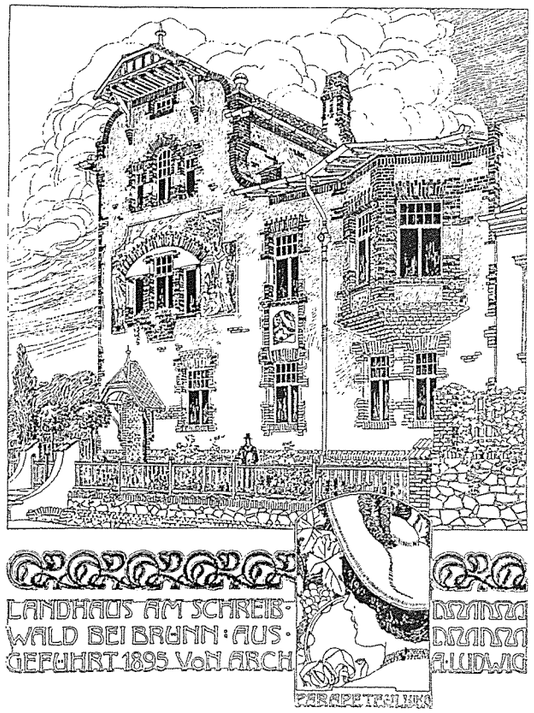
Úvodné strany knihy venuje autor analýze politickej a etnickej atmosféry Brna, súpereniu českej a nemeckej politickej reprezentácie, vzniku a aktivite národnostne orientovaných umeleckých združení – Moravskému uměleckému spolku (Mährischer Kunstverein) založenému v roku 1882 a neskôr premenovanému na Sdružení

JAN SEDLÁK

BRNO
V DOBĚ SECESE

BRÜNN
IN DER EPOCHE DER SEZESSION

BRNO 1995




ců moravských ustanovené v Hodoníne. Citované z úvodných strán, *„je proto namístě hovořit o secesi v Brně a nikoli o brněnské secesi. Tím se však v žádném případě nezmenšuje hodnota tohoto uměleckého odkazu, naopak secesní éra v Brně se významně posouvá do středoevropského kontextu."*

Tento kontext ako prvá tlmočí staviteľská činnosť, ktorá sa, prostredníctvom mladých architektov študujúcich v zahraničí, začína odkláňať od historizujúcej architektúry a prezentuje nové názory ovplyvnené hlavne viedenskou secesiou a školou Otta Wagnera. Jednoduchá kompozícia dokonale sledujúca účel, zviazaná s pevným architektonickým tvarom odvodeným od konštrukcie, celistvé objemy, plošná tektonika a bezozdobne poňaté hladké fasády pojednané len plochým rastlinným a geometrickým dekorom, vyznávajú krédo Wagnerovej architektúry. Do Brna prinášajú podnety secesného štýlu početní Wagnerovi žiaci, Alois Ludwig, Hubert Gessner, Ludwig Baumann, Leopold Bauer, ktorý v brnenskej vile finančníka K. Riessiga radikálne uplatnil nové prevádzkové, konštrukčné a estetické požiadavky kladené na architektúru na prelome storočia a v plnej miere rozvinul zásady aplikované viedenskou školou. Je o to pozoruhodnejšie, že práve Leopold Bauer sa o pár rokov neskôr, na priečelí nájomného domu baróna Štěpána Haupta, v Hechtovej a v Rohrovej vile, predovšetkým však vo svojich teoretických statiach, výrazne postavil proti Wagnerovej jednostrannosti a *„lartpourlartizmu secese a obrátil se o poučení k historické architektuře."* Viedenská Akadémia však nestratila na aktuálnosti a presadila sa ako najsilnejší prúd, ktorý inšpiroval brnenskú architektonickú tvorbu v sledovanom období. Na jej princípy nadviazal Hubert Gessner pri stavbe Okresnej nemocenskej pokladne, Max Matzenauer a Jan Mráček pri výstavbe nájomných domov, Bohumír Čermák v budove Úrazové dělnické pojišťovny, Antonín Blažek v blokoch obytných a obchodných domov, ako aj Franz Holik v interiéri kostola Nepoškvrneného Počatia P. Márie.

Európsky kontext naplnený viedenským vzorom nezostal v Brne osamotený. Architekt Dušan Jurkovič vo vlastnej vile a v rodinnom dome Jozefa Kunca na brnenskom predmestí Žabovřesky obohatil stredoeurópske podnety o poučenie inšpirované tvorbou M. H. Baillie-Scotta. Naviac, anglický architektonický koncept rozšíril o domácu tradíciu a uplatnil v stavbách výzdobné motívy prebraté z ľudovej architektúry.

Verejná súťaž na reguláciu Brna vypísaná v r. 1901-1902 pre rakúskych architektov a inžinierov nemeckej národnosti sa niesla pod vplyvom teoretických prác viedenského architekta Camilla Sitteho. Architektonická súťaž na novostavbu Národného divadla v Brne z roku 1910 bola už úplne v zajatí názorových polarít domácich autorov. Štyridsaťštyri návrhov ponúklo široké spektrum nápadov, od historizujúcich projektov cez secesiu až po práce mladých architektov zoskupených okolo pražského spolku Mánes, ktorí predznamenali nástup českého kubizmu. Napriek veľkému nadšeniu, ktoré zachvátilo všetkých zúčastnených, celkový výsledok nedopadol priaznivo a novostavba divadla nebola v tom čase realizovaná.

Aktivita umeleckých združení a spolkov v podobe spolkových výstav viazala na seba predovšetkým maliarsku tvorbu. V roku 1897 postavil staviteľ Antonín Tebich dievčenskú školu Vesny, ktorej atmosféra, vďaka pôsobeniu F. Mareša bola preniknutá českým národným cítením. Aktérmi diania boli osobnosti umeleckého a spoločenského života v Brne. Interiér školy a zariadenie malého a veľkého internátu navrhol Dušan Jurkovič. Dvoranu a lunety pod rímsou vymaľoval Jožа Uprka, ktorý znovunastolil romantický mýtus témy vidieckeho ľudu zhmotňujúci svojbytnosť národa a životnú silu, z ktorej čerpala národná kultúra. V jeho tvorbe sa snúbila národopisná tématika a poučenie z dobovej európskej maľby ovplyvnené mníchovským školením u profesora O. Seitza a cestou do Paríža (1893) v podobe dekoratívne cítených farebných plôch a zosvetlenej palety. K aktivitám brnenského Klubu přátel umění sa pripojil aj Uprkov priateľ Hanuš Schwaiger, ktorý vo svojich obrazoch zaslaných na prvú klubovú výstavu zamenil heroizmus národopisných štúdií za pravdivé zobrazenie života vidieckeho ľudu v zmysle starých žánrových holandských výjavov.

Brnenskí krajinári zoskupení okolo Klubu hľadali inšpiráciu v naturálnom lyrizme severonemeckých maliarov, ktorí vystavovali v Prahe v roku 1903, v dekorativizme mníchovského Jugendstilu, v jeho esteticky dráždivej ornamentike a prísnej línii rastlinných dekoratívnych foriem, vystupňovanej do narastajúcej abstrakcie vlnoviek, a vo vlastných reminiscenciách na impresionizmus. Secesná symbolika a štylizácia poznamenala aj obrazy Zdeňky Vorlovej-Vlčkovej, Felixa Jeneweina, ako aj ojedinelé plagáty Bohumíra Jaroněka.

Tvorba členov Moravského uměleckého spolku v zásade nevybočila z provinčného rozmeru, hoci sledovala európsky vývoj. Podobnú situáciu môžeme zaznamenať aj v polohe sochárskych diel, realizovaných v sledovanom období v pomerne malom počte.

Secesia v Brne, aj keď ostávala dlhé roky na pokraji záujmu z hľadiska jej zhodnotenia, zapustila hlboké korene. Architektúrou nových stavieb, ale hlavne množstvom prefasádovaných priečelí, na ktorých sa uplatňila secesná ornamentika, vstúpila do mestského exteriéru, dodala uliciam nový vzhľad a začlenila Brno k mestám, ktoré kráčali s dobou. Tvorba architektov a výtvarníkov reflektovala európske podnety a spolu s domácimi inšpiráciami vytvárala umenie blízke naturelu mesta.

Jan SEDLÁK: *Brno v době secese – Brünn in der Epoche der Sezession.* Vyd. PERAS, s.r.o., Brno, 1995, 120 strán, 76 ilustrácií. (Paralelný český a nemecký text)

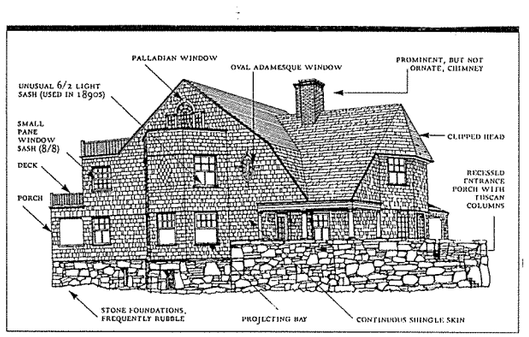
německo-moravských výtvarných umělců (1911) a jeho kultúrnopolitickému pendantu, českému Klubu přátel umění z roku 1900, z ktorého sa po čase odčlenila výrazná časť výtvarníkov a v roku 1907 podporila Sdružení výtvarných uměl-

## House styles in America

Innet MAYEROVÁ

Kniha *House styles in America* od Jamesa C. Masseyho a Shirley Maxwellovej je sprievodcom po architektúre amerických obytných domov z rokov 1640-1960. V štyroch rozsiahlych kapitolách môžeme postupne v chronologickom slede spoznávať staviteľskú činnosť prvých európskych usadlíkov na kontinente, staviteľstvo v období občianskej vojny, v čase historizujúcich štýlov, cez prelom storočia až po modernu. Autori poukazujú na kombinácie, zvyklosti a názory prinesené z anglických, nemeckých, francúzskych, holandských, švédskych a španielskych stavebných tradícií a ich prelínanie sa s novými postupmi a materiálmi, ktoré ponúkal Nový svet.

Úvodná časť s titulom *Rané americké domy (Early American Houses)* zahrnuje obdobie 1640-1860. Prví európski usadlíci sa v Novom svete naďalej pridŕžali svojich zvykov, preto majú americké domy 17. storočia vernakulárny charakter. Od svojho príchodu postavili anglickí usadlíci v Massachusetts množstvo drevených domov, pre ktoré boli príznačné trámové kostry s výplňami a strmé strechy. Charakteristickým prvkom domov Nového Anglicka boli obrovské centrálne umiestnené tehlové komíny. Postupom času sa však pôvodne čisto utilitárne stavanie nových budov menilo na architektonickú tvorbu. Ako prvý zo štýlov americkej architektúry autori knihy predstavujú georgiánsky štýl (*Georgian style*), pre ktorý sú príznačné pravouhlé tvary, symetrické pôdorysy s centrálnymi halami a nízkymi štítovými strechami. Na základe typických znakov, napríklad, že domy sú robustného vzhľadu, majú vyvýšený základ a vchod flankovaný pilastrami, Massey a Maxwell interpretujú georgiánsky štýl ako mužský.




Po americkej revolúcii sa začala formovať architektúra novej spoločnosti. Hoci architekti siahali po inšpiráciu do anglických vzorníkov, ich idey nadobúdali amerického ducha a vyhranil sa tzv. federálny štýl (*Federal style*), najviac rozvíjaný v rokoch 1790-1830. Samotný štýl Thomasa Jeffersona bol osobitým zvratom v architektúre – jeho „rímske budovy" v Novom svete symbolizovali republikánske ideály amerického politického experimentu.

Druhé obdobie vymedzené rokmi 1820-1890, rozpracované v kapitole s názvom *Romantické domy (Romantic Houses)* pojednáva o gréckom, gotickom, talianskom a exotickom štýle. V Amerike boli v prvej polovici 19. storočia demokratické ideály Grécka obsiahnuté v pojmoch: nezávislosť, nádhera klasického umenia, literatúra. Rola gréckej civilizácie v starovekom svete bola modelom pre americké sny, pre ich vlastnú budúcnosť. Väčšinu týchto domov postavených okolo polovice 19. storočia charakterizovala nielen replikácia starobylej stavby, ale snaha prispôsobiť vzory a preniesť ich do amerického nového národného tzv. gréckeho štýlu, označovaného ako *Greek Revival.*

Od roku 1830 sa stalo aktuálnym nadväzovanie na štýl charakteristický pre architektúru anglických vidieckych domov (vernakulár). Niektorí architekti, napríklad A. J. Downing alebo A. J. Davis, vyzdvihovali myšlienku zdravej architektúry a propagovali bývanie v nových neogoticky stvárnených chalupách či vilách. Gotické motívy boli často transformované cez americký ľudový štýl nazývaný „tesárska gotika".

V tretej rozsiahlej kapitole autori predstavujú obdobie *Viktoriánskych domov (Victorian Houses),* ktoré začína od roku 1855 mansardovým štýlom, volaným aj „štýl druhého cisárstva" (*Second Empire)*. Tento nový štýl obdobia Napoleona III., nazývaný po francúzskom architektovi 17. storočia Françoisovi Mansartovi, sa však oveľa viac presadil v meste, ako v predmestských okrajových častiach. Rozlohou pomerne veľké domy s vežami a krídlami boli často ukončené rozlične tvarovanými malebnými strechami. V rámci tohto štýlu sa pri populárnych mansardových strechách často uplatňovali aj konvexno-konkávne línie strechy. Podľa autorov bol štýl zrejme založený na francúzskej renesančnej architektúre, ale v Amerike sa pokladal za moderný.

V 19. storočí sa architekti často zaoberali myšlienkou vytvorenia skutočného, výsostne amerického štýlu. Autori publikácie ďalej popisujú aj tzv. štýl kráľovnej Anny (*Queen Anne)*: v roku 1870 sa americkí designéri stretli s dielom anglického architekta Normana Shawa, ktorý sa vyhranil v štýle nadväzujúcom na architektúru začiatku 18. storočia, čias vlády anglickej kráľovnej Anny. Domy v štýle *Queen Anne* sú malebné a navodzujú atmosféru regionálnej pôvodnosti. Stavitelia kládli veľký dôraz na vizuálne pôsobenie farebnosti. Zelená farba sa používala pre exteriérové obklady a harmonizovala s indiánskou červeňou, použitou vo výplni medzi kameňmi a s neutrálnou farbou steny.

Obsahom ďalších podkapitol je tzv. šindľový štýl (*Shingle style)*, príznačný pre architektonickú tvorbu obytných domov v Amerike počas posledných troch desaťročí 19. storočia. Na konci storočia boli obrovským krokom vpred tzv. prefabrikované domy (*Ready-cut Houses*), stavané z dreva vopred rezaného na mieru v spoločnostiach, ktoré zároveň ponúkali realizáciu jednotlivých stavieb.

Posledná rozsiahla kapitola s názvom *Postviktoriánske a moderné domy (Post-Victorian and Modern Houses)*, predstavuje obdobie rokov 1880-1945. Akademický eklektizmus bol ovplyvnený mnohými európskymi historickými štýlmi, volal po veľkých bohatých domoch s klasickou ornamentikou. Koncom storočia sa mnohí z generácie architektov, odchovaných parížskou l'École des Beaux Arts, stali profesormi v amerických architektonických školách a vedúcimi postavami architektonických ateliérov. Bola to prvá generácia profesionálne vzdelaných architektov v histórii Spojených štátov. Architekti nehľadali štýl ako taký, ale spôsob integrácie princípov a prvkov najlepšej architektúry minulosti s modernými potrebami, materiálmi a technológiami. Nechceli kopírovať európske budovy, ale interpretovať ich pre moderné americké požiadavky.

V období od 1890 do prvej svetovej vojny získalo hnutie *Arts and Crafts* silnú podporu zo strany mladých amerických architektov, výrobcov nábytku a sociálnych reformátorov. V dôsledku vzrastajúceho dopytu po atraktívnych predmestských domoch bola v Amerike architektúra v duchu *Arts and Crafts* veľmi rozšírená. Autori v krátkosti poukazujú na architektonickú prácu Gustava Stickleyho, na práce firmy bratov Greeneovcov a zvláštnu stať venujú osobitému typu rodinného domu nazývaného *bungalow*.

Publikácia podáva všeobecné informácie o populárnej *Prairie School* a jej typických znakoch, podľa ktorých možno tento druh budov rozpoznať. Ďalej predstavuje štýly domov pre robotníkov v období na prelome 19. a 20. storočia, jednak z aspektu členenia fasády, a jednak z hľadiska dispozičného rozvrhnutia. Cez anglické, francúzske, španielske architektonické vplyvy v časovom rozmedzí rokov 1890-1940, je posledným zastavením podkapitola o moderných štýloch. Do nej autori v krátkosti zahrnuli *Art Deco,* funkcionalistickú architektúru a tvorbu európskych architektov, pracujúcich v Spojených štátoch v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. K záveru patrí pohľad na obdobie od konca druhej svetovej vojny do polovice 20. storočia.

Publikácia podáva celistvý obraz obytnej architektúry v Severnej Amerike a ponúka informácie, uľahčujúce pochopenie architektonického diania, postihnutie rozdielov odlišujúcich jednotlivé architektonické štýly, ktoré sa udomácnili, pretransformovali a vyhranili na americkom kontinente. Je stručným prehľadom s množstvom farebných reprodukcií a nákresov stavieb typických pre obdobie historických štýlov i po ňom.

James C. MASSEY and Shirley MAXWELL: *House Styles in America. The Old-house Journal guide to the Architecture of American homes.* Penguin Studio, 1996, 262 strán, 200 fareb. vyobrazení (ISBN 0-670-86354-8)





**Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn)**
**Exzerpta aus den Archiven in Preßburg und Tyrnau**

Petr FIDLER

## IV. Teil

**NAGEL Jakob**, Maler in Preßburg
Im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats malte Nagel 1616 die Marktfahne.

*AMB – KRB, 206/1616*

**NAGER Wolf**, Maurer in Častá
Zusammen mit Stephan Danko schloß Nager am 18.4.1637 einen Kontrakt für Reparaturen und die Erbauung eines Turmes in der Burg Bibersburg/Červený Kameň ab.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň, 2138*

**NAPEL Mert**, Maler
1589 verrechnete er für seine Arbeit in der Burg Bibersburg/Červený Kameň 20 fl. 4 d.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 75*

**NEBEL Johann**, Steinmetz in Preßburg
1798 wurde er aus der Preßburger Domrechnung für seine Arbeit bezahlt.

*AMB – Domrechnungen, 84-90/1798*

**NEUMANN Walthauser (Balthasar),** Maler im Franziskanerkloster in Malacky
Unter den Pálffyschen Rechnungsbelegen aus dem 17. Jh. befindet sich auch eine ausführliche „Specifikation" des Malers, wo er seine in Pálffys Auftrag in der Franziskanerkirche ausgeführten Arbeiten aufgelistet hatte (Positiv, Tabernakel, Hl. Grab mit Christus und Maria, Hl. Stiege, ein „schönes Ecce Homo Bild", großes Marianisches Bild in der Öttingerkapelle, ein Marienbild mit Hl. Rochus und Sebastian in der „Außen" kapelle etc).

*SNA – Pálffy, A VIII, L 7, F II (Nr. 2)*

**NEUMAIR (NOYMAIR) Hans**, Maurermeister von Aibling
1631 ließ er sich in das Meisterbuch der Maurerzunft in Preßburg als Landmeister eintragen.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**NICODE Georg**, Maurermeister in Trnava
1658 wurde er in das Trnavaer Meisterbuch eingetragen. 1680 war er Stadtmeister.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3, Meisterbuch 1653-1870*

**NICODE Johannes**, Maurermeister in Trnava
Laut der Eintragung in dem Trnavaer Meisterbuch war er 1694 dort Meister. Sein Name wird ebenfalls in den Zunftartikeln von 1701 erwähnt.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3, Meisterbuch 1653-1870*

**Nicolaus**, Steinmetzmeister in Preßburg
1502 bearbeitete er „Krachstein" für einen Schornstein im Rathaus.

*AMB – KRB, 58/1502*

**NONA Antonio**, Maurermeister in Trenčín
Seit 1650 Meister, ließ sich Nona 1673 als Maurermeister von Trenčín in das Meisterbuch der Trnavaer Innung eintragen.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3, Meisterbuch 1653-1870*

**NONE Johann Baptista (Giovanni Battista)**, Maurermeister in Trnava
Seit 1681 war None Stadtmaurermeister in Trnava.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3, Meisterbuch 1653-1870*

**NOVÁK Johann**, Maurermeister in Pezinok
1722 arbeitete er im Schloß Pezinok.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok, 118, Rechnungen 1732*

**NUCHBERG(?) Johann Gottlieb**, Maurerpolier aus Preßburg
1761 leitete er vor Ort den Bau des Schlosses in Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy, 4, 6; – Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, Bohuslavice-Schloßbau 1761-1763 und 1761-1768*

**NUSSBAUM Adam**, Maurer in Preßburg
Er wurde in einem nicht näher datierten Verzeichnis der Preßburger nichtadeligen Stadtbewohner aus dem 17. Jahrhundert angegeben.

*AMB – Aktenmaterial, 28, Lad 19/VI*

**OBER Michl**, Maurermeister in Preßburg
1657 wurde er in das Meisterbuch der Preßbuger Maurerzunft eingetragen.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**OBERLEUTHNER Matthias**, Maler in Preßburg
1746 wurde er für die Fassung des Stadtbrunnens am Getreidemarkt bezahlt.

*AMB – KRB, 336/1746*

**OBERMÜHLBERG Michael**, Maurer in Preßburg
1662 brach er ein neues Fenster am Rathausturm „bei der großen Uhr" zum Platz hinaus. Auch 1666 arbeitete er noch für den Stadtmagistrat.

*AMB – KRB, 247, 251 / 1662, 1666*

**OBLASSER Joseph**, Maler in Wien
1728-29 strich er die Fenster des Wiener Palais Erdődy in der Himmelpfortgasse an.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy. Privatrechnungen, Wiener Haus*

**ÖDTL Christian Alexander**, Maurermeister in Wien
1686 führte er die Bauarbeiten am Wiener P. Pálffy in der Schenkenstraße (7.3.1686 – 35 fl. Discretion). Am 10.4.1711 begutachtete Ödtl die nötigen Reparaturkosten am P. Pálffy „bei den Augustinern". Für seine Arbeit im „Marches Obizischen Haus" von 1712 verlangte Ödtl 4 fl. und 2x. 1713 verrechnete er für seine Arbeit (Brunnen, Pflaster etc.) in dem Palais 34 fl. 24x, die er jedoch erst am 9.6.1726 bezahlt bekam. 1713 legte er eine Reisekostenrechnung in der Höhe von 48 fl. 57x. für seine Reisen nach Marchegg und Stupava (am 27.4.1713, 3 1/2 Tage zusammen mit einem Zimmermann, einem Dachdecker und einem Stukkateur), nach Marchegg, Stupava und Malacky (am 8.7.1713 – 6 Tage) und ebendorthin am 24.9.1713 für 3 Tage. Am 8.4.1727 legte der „Hofmaurermeister" Christian Alexander Ödtl eine Rechnung in der Höhe von 47 fl. 56x. für seine Arbeit (Weißen, Ofen, etc.) im Wiener Palais des Palatins Nikolaus Pálffy in der Oberen Schenkenstraße vor. Die Bauarbeiten vor Ort leitete sein Polier Paul Ödtl. Am 9.6.1726 verrechnete er 101 fl. 33x. für seine Arbeit im Jahre 1723 und 69 fl. 27 1/2x. für seine Arbeit von 1722. Am 9.6.1726 verrechnete er 7.548 fl. 17 1/2x. für seine Arbeit gemäß eines Kostenvoranschlages vom 21.4.1722 (zweigeschossiger hinterer Stock mit zwei Stiegen und einer Wagenremise, rechts im P. Pálffy in der Hinteren Schenkenstraße – Ausmessung, Fundamentenaushub, Maurerarbeiten, Gewölbe, Verputz, Gesimse und Steinmetzteile).

*SNA – Pálffy, L H, 2/a, Malacky-Linie; – Zentralarchiv Pálffy, Privatrechnugen, Varia; – Zentralverwaltung Nikolaus Pálffy, Haus in Wien; – Malacky, Rechnungen 1715-1734*



**ÖDTL Paul**, Maurerpolier in Wien (Siehe ÖDTL Christian Alexander)

*SNA – Pálffy, Zentralarchiv Pálffy, Privatrechnugen, Varia; – Zentralverwaltung Nikolaus Pálffy, Haus in Wien, 245 (8.4.1727)*

**OFFENBACH (OCHSENBECK) Johannes**, Maler
Am 20.3.1661 verrechnete Offenbach in Sv. Jur 7 fl. 24 d. für den Unterhalt und für die Lehre des Pálffyschen Malerjungen.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok 94, Rechnungen 1652-1680*

**OLSCHER Leopold**, Architekt

*1846 datierte und signierte Olscher Umbaupläne für das Wiener Palais Pálffy.*

*SNA – Pálffy, Plansammlung*

**ORSATI CORATI Bastiano**, Stukkateur in Preßburg
Am 5.12.1695 wurde er mit 125 fl. für seine Stuckarbeit im Gerichtssaal (Schranne) des Preßburger Rathauses honoriert.

*AMB – KRB, 282/1695*

**ORSATI Johannes Domenico**, Maurermeister in Trnava
Seine Name wurde in den Artikeln der Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung von 1701 erwähnt.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3*

**ORSOLINI Antonio**, Maurerpolier
1652-54 leitete Orsolini für Graf Nikolaus Pálffy den Umbau des „Hofhauses" in Kirchschlag. 1652 bekam er für die Bauleitung 208 fl. und 336 fl. für Steinlieferungen. 1654 betrug seine Belohnung für 13 Wochen 192 fl. 52 d., von denen er 1657 52 fl. ausbezahlt bekam.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. 1, Provisorrechnungen 1652-1664*

**OSWALD (STUMEN) Ferdinand**, Maler in Preßburg
In den Jahren 1723-63 wurde er regelmäßig vom Preßburger Stadtmagistrat beschäftigt. 1730 strich er 9 Säulen und 12 „Windpohn" an. 1742 malte Oswald ein Schild für das Wirtshaus in Lamač. 1743 arbeitete er im „Grünstübl" (Wappen und „Bacchus" auf den großen Faß). 1753 malte er eine Tafel für die Preßburger Fleischhauer.

*AMB – KRB, 310-311, 317-320, 327, 331-332, 334, 339, 346, 349, 349, 356 / 1723-1726, 1729-1732, 1739, 1742-1743, 1745, 1749, 1753, 1756, 1763; – Domrechungen, 48-51/1761*

**OTH Franz**, Maurermeister in Preßburg
1746 wurde Oth in das Meisterbuch der Preßburger Maurerinnung eingetragen. 1753 arbeitete Oth an einer neuen Gruft neben der Annakapelle in der Preßburger Martinskirche (525 fl.). 1754 arbeitete er für den Preßburger Stadtmagistrat (Abbruch des Fischertors). 1756 kassierte seine Honorare bereits die Witwe.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197; – KRB, 347/1754; – Domrechnungen 44/41-43/46, 1753-1756*

**OTH Johann (Friedrich)**, Maurermeister in Preßburg
1718 ließ sich Oth in das Meisterbuch der Preßburger Maurerinnung eintragen. 1719-47 arbeitete Johann Oth für den Preßburger Stadtmagistrat. 1725 weißte Oth die Martinskirche in Preßburg (110 fl.). 1727 arbeitete Oth im Schulhaus auf Weidritz. 1735 verrechnete Oth 243 fl. 64 d. für seine Arbeit auf dem Martinsfriedhof. 1737 pflasterte Johann Oth zusammen mit Martin Ott die Martinskirche und arbeitete am Friedhof. 1739 arbeitete er in der Annakapelle der Martinskirche. Am 9.9.1745 verrechnete Oth 30 fl. für zwei Stuckdecken für Johann Pálffy. 1747 arbeitete Oth in der Rosalienkirche in Blumenthal (Marmorpflaster im Presbyterium, Kanzel). 1747 führte Oth die Maurerarbeiten am neuem Orgelchor der Preßburger Martinskirche.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197; – KRB, 306, 308, 311, 318, 337 / 1719, 1721, 1724, 1730, 1747; – Domrech-*

*nungen, 25, 28-30, 32-34, 37-38 / 1719-1720, 1725-1732, 1735, 1737, 1739, 1743; – SNA – Pálffy, A VII, L 11, F 3 (Nr. 66)*

**OTT Martin**, Maurermeister in Preßburg (Siehe OTH Johann)

*AMB – Domrechnungen, 33/1737*

**ÖTTELER Georg**, Maler in Preßburg
1636 bekam er für seine Arbeit für den Preßburger Stadtmagistrat 2 fl. 4 d.

*AMB – KRB, 223/1636*

**PACHMAYR Abraham**, Maurermeister aus Schweinburg
Am 19.8.1654 schloß er mit Graf Nikolaus Pálffy einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete für 45 fl. in bar und in Naturalien in Prottes ein „Hausgebeu" zu erbauen.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Bratislava. 88, Rechnungen aus dem 17. Jahrhundert*

**PACZYG Georg**, Hofingenieur des Kardinals Batthyány
Im Stadtarchiv von Preßburg befindet sich eine Bauaufnahme der Kapelle im Preßburger Primatialpalais von Paczyg. Der Altar in der Kapelle trägt die Jahreszahl MDCXXVIII (1628) oder MDCXXXIII (1633).

*AMB – Plansammlung, 1595*

**PALLIER André**, Steinmetz
Im Jahre 1590 arbeitete er am Umbau der Burg Bibersburg.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 76*

**PALLIER Wolf**, Maurermeister
Am 5.3.1649 erhielt er 5 fl. für seine Arbeit am neuen Brunnen im Gartenpalais Pálffy unter der Preßburger Burg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 5, F II.*

**PALTINGER Hans**, Ziegeldecker in Schleining
Er arbeitete 1652 am Dach des Hofhauses in Kirchschlag und bekam in Abschlag 178 fl. 55 d.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. Rechnungen des Provisors 1652-1664, 1, 1652 (Nr. 74)*

**PANCHERER Wenzel**, Maurer
1752 arbeitete er für die Erdődysche Herrschaft in Veľké Kostoľany.

*SNA – Erdődy, Sekretariat J. N. und J. Erdődy. 17, Veľké Kostoľany 1740-1769*

**Pankraz**, Maurer aus Nemecké Orešany
1599 war er am Umbau der Burg Bibersburg/Červený Kameň beteiligt.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 83*

**PARCKHAUSER Hans**, Maurermeister in Neunkirchen
1665 arbeitete Parckhauser im Schloß Seibersdorf.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. Belege zu den Rechnungen des Provisors 1664-1665, 5, 1665 (Nr. 91)*

**PATRIARCH Anthoni**, Steinmetz aus Gutwasser/Dobrá Voda
1590 lieferte er Tür- und Fensterstöcke zum Umbau der Burg Bibersburg.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 155*

**Paul**, Maler in Preßburg
1548 faßte er ein von einem Wiener Bildhauer für die Preßburger Martinskirche geliefertes Kruzifix.

*AMB – KRB, 107/1549*

**Paul aus Wien, Meister**, Baumeister
1549 wurde sein Name in den Domrechnungen im Zusammenhang mit der Verdachung des Portals der Preßburger Martinskirche eingetragen.

*AMB – Domrechnungen, C 1, 1549*



**Paul von der Leuwen**, Maurermeister in Preßburg
1616 arbeitete er in Preßburg am Laurenztor.

*AMB – KRB, 206/1616*

**Paul von Getschütz (Hostovce?)**, Steinmetz
1586 lieferte er Tür- und Fensterstöcke für den Umbau der Burg Bibersburg (25 Stück für 100 fl.).

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 74*

**PAUMGARTNER Stephan**, Maurer
1657 arbeitete er in der sala terrena in Bibersburg.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 169*

**PAUSPARTL Johann**, Maler
1649-50 wurde er für seine Anstreicharbeiten im Gartenpalais Pálffy in Preßburg bezahlt.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F I (Nr. 3, 6)*

**PAÜTL Thomas**, Bildhauer und Bürger in Trnava
Am 27. Juni 1637 verrechnete er einen Altar für die Pfarrkirche in Častá.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I B, 677*

**PAVOL Nicola**, Maler
1586 arbeitete er in der Burg Bibersburg. Für eine „Ausstechung" bekam er 42 fl. Seine Rechnungen signierte er mit „Nicola Pavol Malar".

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 74 und 127*

**PECK Conrad**, Maurermeister in Preßburg und in Wien
1539-40 arbeitete er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats an der Reparatur der Roßmühle im Preßburger Rathaus und richtete er eine neue in der einstigen Synagoge.

*AMB – KRB, 90/1539-1540*

**PELZ Anton Augustin**, Maurermeister in Preßburg
1748 ließ er sich in das Meisterbuch der Maurerinnung in Preßburg eintragen. Als Geburtsort gab er Treichenberg in Schlesien an. 1772 arbeitete Pelz zusammen mit M. Höllriegel an der städtischen Brauerei.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197; – Magistratsprotokolle 2a, 41/1772*

**PELZ Johann Anton**, Maurermeister in Preßburg
1755, 1756, 1759, 1775-77 wurde Pelz wiederholt aus der städtischen Kasse für seine im Auftrag des Preßburger Magistrats geleisteten Arbeit mit kleineren Beträgen honoriert. Aus dem Jahre 1756 stammt sein Kostenvoranschlag für die „Ausstechung" der Fundamente der neuen Kasernen. Am 28.5.1762 legte er eine Rechnung in der Höhe von 107 fl. 46x für Arbeit im Erdődy-Schloß in Bohuslavice vor. 1762 arbeitete er auch in den Pferdestallungen des P. Erdődy (103 fl.). 1764 gab Pelz in einer Magistratssitzung sein Alter mit 45 Jahren an. 1766 arbeitete für Pelz als Polier Simon Haidelmahr. 1767 verrechnete Pelz 34 fl. für eine Stuckdecke im Palais des Anton Erdődy in Preßburg.

*AMB – KRB, 348, 352, 376, 378, 383 / 1755, 1759, 1775-1777; – Magistratsprotokolle 2a, 32, 37, 39 / 13.9.1756, 28.3.1764, 1766; – SNA – Erdődy, Sekretariat von Johann Nepomuk und Josef Erdődy. 3, Bohuslavice, Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, 1761-1768*

**PEREGRINI Julius Abbas**, Anstreicher aus Triest
1763 verrechnete er 10 fl. 45x für Anstriche im Esterházyschen Schloß Landsitz (Čeklís, Bernolákovo).

*SNA – Esterházy, Herrschaft Šintava, 17, C VI, Conv. 9, 10, 11*

**PERGER Peter**, Maurermeister in Preßburg
Perger ließ sich 1642 in das Meisterbuch der Preßburger Maurerinnung eintragen.

*AMB – Innungen, Maurer Ce 197*

**PERTEN Nicolaus**, Bildhauer in Preßburg
1740 lieferte Perten geschnitzte Leisten zu den Bildrahmen für die vom Maler G. Heger stammenden Altarblätte des Hl. Augustinus und Hl. Gregor im Preßburger Dom vom.

*AMB – Domrechnungen, 43/1739-1740*

**PERUTKA Johann Georg**, Steinmetzgeselle
1766 arbeitete er am Schloß in Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von Johann Nepomuk und Josef Erdődy, 3, 4, 6; – Bohuslavice, Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, 1761-1768*

**Peter**, Bildhauer
1781 sollte er einen Speigelrahmen für das Schloß Bibersburg/Červený Kameň liefern.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň II., 2138*

**PEYRL Martin**, Steinmetzmeister in Holíč
Am 7.5.1770 legte er einen Kostenvoranschlag für den Bau der Beamtenwohnungen des kaiserlichen Gestüthofs in Kopčany vor.

*SNA – Direktorium der kaiserlichen Maierhöfe in Wien, Herrschaft Holič, IIa*

**PFAUNDLER Philipp**, Goldschmied in Wien
Am 29.5.1673 verrechnete er in Seibersdorf eine „silberne Schüßel", die er an Graf Nicolaus Pálffy geliefert hatte.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Seibersdorf 1673 (Nr. 40)*

**PFEIFFER Wenceslaus**, Marmorierer in Preßburg
1748 marmorierte er 2 große Vasen des Bildhauers Andreas Hüter im „Sanktuarium" des Preßburger Domes.

*AMB – Domrechnungen, 38/1747-1748*

**PHILIPSKY Samuel**, Bildhauer in Preßburg
1688 restaurierte er zusammen mit dem Maler Paul Martini einen Altar in der Kirche in Vajnory.

*AMB – KRB, 275/1688*

**PIAZOL Francesco**, Maurermeister in Wien
1649 arbeitete Piazol in der Wachstube des Pálffyschen Gartenpalais in Preßburg, und noch 1679 ist ein Maurermeister Piazol am Umbau des P. Pálffy in der Oberen Schenkenstraße in Wien belegt. 1654 verrechnete er in Wien 12 fl. für 2 Fuhren Gips aus Nové Zámky und für seine Reisekosten von Heiligenkreuz nach Fischa.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F 1 (Nr. 5); – A VIII, L 10, F II; – Nikolaus Pálffy, Bratislava, 88*

**PIEGMAN Georg**, Zimmermeister in Seibersdorf
1670 wurde er mit 17 fl. für das Dach des Schlosses in Seibersdorf bezahlt.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Seibersdorf, Nr. 41*

**PIERSCHNER Georg**, Maurer
1657 wurde in den Rechnungsbelegen der Herrschaft Bibersburg/Červený Kameň seine Frau erwähnt.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 169*

**PIGERTH Matthias Carl**, Bildhauer
Am Anfang des 18. Jh. arbeitete er in Preßburg für die Familie Pálffy – Altar in einer Kapelle (im Gartenpalais Pálffy?).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Bratislava 89*

**PLANIČKA Franz**, Zimmermann in Neustadt an der Waag/Nové Mesto n.V.
1762-68 arbeitete Planička im Schloß und in der Schloßkapelle in Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von Johann Nepomuk und Josef Erdődy. 3, Bohuslavice, Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, 1761-1768*

**PLECH Johann Georg**, Maurermeister in Holíč
1767-69 arbeitete Plech am Bau des Kopčaner Gestüthofs und des „Lederhauses" in Holíč. Am 13.10.1767 schickte Plech auch seinen Kostenvoranschlag zur Kirche in Eckartsau.

*SNA – Verwaltung der kaiserlichen Herrschaften in Wien, II a. Herrschaft Holič, Portf. 30, fasc. 3, Bau des Gestüthofs Kopčany, 1745-1769*

**PLESCHEN Hans**, Maler in Preßburg
1616-17 arbeitete er im Auftrag des Magistrats (Wappen am Michaelertor u.a.).



*AMB – KRB, 206, 207 / 1616, 1617*

**PLUEMEL Paul**, Maurermeister in Preßburg
1482 arbeitete Pluemel zusammen mit Meister Wolfl an den Preßburger Stadtmauern. Im selben Jahr wurde Pluemel auch für die Errichtung des Stadtprangers bezahlt. 1490 richtete er im Rathaus die Wohnung des Scharfrichters ein. 1496 arbeitete Pluemel an den Erkern des Preßburger Rathauses und setzte dort neue Fenster ein. 1498-99 baute Pluemel ein neues Bollwerk hinter dem Franziskanerkloster.

*AMB – KRB, 44, 49, 54-55 / 1482, 1490, 1496, 1498-1499*

**PÖCKL**, Steinmetz aus Wiener Neustadt
1652 wurde Barbara Pöckl, die Witwe nach dem Steinmetz für ein „Quaterstein" für den Hofbau in Kirchschlag mit 31 fl. ausbezahlt.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. 1, Rechnungen des Provizors 1652-1664*

**POHMAN Georg**, Maler in Wien
Im Jahre 1642 porträtierte er in Wien den „jungen Herrn" (Nikolaus Pálffy?) für Stephan Pálffy.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 12, F 1 (1549, 1562)*

**POLL Nicolas**, Steinmetz in Wolfstall
1726 arbeitete er für den Preßburger Magistrat.

*AMB – KRB, 314/1726*

**PÖLZ Hans**, Zimmermeister in Seibersdorf
1670 arbeitete Pölz im Schloß Seibersdorf.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Seibersdorf 1 (Nr. 55-57)*

**POLZ Jorig**, Maurer„Parler" in Preßburg
1443 arbeitete er zusammen mit Michael Polz und anderen Bauleuten an den Stadtmauern von Preßburg.

*AMB – KRB, 6, 7 / 1443*

**POLZ Michael**, Maurer„Parler" in Preßburg (Siehe POLZ Jorig)

**PORTATO Peter**, Steinmetz in Trnava
1694 ließ er sich in das Trnavaer Gesellenbuch der Maurer- und Steinmetzinnung eintragen.

*AM Trnava – Zünfte, Maurer und Steinemetze, K 3*

**PORTENHAUSER Balthasar**, Maurermeister in Kráľová
Portenhauser arbeitete zusammen mit dem Zimmermeister Leopold Wurst im Schloß in Kráľová.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 3, F II.*

**PORTENHAUSER Franz**, Maurermeister in Preßburg
1725 wurde Portenhauser vom Kammerpräsidenten Graf Erdődy für seine Arbeit im Preßburger Haus des „jungen Herrn" mit 16 fl. honoriert. 1726 arbeitete er im Preßburger Haus des Erlauer Bischofs Gabriel Erdődy. 1726 (Mauer für Orangenbäume im Pálffyschen Garten unter der Burg) aber auch später (bis 1744) arbeitete der Preßburger Maurermeister Franz Portenhauser aus Stupava für die Familie Pálffy. 1735 und 1738 verdingte Portenhauser die Renovierung eines von Graf Georg Erdődy neu gekauften Hauses in Rača. (1700 bzw. 2200 fl., Eisgrub 85 fl.). Der seit 1713 in Preßburg niedergelassene Maurermeister Franz Portenhauser war freilich auch jahrelang für den Preßburger Magistrat tätig. Zwischen 1713 und 1730 arbeitete Portenhauser regelmäßig im Preßburger Dom. 1714 beteiligte er sich an den Vorbereitungen der Krönungsfeierlichkeiten der Kaiserin Elisabeth Christine. 1736 weißte er das Rathausgebäude. 1735 wurde Portenhauser mit 6 fl. für die Grundsteinlegung zum neuen Rathausturm in Preßburg bezahlt. Am 15.3.1736 nahm er zusammen mit einem Brunnenmeister und dem erzbischöflichen „Architekten" Georg Raphael Donner an den Verhandlungen über den neuen Springbrunnen vor dem Preßburger Michaelertor teil.

*SNA – Erdődy, Johann Nepomuk und Georg Erdődy. Handwerkerrechnungen, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755; – SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F II, IV; – AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197, Handwerksbuch; – AMB – Domrechnungen, 22-30/1713-1732; – AMB – KRB, 302, 324 / 1715, 1736 – AMB – Rechnungen, 2812; – AMB – Magistratsprotokolle 2a, 19, 24, 25*

**PORTMANN Peter**, Maurer in Preßburg
1709 ist bei der Renovierung des Pálffyschen Wirtshauses in Engerau/Petržalka belegt.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Preßburg, 89*

**PÖSSMERTER Thoma**, Maurermeister in Sv. Jur
1639 wurde sein Name in das Handwerksbuch der Preßburger Maurer- und Steinmetzinnung eingetragen.

*AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197, Handwerksbuch*

**POTZ (POZZO) Peter**, Steinmetz in Trnava
1651-58 arbeitete er am Umbau des Schlosses Bibersburg/Červený Kameň. 1658 hat man noch seiner Witwe 31 fl. ausbezahlt. Seine Firma wurde von Carlo Riva übernommen.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 168; – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Červený Kameň, 156-159*

**POTZ (POZZO) Simon**, Maurer in Trnava
1692 scheint sein Name im Gesellenbuch der Trnavaer Maurerinnung auf.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 3, Gesellenbuch*

**PRAGER Lorenz**, Maurer in Wien
1732-34 und 1749 arbeitete Prager im P. Erdődy in der Himmelpfortgasse in Wien.

*SNA – Erdődy, Johann Nepomuk und Georg Erdődy. Privatrechnungen, Wiener Haus*

**PRECHTL Sigismund**, Maler in Preßburg
1650 wurde Prechtl für seine Arbeit im Gartenpalais Pálffy in Preßburg entlohnt.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F I (Nr. 6)*

**PREINER Reichhardt**, Bildhauer in Seibersdorf
Am 30.8.1674 bestätigte der Maler Friedrich Clery, daß der Bildhauer Preiner, obwohl er dafür bereits mit 26 fl. (bzw. mit 64 fl.) bezahlt worden war, seine verdingte Arbeit am Altar für die Kapelle des Schlosses Pezinok in der Kirche zu Sumberg nicht ausgeführt und bereits vorher Seibersdorf verlassen habe.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok 94; – Seibersdorf, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1673*

**PREISINGER Johann**, Maler und Vergolder in Wien
1796 wurde Preisinger mit 16 fl. für seine Anstricharbeiten für Graf Nikolaus Pálffy honoriert.

*SNA – Pálffy, Malacky, Varia 20, 478-485*

**PRETTNER Oswald**, Zimmermeister
Am 7.3.1763 legte er einen Kostenvoranschlag für seine Arbeit in der Preßburger Burg (Wachstube u.a.) vor. 1771-85 arbeitete Prettner wiederholt für die Familie Erdődy. Im Jahre 1776 setzte er neue Vasen auf das Lusthaus im Garten Johann Erdődys auf.

*SNA – Pálffy, A II, L 2, F I; – SNA – Erdődy, Anton Erdődy 1761-1778; – Johann Nep. Erdődy 1751-1784, 1773-1787, 1783-1785, 1783-1787 (8-12)*

**PRIAMI**, Obrist
Am 1.8.1663 brachte die Pálffysche Kutsche Priami von Dolné Saliby nach Pezinok.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok 99, Rechnungen 1663*

**PRICKL (BRÖCKL) Sigismund**, Maler in Preßburg
1633 malte Prickl ein neues Zifferblatt für die Uhr am Michaelertor. 1634 faßte er die neue Preßburger „Freyung" des Bildhauers Christoph Voittel. Noch 1638 wurde Prickl für seine Arbeit im Auftrag des Preßburger Magistrats mit 62 fl. belohnt.

*AMB – KRB, 219, 220, 225 / 1633, 1634, 1638*

**PRIHAUSER (BREHAUSER) Wolf**, Steinmetz aus Salzburg
1660 ließen sich die Steinmetze Wolf Prihauser und Tobias Madener, beide aus Salzburg und beide in Radvaň bei Neusohl/Banská Bystrica wohnhaft, als



Landmeister in das Preßburger Innungsbuch der Maurer und Steinmetze eintragen.

*AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197, Handwerksbuch*

**PRINDL Simon**, Maurermeister in Komárno
1660 scheint sein Name im Preßburger Handwerksbuch der Maurer- und Steinmetzinnung auf.

*AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197, Handwerksbuch*

**Prokop**, Parler in Preßburg
1434 arbeitete Prokop mit seinen Gesellen am Weidritzer Tor der Preßburger Stadtmauer.

*AMB – KRB, 1/1434*

**PRUNNER Ignatius**, Maurer in Preßburg
1757- 59 arbeitete Prunner im Preßburger Dom. 1763 bezahlte man ihm seine Arbeit im Andreasfriedhof. Im Magistratssitzungsprotokoll vom 28.3.1764 wurde sein Alter mit 44 Jahren angegeben. Am 27.3.1765 gab er seine Absicht zum Protokoll, wegen mangelnder Aufträge in der Stadt aus Preßburg wegzuziehen und beim Bischof Klimo in den Dienst zu treten. 1776 legte er seine Meisterschaft in Preßburg nieder.

*AMB – Domrechnungen, 44-46, 47-49 / 1757-1759; – Magistratsprotokolle 2a, 37/1763-1764, 38/1765, 43/1776*

**PRUNNER Jakob**, Maurermeister in Wien
1711 begutachtete er zusammen mit Christian Alexander Ödtl die Kosten der Renovierung des P. Pálffy in Wien.

*SNA – Pálffy, L H, Malacky*

**PRUNNER Johann**, Glasermeister in Wien
1713 bekam er für seine Arbeit im P. Pálffy in Wien 200 fl. in Abschlag.

*SNA – Pálffy, Privatrechnungen, Varia*

**PUERSCH Christoph**, Maler in Pezinok
1660 vergoldete er einen Rahmen zum Porträt des Grafen Franz Harrach für das Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 172; – Herrschaft Červený Kameň, Rechnungen 1660, 160*

**PÜGKLATTEN Hans**, Maler in Preßburg
1480 wurde er für sein „Glaswerk" bezahlt, das für das Preßburger Rathaus bestimmt war.

*AMB – KRB, 42/1480*

**PÜCHLER Christoph**, Steinmetz in Wolfsthal
1572 lieferte er 4 Fenster für das Preßburger Rathausgebäude und 1586 Steinplatten für die Pflasterung des Preßburger Rathausturms.

*AMB – KRB, 139, 160-161 / 1572, 1586-1587*

**PUCHSBERGER Peter Eugenius**, Bildhauer in Preßburg
1751 wurde er mit 200 fl. für das neue Positiv und für die Restaurierung des alten Orgelschreins in der Preßburger Domkirche bezahlt. 1764 bekam Puchsberger 114 fl. für seine Arbeit an der neuen Orgel ebenda und 1765 noch 492 fl. für die Statuen von Christus, den Hl. Petrus und Paulus, des Hl. Emmerich, 2 Engeln und zwei Vasen am Domturm.

*AMB – Domrechnungen, 52, 54-55 / 1751, 1764-1765*

**PUNIO Stephan**, Maler in Pezinok
1652 kaufte Punio in Pezinok um 150 fl. ein Haus.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok, Rechnungen des Stadtrichters 1652-1654*

**PÜREITER Thomas**, Maurer in Preßburg
Sein Name erscheint in einem undatierten Bürgerverzeichnis aus dem 17. Jahrhundert.

*AMB, Lad. 19, VI*

**PÜRO Lorenz**, Bildhauer in Preßburg
1676 bezahlten die Stadt (23 fl.) und der Kämmerer Anthoni Cogniana (20 fl.) Lorenz Püro für die Ma-

rienstatue am Preßburger Rathausgebäude. 1678 wurde Püro für eine neue „Freyung" belohnt.

*AMB – KRB, 259, 261 / 1676, 1678*

**RAMERSMAYR Thomas**, Steinmetz in Preßburg
1745 ließ sich der Steinmetz Thomas Ramersmayr aus Zobelsdorf in Österreich in das „Handwerksbuch" der Preßburger Maurer- und Steinmetzinnung eintragen. 1747 lieferte er 2 neue Säulen mit Kapitellen um 130 fl. für den neuen Sängerchor des Preßburger Doms. Auch 1748 war er noch am Chor beschäftigt.

*AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197; – Domrechnungen, 38/1747-1748*

**RANDSTÄDTER Veit**, Maurer in Šamorín
Im AMB hat sich sein Lehrbrief erhalten. 1699 wird er im „Handwerksbuch" der Preßburger Innung als Landmeister erwähnt.

*AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197, Ce 200, 407*

**RAPPA Xantus**, Maurermeister in Trnava
Seine Eintragung in das Meisterbuch der Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung trägt die Jahreszahl 1659.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer, K 3*

**RÄSCH Sebastian**, Maurermeister aus Großschützen/Veľké Leváre
Zusammen mit dem Holíčer Maurermeister Andreas Withaler beteiligte sich Räsch am 21.8.1743 an der Begutachtung des baulichen Zustands vom Schloß Šaštín.

*SNA – Direktion der kaiserlichen Herrschaften. IIb, Šaštín, Portf. 32, Herrschaftsgebäude, Kirchen und Wirtshäuser*

**RAVA Anthoni**, Maurermeister
Im Jahre 1639 arbeitete er auf der Burg Weynitz/Bojnice.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 8, F 1 (Nr. 1)*

**RAVA Carlo**, Maurer in Kráľová
1663-64 arbeitete Carlo unter der Leitung von Giovanni Battista Rava in den Pálffyschen Schlössern in Kráľová und Pezinok.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Pezinok 99-100, Rechnungen 1663-1664*

**RAVA Giovanni Battista**, Maurermeister und Polier von Carlo Martino Carlone
1649-79 arbeitete Rava für die Familie Pálffy in Preßburg, Bibersburg/Červený Kameň, Seibersdorf, Kráľová und Weynitz/Bojnice. 1649 arbeitete er an 2 Gewölben neben der Galerie im Gartenpalais Pálffy in Preßburg. Im September 1649 wurde er in Bojnice mit 1 Dukaten belohnt. 1653 und seit 1659 regelmäßig sollte er die Bauarbeiten in Červený Kameň während der Abwesenheit von C. M. Carlone leiten. 1654 baute er eine Gartenmauer um das „Leitgebhaus" in Bibersburg. Im Juli 1657 schickte ihn Graf Pálffy nach Marienthal. 1659 sollte Rava 120 fl. für die „öde Kirche in Sumberg" bekommen, die er völlig neu aufgebaut hatte. 1660 wurde er mit 304 fl. für „Wirtschaftsgebäude" honoriert. 1664 pflastert Rava die Bibersburger Basteien. 1665 errichte Rava einen neuen Meierhof in Béke. 1667 baute er die Mühlen in Budmerice und in Cífer um und verdingte die Bauten eines Pálffyschen Hauses in Deitsch Grub und in Gattendorf. 1669 arbeitete Rava im Schloß Bibersburg/Červený Kameň und im Bräuhaus. 1675 bestätigte Rava den Empfang von 45 fl. für die Arbeit im Schloß Seibersdorf (nach dem Kontrakt). 1674 arbeitete Rava im Pálffyschen Auftrag am „Kapuzinergebäude" (Hospiz) in Pezinok. 1674 ist er am Bau des Schlosses in Kráľová urkundlich belegt (Kellermeisterrechung). 1675 baute Rava einen neuen Meierhof in Budmerice und ein Jahr später die Bibersburger Reitschule. Am 28.6.1675 legte er einen Kostenvoranschlag für die neue Kirche in Joachimsthal/Borová vor. 1677 verputzte Rava neue Stallungen in Kráľová. 1658 ließ sich Giovanni Battista Rava in das „Handwerksbuch" der Preßburger Maurer- und Steinmetzinnung eintragen.



*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 168, 171, 172, 174, 177, 178, 185, 186, 199, 201 649, 674; – Pálffy, A II, L 5, F 1 (Nr. 3, 6); – A III, L 9, F II; – A VIII, L 7, F 1 (Nr. 1); – Nikolaus Pálffy, Pezinok 93-103, 252, Rechnungen 1652-1659, 1652-1680, 1657-1673; – Červený Kameň, 155-160. Rechnungen 1649-1661; – Herrschaft Seibersdorf 1, 1669-1670; – AMB – Zünfte, Maurer und Steinmetze Ce 197*

**RAVA Jakob**, Baumeister in Preßburg
Am 2.12.1636 bezahlte man dem „Jakob Rava der Jesuiten Baumeister wegen des Florians laut Quittung" 8 fl.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 9*

**REICH Andreas**, königlicher Hofbrunnenmeister
In den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts lieferte Reich Bleirohre für den Garten in Rača.

*SNA – Erdődy, Sekretariat J. N. und G. Erdődy. Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy, 7, 1680-1755*

**REICHSCHEIDT Maximilian**, Maler in Wien
1766 forderte er 4 fl. 12 d. für seine Arbeiten im Schloß Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy*

**REINDL Andrea**, Maurermeister in Pezinok
1734 arbeitete er in der Kirche in Sommerberg (Sonnenberg/Sumberg).

*SNA – Pálffy, Herrschaft Pezinok, Kassenbücher*

**REININGER Georg**, Zimmerpolier in Wien
In den Jahren 1685-86 war Reininger im Wiener P. Pálffy in der Schenkenstraße tätig.

*SNA – Pálffy, L H, 2/a, Linie Malacky*

**RENNFORT Johann Christoph**, Bildhauer in Preßburg
1721-23 arbeitete Rennfort im Preßburger Dom. 1735 verrechnete Rennfort 75 fl. für die Säulenkapitelle am neuen Rathausturm in Preßburg. 1737 lieferte er einen Arm zu den „burg. Juramenta". 1739 restaurierte der Bildhauer Rennfort 3 Statuen in der Anna-Kapelle im Preßburger Martinsdom. 1745 bekam er 18 fl. für einen Kruzifix mit Maria und Johannes für die Ratstube.

*AMB – Domrechnungen, 26-27, 34 / 1721-1723, 1739; – Rechnungen, 2812; – KRB, 326, 334 / 1737, 1745*

**RENZ Jakob Anton**, Stukkateur
Am 20.7.1722 verrechneten Renz und der Stukkateur Johannes Gieß 150 fl. für die Schloßkapelle in Plaßenstein (Marmorierung der Wände, Wappen über dem Portal und neuer Hochaltar).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Malacky. Rechnungen 1715-1734*

**RETACCO Simone**, Maurermeister
1635 sollte ihm und den Meistern Antonio Aquilino und Antonio Micha der Betrag von 3.000 rhein. fl. für ihre Arbeit am Schloßbau in Stupava ausbezahlt werden – den Rest 1.150 fl. in Naturalien.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 7, F 1 (Nr. 1)*

**REYSENPAUR Hans**, Baumeister in Krumbach
Aus einer Urkunde vom 21.12.1679 geht hervor, daß der Baumeister für die gräfliche Familie Puechheim tätig war.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Herrschaft Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. Rechnungsbelege des Provisors 13, 1659-1686*

**REZZI (RATZ, RETZ) Giovanni Camillo**, Steinmetz aus Kaisersteinbruch
1653-61 arbeitete er am Umbau des Pálffyschen Schlosses in Bibersburg/Červený Kameň (1654 – große Stiege und neuer Kamin, 1655 – Schloßkapelle, 1656 – salla terrena, großer Saal). 1661 arbeitete er an Fenstern für Kráľová. 1662 gab der Pálffysche Kellermeister in Pezinok Camillo Rezzi und seinen Gesellen Wein a conto ihrer Arbeit am Tor für das Schloß in Kráľová. 1674 wurde Rezzi in Naturalien ausbezahlt (2 türkische Rossen). 1674 arbeitete Steinmetzmeister Camillo auch im Preßburger Gartenpalais.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 649, 16, 168, 171, 172, 199; – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Červený Kameň 155, 157, 160, 249. Rechnungen 1654, 1655, 1657, 1660; – Herrschaft Pezinok 96, 102 / 1662, 1674; – Herrschaft Preßburg 85, 94 / 1674; – Herrschaft Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. Beilagen zur Provisorrechnung 1658-86, Nr. 9 (17.5.1659)*

**RICHA (RICHEN) Andreas**, Bildhauer in Preßburg
1716 wurde er für eine nicht näher spezifizierte Arbeit im Preßburger Dom bezahlt.

*AMB – Domrechnungen, C 23, 1715-1716*

**RICHTER Johannes**, Maler in Neustadt an der Waag/Nové Mesto n.V.
1765 und 1768 arbeitete Richter an Dekorationen im Oratorium der Schloßkapelle in Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Sekretariat J. N. und G. Erdődy. Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755, 5; – Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy 3*

**RIEDER Johann Eduard**, Maler in Preßburg
1743 faßte er die Statuen des Hl. Anton und des Hl. Franz sowie 4 Putti für die Preßburger Kapelle der Hl. Katharina.

*AMB – KRB, 332/1743*

**RIEGGER (REGER) Matthes**, Steinmetz in Preßburg
1588 lieferte Riegger eine „neue Tür" zum Preßburger Rathaus. 1589 bekam er 20 fl. für das Ephitaph Franz Kapornakys in der Preßburger Ratstube. 1590 besserte Riegger das Wappen am Michaeler Tor in Preßburg aus. 1596 wurde er für „ettliche Schrift und 1 Kruzifix" auf das Grabmal eines Wallonen honoriert.

*AMB – KRB, 163, 165, 167, 176 / 1588-1590, 1596*

**RIEGL Hans Wenzel**, Steinmetz
1732 arbeitete er im Auftrag von Feldmarschall Johann Pálffy in Preßburg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F II*

**RIVA Karl**, Steinmetz in Trnava
1655 ließ sich Riva in das Meisterbuch der Trnavaer Maurer- und Steinmetzinnung eintragen. 1659 lieferte Riva Pflastersteine für den großen Saal des Bibersburger Schlosses. Ursprünglich wurde der Stein bei Peter Potz (Pozzo) bestellt. Riva hat wohl die Witwe Pozzos geheiratet und die Werkstatt übernommen. 1664 wurde Riva für die Pflastersteine zur Bibersburger Schloßkapelle honoriert.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer, K 3; – SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 171, 172, 174; – Nikolaus Pálffy, Herrschaft Červený Kameň. Rechnungen 1659, 1660*

**RÖMISCH Franz Karl**, „Cameral-Maurermeister" in Preßburg
Am 17.4.1756 ließ sich der Maurerpolier aus Buschwitz/Buškovice im Saatzer Kreis (Žatec, Böhmen) in die Preßburger Maurerinnung inkorporieren und wurde am 12.5. auch eingebürgert. 1767 beabsichtigte Römisch, sich zwischen dem Michaeler- und dem Laurenztor ein Haus zu errichten. Am 21.4.1760 war Römisch Mitglied einer Kommission, die die Schäden am Hause des Grafen Daniel Esterházy in der Langen Gasse begutachtete. Am 11.5.1775 bestätigte Römisch den Empfang von 569 fl. für Maurerarbeit und Material, die er für die Reparaturen der beiden Preßburger Häuser von dem Kavalleriegeneral, Graf Emmerich Esterházy (30.4. – 9.11.1774) verrechnet hatte. 1760 baute Römisch in Weidritz ein Haus für den Pfarrer vom St. Martin. Im Dom selbst und auf seinen Friedhöfen war Römisch 17661-64 tätig. 1765-68 barockisierte er nach einem Projekt von Franz Anton Hillebrandt den Domturm. 1765 arbeitete Römisch regelmäßig auch für den Preßburger Stadtmagistrat (1766 – Benefizhaus-Adaptierugnen für den Aufenthalt des Grafen Bathyany), 1776-78 arbeitete Römisch am „unteren" und „oberen" Erdődy-Haus in Preßburg für den ungarischen Kammerpräsidenten Graf Johann Erdődy.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 32, 39 / 1755-1756, 1767; – SNA – Esterházy, Czesznek I., 23, Fasc. 89, (Nr. 23); – Esterházy, 40. Finanzrechnungen und Quittierungen des 18. Jahrhunderts, Nr. 1; – AMB – Domrechnungen, 47-55 / 1760-1768; – AMB – KRB, 358, 369 / 1765-1769; – SNA – Erdődy, Rechnungen des Sekretärs von Johann Nep. Erdődy 1773-1787*



**ROIß Peter**, Maler in Preßburg
1746 faßte Roiß einen Brunnen auf dem „alten Getreidemarkt". 1748 arbeitete er im Aufttrag des Preßburger Magistrats auf dem Spitalsfriedhof.

*AMB – KRB, 336, 338 / 1746, 1748*

**ROSA Giovanni Battista**, Stukkateur
1646 wurde er vom Grafen Paul Pálffy in Preßburg für seine Arbeit am castrum doloris der Gräfin Pálffy und seiner Söhne mit 25 fl. bezahlt.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F I (Nr. 1); – A VIII, L 2, F III (Nr. 1)*

**ROSA Sebastian**, Steinmetzgeselle
1766 arbeitete Rosa im Schloß Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy, 3*

**ROßBEINTNER (ROSSPEINTNER) Christoph Seyfried**, Steinmetz in Preßburg
Seit 1648 war er Mitglied der Preßburger Maurer- und Steinmetzinnung. Vater von Georg R. Im Mai 1654 arbeitete er an 4 Fenstern im P. Pálffy neben dem Landhaus in Preßburg. Den Empfang von 39 fl. bestätigte jedoch für ihn Ehrenreich Roßpeintner. 1658 verrechnete Christoph Seyfried dem Preßburger Magistrat 80 fl. für seine Arbeit an der „böhmischen Kirche", und an der „ungarischen Schule" in Preßburg. 1674 war er bereits tot. Christoph Seyfried bekleidete in Stadt mehrmals verschiedene Ämter (1664 – Stadtzeugwart, 1669 – Ratsherr).

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Herrschaft Preßburg, 88, Rechnungen aus dem 17. Jahrhundert; – AMB – KRB, 244, 257 / 1658, 1674*

**ROßBEINTNER (ROSSPEINTNER) Ehrenreich**, Steinmetz in Preßburg (Siehe ROßBEINTNER Christoph Seyfried)

**ROßBEINTNER (ROSSPEINTNER) Georg**, Maurer- und Steinmetzmeister in Preßburg
Sohn von Christoph Seyfried R. Am 22.5.1669 verlangte der Ratsherr Christoph Seyfried Roßbeintner für seinen Sohn Georg die Erlaubnis, das Steinmetz- und Maurerhandwerk auszuüben, obwohl er sich noch ein Jahr bei einem Preßburger Maurer perfektionieren wolle. 1676 ließ sich Georg Roßbeintner in die Zunft inkorporieren. 1678 mußte er 32 fl. Geldstrafe bezahlen, da er sich dem Stadtrichter widersetzte. Am 17.12.1681 kam sein Streit mit den Skalitzer Steinmetz- und Maurermeister Johann Mario Allio vor den Preßburger Rat. Roßbeintner beschwerte sich, daß er bei der Arbeit in Skalitz/Skalica „gestört" wurde. Seit 1676 bis 1714 wird er regelmäßig in den Kammerbüchern des Preßburger Stadtmagistrats (von 1683 bis 1710 auch in den Domrechnungen) erwähnt. 1688 arbeitete er am städtischen „Freyhaus vor dem Weydritzer Tor", 1690 im Garten des Stadtpfarrers, 1691 in der Rosalienkirche, 1695 am neuen Gerichtssaal des Preßburger Rathauses. 1678-1712 arbeitete Georg Roßbeintner wiederholt für die Familie Pálffy. 1678 lieferte Roßbeintner 14 Fenster und 2 Portale für die Stallungen in der Burg Bibersburg. 1692 bekam er 150 fl. für den „Ziegelbrand" in Kráľová. 1693 schätzte er mit dem Maurermeister Lorenz Schreiber 2 Chorherrenhäuser unter der Preßburger Burg für Graf Pálffy. Am 3.1.1696 bestätigte er den Empfang von 100 fl. in Abschlag. 1710-12 arbeitete er für den Feldmarschall Johann Pálffy in dessen Preßburger Stadtpalais und im Haus neben den Fleischbänken. Aus einer Aufstellung der offenen Rechnungen des 1726 verstorbenen Steinmetz- und Maurermeisters Georg Roßbeintner erfahren wir, daß er 1697 226 fl. für seine „Abmessung" des neuen Gebäudes und eines Jäger- und Hundehauses in Kráľová verrechnete. 1700 baute er ein neues Wirtshaus in Fratendorf. 1702 versetzte er 2 neue Brunnen ebenda. 1703 verlangte er 243 fl. für die Steinmetzarbeiten am neuen Gang in Králová (2 große „welsche Camin", 11 Fenster zu dem Obergeschoß u.a. 1703 sollte er nach dem am 21.11.1702 mit Graf Nikolaus Pálffy abgeschlossenen Vertrag 1.200 fl. für den Schloßbau in Kráľová (das er von Fundamenten an neu aufzubauen hatte, wegen der „Rebellion" jedoch den 3. Teil nicht fertigstellen durfte) bekommen. (In dem Vertrag werden ein langer Gang,

2 garn hoch und mit einem Stock, glatt stukkierte Räume im Obergeschoß u.a., alles nach Planrissen erwähnt. Das Baumaterial sollte die Herrschaft zur Verfügung stellen.) 1710 baute er für Graf Pálffy ein Wirtshaus in Engerau/Petržalka. Von 14. bis 19.11.1712 arbeitete Roßbeintner im Preßburger Palais des Grafen Georg Erdődy (3.500 Ziegelsteine).

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 11, 13; – AMB – KRB, 259, 275, 278, 282 / 1676, 1688, 1691, 1695; – Domrechnungen 10a-22, 1683-1714; – AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, 83, 89; – Herrschaft Preßburg, Rechnungen 1678, Rechnungen 17.-18. Jahrhundert; – SNA – Pálffy, A VII, L 5, F 1 (Nr. 1); – A VII, L 10, F III; – A II, L 2, F II (Nr. 14); – A VIII, L 1, F III (Nr. 2-3); – Pálffy, Privatrechnungen, 245; – SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**ROßBEINTNER (ROSSPEINTNER) Wolf**, Maurer- und Steinmetzmeister in Preßburg
1630 war Wolf Roßbeintner Oberzechmeister der Steinmetz- und Maurerinnung in Preßburg. 1634 lieferte Roßbeintner Stein zum Kruzifix auf dem Weg zum „Ölweingarten", 1637 eine Säule zum Rathausgang und 1658 ein neues Stadtwappen. 1657 war Wolf R. im Hause von Paul Mayr in Preßburg tätig. 1644 arbeitete er am Schloß in Pezinok und für die Arbeit dort, in Slovenská Nová Ves/Körtvélyes und im Preßburger Haus des Grafen Stephan Pálffy verlangte er noch den Rest in der Höhe von 245 fl. Noch 1646-47 arbeitete Wolf R. für Stephan Pálffy an seinem Stadthaus in Preßburg. 1653 verrechnete er 34 fl. für die Gruft des Palatins Paul Pálffy (Grabungsarbeiten, Wölbung und Grabesplatte).

*AMB, Ce 197, Handwerksbuch; – AMB – KRB, 220, 224, 243, 244 / 1634, 1637, 1657, 1658 – SNA – Pálffy, Varia; – A II, L 5, F I (Nr. 1); – A VIII, L 2, F III (Nr. 1-11)*

**ROTTNBURGER (ROSENBURGER) Asmus (Asmerum)**, Kaiserlicher Baumeister in Ungarisch Altenburg
1597 holte sich der Stadtrat Rottenburger zur Rat bezüglich der Befestigung (Wall) nach Preßburg und bezahlte ihm die Reisespesen.

*AMB – KRB, 176, 179, 180 / 1596-1597*

**ROY Nicola van**, Maler in Wien
Am 26.3.1661 bestätigte van Roy den Empfang von 150 fl. für Verpflegung und Lehre, die Michael Hasse bei ihm im Auftrag des Grafen Nikolaus Pálffy genießen durfte.

*SNA – Pálffy, Privatrechnungen, Varia; – Nikolaus Pálffy, 94, Herrschaft Pezinok. Rechnungen 1652-1680*

**ROYER**, Geometer in Šaštín
1752 zeichnete er nicht näher spezifizirte Planrisse und legte in Šaštín dem Ärar einschlägige Kostenvoranschläge vor.

*SNA – Direktion der kaiserlichen Güter in Wien, 18, Portf. 17. Varia 1752-1753*

**RUMPELMAYR Martin**, Steinmetzmeister
1774-75 arbeitete er im Schloßgarten in Kráľová (2 Vasensockel, Pflaster der Wasserbecken, sala terrena u.a.) für den Feldmarschall Karl Pálffy. Am 23.9.1777 verrechnete Rumpelmayr 194 fl. für seine Arbeit im alten und neuen Haus, in der Grotta und im Garten in Bohuslavice? 1783-85 leiferte er Steine für den Erdődy-Garten in Mühlau/Mlynské Nivy in Preßburg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F III; – SNA – Erdődy, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Joh. N. Erdődy 1751-1784; – Rechnungen des Sekretärs Joh. N. Erdődys 1783-1785 und 1783-1787*

**SALLARI (SOLARI) Johann**, Maurermeister in Hlohovec/Freistadt
1659 wurde er aus der Pálffyschen Herrschaftskasse in Weynitz/Bojnice für seine Arbeit an einem „Gebeu" in Hlohovec/Freistadt bezahlt. Wohl identisch mit Johann Solar, der 1650 als Maurergeselle und 1658 bereits als Maurermeister in der Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung urkundlich belegt ist.

*SNA – Pálffy, Bojnice. Kassenrechnungsbücher; – AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer, K 3. Meisterbuch 1653-1870, Gesellenbuch*

**SANDTNER Jakob Christoph**, Malergeselle in Preßburg
1705 faßte und vergoldete der Malergeselle Sandtner



große Statuen in der St-Anna-Kapelle des St.-Martins-Doms zu Preßburg. 1706 bekam er dafür 9 fl.

*AMB – Domrechnungen, 15, 16 / 1705-1706*

**SANDTNER Johann**, Bildhauer in Preßburg
1706 bekam er 40x für seine Arbeit im Preßburger Dom.

*AMB – Domrechnungen, 16/1706*

**SANDTNER Urban**, Maurermeister in Trenčín
1703 ließ sich Sandtner als Landmeister von Trenčín in die Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung inkorporieren.

*AM Trnava – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**SÄNDTL (SÄUDTL) Domenico**, Steinmetzmeister in Wiener Neustadt
1657 arbeitete er am Hofhaus in Kirchschlag und wurde dafür mit 421 fl. und 4 fl. bezahlt.

*SNA – Pálffy, Herrschaft Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf. Provisorrechnungen 1, 1657 (Nr. 172)*

**SAROSY Stephan**, Maler in Preßburg
1674-77 arbeitete er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats (1674 – 29 fl.; 1675 – „Frauenbildt auf dem Rathausturm" – 6 fl. und neuer „Röhrkasten"; 1676 – 21 fl.; 1677 – ein Schild für das neue Wirtshaus an der Donau). 1678 strich Sarosy ein neues Tor am „unteren" Pálffy-Haus beim Laurenztor an.

*AMB – KRB, 257-260 / 1674-1677; – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Bratislava 83, Rechnungen 1678*

**SARTORY Josef**, Bildhauer in Preßburg
1761-67 arbeitete er wiederholt für die Familie Erdődy im Schloß Bohuslavice (1761 – Alabasterkruzifix auf einem Postament aus „türkischem" braunen Nußholz; 1764 erhielt er nach dem Kontrakt 150 fl.; 1767 – 50 fl. für einen großen Springbrunnen im Hof des Schlosses und 100 fl. für einen anderen großen Brunnen). 1759 arbeitete Sartory im Preßburger Dom. 1762, 1769, 1770, 1776, 1778 taucht sein Name in den Preßburger Kammerrechnungsbüchern meistens ohne nähere Spezifikation auf. In der Sitzung am 31.8.1767 beschäftigte sich der Preßburger Stadtrat mit Sartorys Gewalttat gegen seine Frau.

*SNA – Erdődy, 2, 3, 4, 5, 6, Privatrechnungen 17.-18. Jahrhundert; – Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy. Bohuslavice Schloßbau 1761-1763, 1764-1765 und 1761-1768, Varia; – AMB – Domrechnungen, 46/1759; – KRB, 355, 367, 369, 378, 388 / 1762, 1769, 1770, 1776, 1778; – Magistratsprotokolle 2a, 39/1766-1767*

**SCHALLER Georg**, Steinmetz in Preßburg
Nach der Domrechnung von 1721 arbeitete Schaller am „Prunnerischen" Kirchenhaus in Weydritz.

*AMB – Domrechnugen, 22/1721*

SCHAUFF
1803 signierte er eine Portikus-Zeichnung aus der Plansammlung des Preßburger Stadtarchivs.

*AMB – Landkarten- und Plansammlung, Nr. 1800*

**SCHENBERGER Balthasar**, Maurer in Doľany
1657, 1660, 1674 und 1676 ist Schenberger am Umbau des Bibersburger Schlosses belegt. 1665 arbeitete Schenberger zusammen mit Giovanni Battista Rava im Schloß Kráľová. 1673 beteiligte er sich im Auftrag des Grafen Nikolaus Pálffy am Bau der Kirche in Kaplná.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I.b, 183, 186, 649, 36, 679, 1.; – Nikolaus Pálffy, Pezinok 100, Rechnungen von 1664-1669; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 157, Rechnungen von 1655-1657*

**SCHENBERGER Wolf**, Maurer in Doľany
1646, 1650 (kleine Küche bei der Apotheke, Hofmeisterzimmer) 1654, 1657 und 1660 arbeitete Wolf Sch. im Schloß Bibersburg/Červený Kameň. 1660 baute Schenberger mit seinen Gesellen und mehreren Taglöhnern einen Gestüthof für Graf Nikolaus Pálffy und weißte die Zimmer im Schloß in Sv. Jur.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 153, 154, 155, Rechnungen von 1646-1654; – Červený Kameň I., 649, 36; – Pezinok 95, Rechnungen 1657-1673*

**SCHIERZ Urban**, Maurermeister in Räbniz
1665 lieferte er um 6 fl. Kalk für ein Haus von Nikolaus Pálffy in Güns.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok 94, Rechnungen von 1652-1680*

**SCHINAGL Tobias**, Maler
Nach einer undatierten Eintragung aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts trat er bei Graf Nikolaus Pálffy in Dienst.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 647, 2*

**SCHLEMER Stefan**, Zimmermann in Trnava
1675 baute er zusammen mit dem Baumeister G. B. Rava die Kirche in Borová.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 164; I.b, 674, 1*

**SCHLOSSMANN Hans**, Maurer in Kráľová
1679 bekam er 6 fl. für seine Arbeit im Schloß Kráľová.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok 106, Rechnungen 1679-1682*

**SCHLUCK Josef**, Bildhauer in Nové Mesto nad Váhom
1764-66 arbeitete er für Graf Erdődy im Schloß Trenčianske Bohuslavice (6 Dukaten – Brüstung, Postamente; 16 fl. – Tragsteine; 8 fl. – „Heyl. Leib in den Sarg", Flügel und 2 Giebel zu den Seitenaltären; 25 fl. – Sarg u.a.).

*SNA – Erdődy, 3, 5, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy*

**SCHMIDELLI Daniel**, Maler in Preßburg
1742 wurde Schmidelli mit 180 fl. vom Preßburger Stadtmagistrat für das für die Ratstube des Preßburger Rathauses bestimmte lebensgroße Porträt der ungarischen Königin Maria Theresia honoriert. 1748 malte er einen Kruzifix für den Lazarettfriedhof in Preßburg und ein Jahr später 6 schwarze Tafeln mit gelben Buchstaben. Ihr Text bezog sich auf das verhängte Jagdverbot. 1759 malte Schmidelli für die Stadt noch zwei Wegweiser.

*AMB – KRB, 331, 338, 339, 352 / 1742, 1748, 1749, 1759*

**SCHMIDT Maximilian**, Bildhauer in Preßburg
1763 verrechnete er Graf Franz Esterházy 6 fl. 30x für verschiedene Reparaturen und Arbeiten im Schloß Bernolákovo/Landsitz/Čeklís (Reparatur eines Marmortisches, Arbeit in der Reitschule, neue Hände und Füße für die Gartenstatuen u.a.).

*SNA – Esterházy, I. Acta dominii Šintava 17, capsa VI, Conv. 9-11*

**SCHENCK Michael**, Maurermeister
Am 24.8.1625 schloß er zusammen mit Georg Hueber und Wolf Nager einen Bauvertrag für die Sanierung der Kirche in Gelle (Holice) ab, für die Graf Stephan Pálffy 300 fl. bar und mit Naturalien bezahlen sollte.

*SNA – Pálffy, Herrschaft Preßburg*

**SCHNEIDER Claus**, Maler in Preßburg
1528 taucht sein Name in den Preßburger Kammerrechnungsbüchern ohne genaue Spezifikation seiner erbrachten Leistungen auf.

*AMB – KRB, 78/1527-1528*

**SCHNEIDER Franz**, Maurerpolier in Šaštín
1751-52 arbeitete er für das Ärar in Šaštín.

*SNA – Direktion der kaiserlichen Herrschaften in Wien IIb, Šaštín 18, Portf. 17, varia 1751-1752*

**SCHMIDT Anton**, Steinmetzmeister in Neu Lengbach
Am 31.10.1635 verrechnete Schmidt seine Arbeit in Paillenstein, Marchegg und in Mariathal. 1636-40 arbeitete Schmidt im Preßburger Gartenpalais des Grafen Paul Pálffy. 1638-39 ist Schmidt beim Umbau des Schlosses in Malacky belegt und 1644 erwartete man ihn in Bibersburg/Červený Kameň wegen eines Springbrunnens und „Quaterstein".



*SNA – Pálffy, A VIII, L 5, F II (Nr. 9-II); – A VIII, L 7, F I (Nr. 1); – A VIII, L 7, F II (Nr. 2); – A VIII, L 12, F I.; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 153, Rechnungen 1646-1648*

**SCHRÄCKL Johann**, Steinmetz in Preßburg
1732 arbeitete er in der Preßburger Domkirche.

*AMB – Domrechnungen, 30/1729-1732*

**SCHREIBER Franz Christian**, Steinmetzmeister in Preßburg
1713-14, 1717, 1721, 1729-32 und 1738 war Franz Ch. Schreiber in der Preßburger Domkirche tätig. 1719 arbeitete er für den Preßburger Stadtmagistrat. In die Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung trat Schreiber im Jahre 1716 (bzw. 1684) ein. Am 22.3.1722 verrechnete Schreiber 10 fl. für eine Steinlieferung an Graf Erdődy. 1723 lieferte er Fenster für den neuen herrschaftlichen Getreidekasten in Pezinok.

*AMB – Domrechnungen, C 22, 1713-1714; – KRB, 306/1719; – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch. – SNA – Erdődy, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755. – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Pezinok 118, Rechnungen 1723*

**SCHREIBER Lorenz**, Steinmetzmeister in Preßburg
1685, 1694, 1698 (Stadtmauer am „Bergl"), 1701 und 1706 war Schreiber für den Stadtmagistrat von Preßburg tätig. 1706 wurde er unter den im Preßburger Dom tätigen Handwerkern erwähnt. 1699 arbeitete Schreiber am Bau des Klosters für die Barmherzigen und stritt mit seinem Zunftkollegen Bartholomäus Witweger um die Arbeit an der Residenz des Kardinals Kollonitsch. Am 12.12.1683 befaßte sich der Stadtrat von Preßburg mit den Ansuchen Schreibers um die Erteilung des Preßburger Meisterrechts. Der Stadtrat beschloß, die Bewilligung bis 1684 hinauzuzögern, bis er seine Geburtsurkunde und seinen Lehrbrief vorlegte. Die Innungsmeister stellten sich in der Sitzung vom 4.1. vehement dagegen, und so wurde Schreiber erst 1686 in Preßburg als Meister zugelassen.

*AMB – Domrechnungen, C 16, 1706; – KRB, 273, 281, 285, 288, 293 / 1686, 1694, 1698, 1701, 1706; – Magistratsprotokolle 2a, 14/1683-1687; – Zünfte, Maurer Ce 198, Actional*

**SCHUBERT Matthias**, Steinmetzmeister in Častá
1657 (Türstock über der großen Stiege), 1658 (Stein zum Aussentor) 1660-64 und 1673-74 arbeitete Schubert beim Umbau des Schlosses Bibersburg/Červený Kameň. 1679 lieferte Schubert Material zum Gartentor des Schlosses in Kráľová.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 157, 159-163, Rechnungen 1655-1674; – Červený Kameň I., 172, 174, 183; – Pezinok 106, Rechnungen 1679-1682*

**SCHUCHTSCHÜZ Matthias**, Maurer in Pezinok
1652 legte er eine Rechnung für seine Arbeit an verschiedenen Wirtschaftgebäuden der Herrschaft Pezinok vor.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Pezinok 91, Rechnungen 1652-1653*

**SCHUSTER Andreas**, Maurermeister in Preßburg
1798 arbeitetete Schuster im Preßburger Dom.

*AMB – Domrechnungen, 84/1798*

**SCHUSTER Simon**, Maurerpolier in Kráľová
1678 arbeitete er an neuen Stallungen in Kráľová.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Pezinok 94, Rechnungen 1652-1680*

**SCHWAGER Josef**, Steinmetzgeselle in Preßburg
1787 arbeitetet Schwager im Preßburger Dom.

*AMB – Domrechnungen, 74/1787*

**SCHWANTHALER Johannes**, Bildhauer in Preßburg
1667-99 arbeitete er für den Preßburger Stadtmagistrat (1667 – neuer „Freyungs"arm; 1684 – 2 Köpfe auf die „Soldaten Eßel" – 2 fl.; 1691 – Altar in der Rosalienkapelle – 6 fl.; 1699 – neuer „Freyungs"arm – 2 fl.). Am 10.5.1678 verrechnete Schwanthaler 3 fl. für ein „Jesus Kindl", das er im Auftrag der Grä-

fin Pálffy gemacht hatte. 1689 und 1700 verfertigte Schwanthaler jeweils ein Kreuz für die Domkirchenfahne um 3 fl. 1698 lieferte der Bildhauer um 7 fl. 50x. die Statuen der Hl. Petrus und Paulus (3 Schuh hoch).

*AMB – KRB, 252, 269, 278, 286 / 1667, 1684, 1691, 1699; – AMB – Domrechnungen, 10, 11 / 1689, 1698; – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Bratislava 83, Rechnungen 1678*

**SCHWARTZ Thomas**, Steinmetz in Preßburg
1615 lieferte der Steinmetz Fenster für die Lutheranerkirche in Preßburg.

*AMB – KRB, 205/1615*

**SCHWARZ Jakob**, Bildhauer in Preßburg
1747 verrechnete Schwarz 25 fl. für die neue Kanzel in der Preßburger Domkirche und 1748 65 fl. für drei für das „Sanktuarium" bestimmte große Vasen.

*AMB – Domrechnugen, 38/1747-1748*

**SCHWARZ Veit**, Schlosser in Preßburg
1584-90 arbeitete er im Schloß Bibersburg/Červený Kameň und 1599 im Schloß in Stupava.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 72-76; – A VI, L 3, F IV.*

**SCHWEIGL Jörg**, Maurermeister in Preßburg
Seine Eintragung in das Preßburger Handwerksbuch der Steinmetz- und Maurerinnung trägt die Jahreszahl 1616.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**SEIDLER (SEITLER) Hans**, Maurermeister in Preßburg
1693 wurde Seidler in die Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung aufgenommen. 1694 arbeitete er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats im Pfarrgarten. Das Kammerrechnungsbuch von 1699 zeichnet seine Tätigkeit im „Lutheraner Hof" in Preßburg auf.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – KRB, 281, 286 / 1694, 1699*

**SEITZITSCH Matthias**, Maurer in Pezinok
Am 28.10. 1645 schreib er an Graf Stephan Pálffy nach Wien, daß der Meister Anthoni ihn und seine Leute aufgefordert hatte, ihm bei der Aufstellung des neuen Schloßtors zu helfen. Seitzitsch war damals gerade im Begriffe, 2-3 neue Zimmer zu verputzen.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 12, F 2 (Nr. 2091)*

**SERENI (XERINI) Alesandro (Alexander)**, Stukkateur
1654-5 arbeitete er an den Stuckdekorationen des Schlosses Bibersburg/Červený Kameň. Die Herrschaftskasse bedachte ihn monatlich jeweils zwischen 12-15 fl.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Herrschaft Červený Kameň, 155-157, Rechnungen von 1654-1655*

**SETH Balthasar**, Maurer
1650 arbeitete er im Preßburger P. Pálffy.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F I (Nr. 6)*

**SIEGL Wolfgang**, Maurermeister aus Koblenz
1535 arbeitete in Preßburg an den neuen Stadtbefestigungen.

*AMB – KRB, 86/1535*

**SIGHART Johann**, Maler in Ofen
Am 3.2.1720 verrechnete Sighart 24 fl. für 20 große „Toten Wappen" und für 20 kleine „Toten Wappen auf Windlichter".

*SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F III (Nr. 1-15)*

**Sigismund**, Maurermeister in Preßburg
Meister Sigismund ist 1530-32 beim Bau der neuen städtischen Fortifikationen in Preßburg belegt (Neuer Turm).

*AMB – KRB, 88-1 / 1530-1532*

**SILLADY Johann**, Steinmetz
1667-71 arbeitete Sillady im Schloß Weynitz/Bojnice und im Piaristenkolleg in Prievidza. Im Jahre 1690 ist er noch in Bojnice tätig.



*SNA – Pálffy, A V, L 8, F I; – Herrschaft Bojnice, Rechnungsbücher*

**SIMON**, Maurermeister in Preßburg
1561 arbeitete er im Preßburger Martinsdom.

*AMB – Domrechnungen, C 2, 1561*

**SIMON Carl**, Maurermeister in Preßburg
1763-64 arbeitete er im Auftrag des Preßburger Magistrats am Getreidekasten und in der Rosalienkapelle.

*AMB – KRB, 357-358 / 1763-1764*

**SIMON Franz**, Maurer
1584 ist er beim Umbau des Schlosses in Bibersburg/Červený Kameň urkundlich belegt.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 72*

**SIMON Johann Christoph**, Maurermeister in Preßburg
1722 ließ er sich in die Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung inkorporieren. 1731-32 tauchte sein Name in den Preßburger Kammerrechnungsbüchern auf (1733 weißte er die Innenräume des Preßburger Rathauses und beteiligte sich am Umbau des Rathausturms).

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – KRB, 319, 320, 321 / 1731, 1732, 1733*

**SIMONI Johann Baptist**, Maurermeister in Preßburg
Im Juli 1654 leisteten Taglöhner Simonis im Preßburger P. Pálffy Arbeit im Wert von 20 fl. (Saal, Rentenzimmer u.a.).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Herrschaft Preßburg 88, Rechnungen*

**SISCHENSKY Matthäus**, Maurermeister in Hlohovec/Freistadt
Im Fond Erdődy des SNA befindet sich ein von Sischensky signiertes Projekt des Wirtshauses in Zákostolany.

*SNA – Erdődy, Inspektorat der ungarischen Güter. Hlohovec 8, Pläne*

**SOLAR (SOLARI) Bernard**, Maurer in Trnava
1650 ließ er sich zusammen mit anderen Familienmitgliedern und Landsleuten als Geselle in die Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung inkorporieren.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer K 3, Gesellenbuch*

**SOLAR (SOLARI) Johannes** – siehe SALLARI

**SOLAR (SOLARI) Lorenz**, Maurer in Trnava
Seine Eintragung in das Gesellenbuch der Trnavaer Innung trägt die Jahreszahl 1658.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer K 3, Gesellenbuch*

**SOLAR (SOLARI) Lucas** – siehe SOLAR Bernard

**SOLARI Peter**, Steinmetzmeister
In den Jahren 1638-40 arbeitete Solari für Graf Paul Pálffy im Schloß Malacky.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 7, F II (Nr. 2)*

**SPALLINGER Andreas**, Maurermeister
Sein Unterschrift bezeichnet die Zeichnung Nr. 1794 eines Wirtschaftsobjetes.

*AMB – Landkarten- und Plansammlung*

**de SPATIO Hans**, Baumeister in Preßburg
1543-44 leitete Hans de Spatio die Bauarbeiten an den neuen städtischen Befestigungen.

*AMB – KRB, 97/1543-1544*

**SPATZ (SPAZZO) Cyrus**, Maurer in Trnava (Siehe SOLAR Bernard)

**SPAZZO Gotthard**, Maurermeister in Trnava
Seine Inkorporierung in die Steinmetz- und Maurerinnung in Trnava erfolgte 1655. 1672 wurde er Stadtmaurermeister ebenda.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer K 3, Meisterbuch*

**SPATZ (SPAZZO) Hans**, Maurer in Trnava (Siehe SOLAR Bernhard)

**SPAZZO Pietro**, Baumeister in Trnava
1670 verdingte Pietro Spazzo mit Graf Nikolaus Pálffy den Bau des Presbyteriums der Trnavaer Franziskanerkirche (350 fl.).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Herrschaft Pezinok 95, Rechnungen 1657-1673; – 102, Rechnungen 1670-1676*

**SPAYDEL Johann Georg**, Schlossermeister
1768 arbeitete er am Bau des Schlosses und der Schloßkapelle in Trenčianske Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, 3, Handwerkerrechnungen, Bohuslavice, Anton Erdődy*

**SPIEGLER Johann Michael**, Maler und Anstreicher
1778 bekamm er 6 fl. 40x für seine Arbeit im Erdődyschen „Gartengebäu" in Preßburg. 1780 malte Spiegler im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats eine Tafel für ein städtisches Wirtshaus und 1785 eine Fahne für den Martinsdom um 8 fl.

*SNA – Erdődy, Sekretariat Johann Nep. und Georg Erdődy. Rechnungen des Sekretärs von J. N. Erdődy 1773-1787; – AMB – KRB, 398/1780; – Domrechnungen, 72/1785*

**SPILLER Thomas**, Maurermeister in Komárno
Das Magistratsprotokoll vom 18.1.1692 belegt, daß Spiller in Preßburg die Paläste des Grafen Stephan Zichy und des Grafen Peter Basony baute.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 15/1688-1693*

**STAINCKLNER Thomas**, Maurermeister in Cífer
1678 wurde er als Landmeister in das „Handwerksbuch" der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung eingetragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**STAINGRUBER Jörg**, Maurermeister in Sv. Jur
Jörg Steingruber aus „Pranperkirchen" in Oberösterreich wird im Preßburger „Handwerksbuch" der Steinmetz- und Maurerinnung 1631 als Landmeister und Maurermeister Sv. Jur genannt.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**STAMPART (STAINBARTH)**, Maler in Wien
Am 15.6.1718 bekam er aus der Wiener Kasse des Feldmarschal Pálffy 100 fl. Nach dem Tod von Nikolaus Joseph Pálffy schuldete der Erbe, Graf Nikolaus Pálffy, Stampart noch 135 fl.

*SNA – Pálffy, A VII, L 11, F V (Nr. 28); – Rechnungen des Agenten G. G. Koch; – Zentralarchiv, Varia*

**STEINBECK Matthias Gabriel**, Steinmetzmeister
1748 verrechnete 1 fl. 22x für eine mit Kitt und Gips durchgeführte Raparatur im P. Erdődy in der Wiener Himmelpfortgasse.

*SNA – Erdődy, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben. Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**STEINGRUBER Jacob**, Maurermeister
Laut dem Preßburger Handwerksbuch der Steinmetz- und Maurerinnung war Steingruber seit 1644 Meister.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**STEINMASSLER Simon**, Steinmetzmeister in Devín
1722 verrechnete er 30 fl. für seine zum Schloßbau in Pezinok bestimmten Steinlieferungen.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. 118, Pezinok, Rechnungen von 1723*

**STEINMÄSSLER Sephan**, Bildhauer in Preßburg
Laut dem Magistratssitzungsprotokoll vom 14.2.1759 wurde der Bildhauer Stephan Steinmäßler aus Devín an diesem Tag eingebürgert. 1761-62 arbeitete Steinmäßler in der Preßburger Domkirche und am Andreasfriedhof (Statue des Hl. Andreas).



*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 35/1759-1760; – Domrechnungen, 48-49 / 1761-1762*

**STEKKNER Friedrich**, Steinmetz
1654 arbeitete er an 4 Muscheln für eine „Wasserkunst" in der sala terrena des Bibersburger Schlosses.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 169; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 157, Rechnungen 1655-1657*

**STESCH Balthauser**, Steinmetz
Im Juni 1655 arbeitete er im Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Červený Kameň 157, Rechnungen 1655-1657*

**STOCK Johann Martin**, „Akademischer" Maler
Am 13.7.1784 verrechnete er 26 fl. für ein Porträt des Grafen Johann Erdődy.

*SNA – Erdődy, 11, Rechnungen des Sekretärs von Johann N. Erdődy 1783-1785*

**STOCKHAMMER Georg**, Maler in Preßburg
Am 18.6.1678 wurde er aus der Preßburger Stadtkasse mit 17 fl. für ein Porträt des Kaisers Leopold I. in einem vergoldeten Rahmen bezahlt.

*AMB – KRB, 262/1678*

**STÖBER Benedikt**, „kayserlicher Hofbildhauer" in Wien
Am 10.8.1717 bestätigte Stöber den Empfang von 200 fl., und am 3.9.1717 bekam er im Auftrag der Gräfin Pálffy, der Gemahlin des Feldmarschalls, noch 150 fl.

*SNA – Pálffy, A VII, L 11, F V (Nr. 23 und 24)*

**STÖGER Jakob**, Steinmetz in Trnava
1779 war er im Schloß Bibersburg/Červený Kameň tätig.

*SNA – Pálffy*

**STORCH Michael**, Maurermeister in Zuckersdorf
1710 bekam er 9 fl. für die Reparaturen im Schloß Pezinok und 22 fl. für die Sanierung der durch die „Rebelion" zerstörten Wirtschaftsobjekte ebenda.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Pezinok 108, Rechnungen von 1710*

**STOSS Hans**, Baumeister in Preßburg
Am 10.6.1637 trat Meister Johann Stoß, „Evangelischen Kirchen Baumeister allhier in Preßburg" als Sachverständiger im Sitzungsprotokoll des Preßburger Magistrats auf. Auf Befehl des Bürgermeisters bekam Hans Stoß „wegen Renovierung des Rathaus Thurmen zu unterschiedlichen mal entrichtet 125 fl." Am 16. Juni 1645 „ist dem Hans Stoß Maurermeister die Verwilligung beschehen sein Handwerk auf ein Jahr weiter zu treiben zwischen welcher Zeit er sich um seinen Abschied von Augspurg bemühen will". Seine Eintragung im „Handwerksbuch" der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung von 164(?) wurde später durchgestrichen.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 9, 10 / 1634-1640, 1641-1660; – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – KRB, 225/1638*

**STRAUSS Christoph**, Maler
Der verstorbene Graf Nikolaus Joseph Pálffy schuldete ihm 170 fl. 34x (siehe auch Stampart).

*SNA – Pálffy, Zentralarchiv, Varia*

**STUBENVOLL Johannes**, Maurermeister in Trenčín
1734 ließ sich Stubenvoll in das „Handwerksbuch" in Preßburg eintragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**STUKARD Jakob**, Maler in Trnava
1772 malte er im Schloß Hlohovec/Freistadt auf eine Decke „Philagorie" und „Fontis". 1773 und 1775 arbeitete er in anderen Zimmern des Schlosses.

*SNA – Erdődy, 14, Monatsrechnungsauszüge, Hlohovec 1760-1779*

**STUMEN Ferdinand Oswald**, Maler in Preßburg
(Wohl identisch mit OSWALD Ferdinand)

**SUGKOPP Johann**, Maler
Am 2.12.1800 bekam er 24 fl. für ein „Toten Wappen" zum Begräbnis von Paul Apponyi.

*SNA – Apponyi, II. Oponice, Fasc. AA, Nr. 12*

**SUTSCHITZ Matthias**, Maurermeister in Pezinok
1639 ließ sich Stubenvoll in das „Handwerksbuch" in Preßburg eintragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**SZABÓ Johann Georg**, Stadtingenieur in Preßburg
Am 24.3.1787 vermaß er für Graf Erdődy Waldwiesen. 1780 zeichnete er „Stadtkarten", und 1781 war er mit der Bauaufnahme vom Preßburger „Grünstübl" beschäftigt.

*SNA – Erdődy, 12, Rechnungen des Sekretärs von Johann Nepomuk Erdődy 1783-1787; – AMB – KRB, 395, 400 / 1780, 1781*

**SZUSNICKY Matthias**, Maurermeister
1769 arbeitete er an den Stallungen des Schlosses in Hlohovec/Freistadt. Möglicherweise identisch mit dem im Schloß Hlohovec in den 60er- und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts tätigen anonymen Maurermeister.

*SNA – Erdődy, 14, Monatsrechnungsauszüge, Hlohovec 1760-1779*

**TAB (TAAB, TAUB, THÄB) Jakob**, Baumeister in Preßburg
1565 arbeitete er in der Ratstube des Preßburger Rathauses und vermauerte dort eine Tür zu der Schranne. Ein Jahr später baute er die alten „Schererläden" im Erdgeschoß des Rathauses zu einer neuen Wachstube um und wölbte sie, versah sie mit einem neuen Kamin, mit Fenstern und einer Tür. 1567 lieferte er einen neuen „Ofenladen" und „Ofenfüß" für die Schranne sowie einen Narrenkäfig auf dem Brotmarkt. 1568 pflasterte Tab den Boden im Rathausturm und arbeitete in der Corpus-Christi-Kapelle. 1579 arbeitete Tab wiederum im Rathaus. Diesmal brach er die alte Trennwand in der Ratstube ab und vergrößerte ihren Raum. Man schickte ihn nach Altenburg mit dem Auftrag Steine für die neuen Fleischbänke zu besorgen. 1581 riß er den alten Gang im Rathaus ab, baute einen neuen auf und veränderte das Stiegenhaus. 1586 versah Tab den Rathausturm mit einem neuen Umgang. 1587 brach Tab die alte „Raitkammer" ab und errichtete die neue „Raitstuben" mit einem neuen Gewölbe, 2 Türen und 3 Fenstern sowie mit einem offenen Kamin auf Säulen. Besonders rege Bauaktivitäten entwickelte Tab im Jahre 1590, als er den Rathaustrakt zum Platz hin umbaute, das Grünstübl-Gebäude aufstockte und den Umbau und die Aufstockung des Michaelerturmes in Angriff nahm. 1595 arbeitete Tab im hinteren Hof des Rathauses. 1596 reparierte Tab im Rathaus eine Stiege. Im selben Jahr schickte man ihn nach Altenburg, damit er dort die Ziehbrücke visitierte könnte. Nach 1597 taucht Tab in den Kammerrechnungsbüchern des Preßburger Magistrats nicht mehr auf.

*AMB – KRB, 130-135, 149, 155, 160, 161, 167, 175-176, 180 / 1565-1568, 1578, 1581, 1586-1587, 1590, 1595-1597*

**TABLENDER Friedrich**, Maurer
1711 baute er neue Stallungen im Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 1801*

**TABLER (ZABLER) Hans Georg**, Zimmermann
1710 beteiligte er sich am Bau des Pálffyschen Wirtshauses in der Engerau/Petržalka (39 fl.).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Preßburg 89, Rechnungen aus dem 17. und 18. Jh.*

**TAFER Blasius**, Maurermeister in Hlohovec/Freistadt
1653 wird er unter den Meistern der Trnavaer Steinmetz- und Maurerinnung erwähnt.

*AM – Trnava, Zünfte. Steinmetze und Maurer 3, Meisterbuch 1653-1870*

**TACH (PACH, TATH, Teutscher Maler) Hans Peter**, Maler
1657 versilberte er die Statuen in der Kapelle in Častá.



*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 169; – Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 157, Rechnungen 1655-1657*

**TALLHERR Joseph**, Architekt in Preßburg
1784 signierte er die Planrisse zum Preßburger Generalseminar im Stadtarchiv, 1786 die Projekte zum Umbau des Klarissinenklosters zur „Akademischen Schule" und des Trinitariärklosters zum Krankenhaus. Ebenfalls von ihm sind auch die Pläne zu einem neuen Waisenhaus in Preßburg von 1785.

*AMB – Landkarten- und Plansammlung, Nr. 1332, 1528, 1531, 1581, 1583*

**TALLMANN Anton**, Maler in Preßburg
1785 malte Tallmann die neu angeordneten Hausnummer an die Preßburger Häuser. 1794 wurde er mit der Restaurierung alter Bücher aus der Sammlung des „Armen Instituts" beauftragt.

*AMB – KRB, 409, 420 / 1785, 1794*

**TAMER Johann**, Maurermeister
1734 legte er eine Rechnung für 72.000 Ziegel und 45.550 Dachziegel, die in Malacky beim Bau der Wirtschaftobjekte und des Franziskanerklosters verbraucht wurden, vor.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Malacky, Rechnungen*

**TANDTER Georg**, Maurer in Preßburg
Sein Name steht auf einer undatierten Liste der Preßburger Bürger aus dem späten 17. Jahrhundert.

*AMB, 28, Lad 19/VI*

**TEGGINGER (TEKHINGER) Nikolaus**, Maler und Goldschmied in Preßburg
1442-45 arbeitete im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats. 1456 malte er 2 „Feindl", die man auf einem Schiff aus Ofen nach Preßburg gebracht hatte.

*AMB – KRB, 4-10, 24 / 1442-1445, 1456*

**TENCALLA Carpoforo (Carlo Peter)**, Maler
Vom Mai bis Juli 1655 arbeitete der Maler an den Fresken im Schloß Bibersburg/Červený Kameň. Die Zahlungen an ihn vor Ort beziehen sich wohl nur auf seine Verpflegung (Mai – 12 fl., Juni – 11 fl. und Juli – 7 fl.).

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 157, Rechnungen 1655-1657*

**TENCALLA Johann**, Stukkateur in Wien
Am 20.5.1729 verrechnete er 1 fl. 8x für die Reparatur einer marmorierten Wand im Alkoven im 1. Obergeschoß des P. Erdődy in der Wiener Himmelpfortgasse.

*SNA – Erdődy, 1, Sekretariat Johann Nep. und Joseph Erdődy. Privatrechnungen, Wiener Haus in der Himmelpfortgasse*

**THAN Matthias**, fürstlich Liechtensteinscher Lustgärtner
1716 verkaufte er dem Feldmarschall Johann Pálffy Kastanienbäume und andere Gewächse.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 2, F IV (Nr. 39)*

**THIER Andrea**, „Architectus"
In den 60. und 70. Jahren des 18. Jahrhunderts ist Thier beim Umbau des Schlosses in Hlohovec/Freistadt belegt (1771 – 135 fl.). 1773 – Gut Dvorníky/Udvarnok. 1778 bekam er 800 fl. für die neue Kirche in Bojná.

*SNA – Erdődy, 14, Sekretariat Johann Nep. und Joseph Erdődy. Rechnungsauszüge Hlohovec 1760-1779*

**THIERGARTEN Hans**, Maler in Preßburg
Vater von Thiergarten Jeremias. Von 1534 bis 1550 arbeitete er an verschiedenen Aufträgen des Preßburger Stadtmagistrats (1534 – 1 Fahne auf den Stadtturm, Anstrich des großen „Kobelwagens", roter Anstrich des Eisengitters am Rathausturm, eine Ansicht des Rathauses mit dem Turm; 1535 – Anstreicharbeiten im Rathaus, Gitter und Dach der Wachstube und eine schwarze Lade im Rathaus; 1539 – 2 Sonnenuhren auf dem Lerchenfelder Turm; 1540 – Botenbüchse, Wappen auf „Valkoned", Erker am Rathausturm bei der Uhr; 1542 – Botenbüchse; 1543 – Spruch auf die Kobelwagentür, Kobelwagen grün,

Stadtwappen auf die Marktfahne; 1544 – schwarze Tür an der Katharinenkapelle, 1 Tafel für den Wasserturm, „wo vill Menschen, Roß und wägen untergangen"; 1545 – „Arborum Consanguinitatis" im Rathaus, eine Tafel daneben ausgebessert; 1547 – königliches und Preßburger Wappen auf das Michaelertor, Jahreszahl und „Gesang" im Rathausturm, „vischblatt" in der Ratstube; 1549 – in- und auswendige Ausmalung des Grünstübls, Einvisierung des neuen Kruzifix für die Martinskirche, der in Wien geschnitzt und gefaßt worden war; 1550 – Reparatur der Stadtuhr am Rathausturm vor der Ankunft des Kaisers, 2 Stadtwappen auf die Fleischbänke).

*AMB – KRB, 83-109 / 1534-1550*

**THIERGARTEN Jeremias**, Maler in Preßburg
Sohn von Thiergarten Hans. 1553 strich er das neue „Gewölb" am Brotmarkt an. Weitere Arbeiten für die Stadt: 1557 – Anstrich des Brunnenkastens auf dem Fischmarkt; 1558 – Stadtuhr, „Freyungstangl"; 1559 – „Raittafel" für die Ratstube, schwarzer Tisch für die Tafel des Kaisers; 1563 – 3 Fahnen auf den Turm; 1564 – hölzerner Knopf auf dem Brunnen, schwarzes Tor des Grünstübls; 1566 – Fassung und Vergoldung des Zifferblatts der Rathausturmuhr; 1567 – Knopf und Fahne auf den Narrenkäfig; 1568 – an der Stelle des alten Wappens des Bischofs von Wesprim die Figur Corporis Christi, eine Tafel nach Lamač zur Sammlung, im Rathaus zwei Fensterdeckel; 1569 – Fahne auf Brunnenschloß u.a.

*AMB – KRB, 112-137 / 1553-1569*

**TICHELKA Benedikt**, Maurermeister in Pieštany
In den 60.- und 70. Jahren des 18. Jh. arbeitetet Tichelka für Graf Erdődy in Pieštany (Crematorium, evangelisches Bethaus u.a.)

*SNA – Erdődy, 14, Sekretariat Johann Nep. und Joseph Erdődy. Rechnungsauszüge Hlohovec 1760-1779*

**TITIAN Lorenzo de Veccelli**, „Akademischer Zeichnungs-Meister"
Am 27.9.1762 befaßte sich der Preßburger Stadtrat mit dem Antrag des Künstlers, der sich in Preßburg niederlassen und hier die Jugend in der Kunst des Zeichnens unterrichten wollte. Seinem Antrag wurde stattgegeben.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 36/1761-1762*

**TOLL Leopold**, Steinmetzmeister in Preßburg
Leopold Toll aus St. Margaretha in Ungarn ließ sich 1752 als Meister in Preßburg in das „Handwerksbuch" der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung eintragen. 1753 bezahlte der Preßburger Stadtmagistrat Toll für Fenster, die er für das Rathaus geliefert hatte. 1754 lieferte er Postamente für 2 Statuen von L. Gode (Petrus und Andreas), 1759 arbeitete er am Michaelerturm. Für die Stadt arbeitetet er noch 1777 (Reparatur der Balustrade vor der Mariensäule). 1769-70 lieferte er verschiedene Steinteile für Graf Johann Nep. Erdődy (1769 – 37 fl. für 36 weiße „Kotersteine" mit Buchstaben und einer Jahreszahl; 1770 – 13 fl. 2 Parapettgesimse mit 2 „Stiertz"; 7 große „Koterstein samt schrift und Jahreszahl"). Am 28.3.1764 gab Toll sein Alter mit 44 Jahren an.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – KRB, 346-383 / 1753-1777; – SNA – Erdődy, 9, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben von Johann Nep. Erdődy 1751-1784; – AMB – Magistratsprotokolle 2a, 37/ 1763-1764*

**TOPP Andreas**, Maurermeister in Šamorín
1640 ist die Jahreszahl, mit der seine Eintragung in das Handwerksbuch der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung versehen wurde.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**TORNOSSY Thomas**, Maurer
1694 lernte er seinen Beruf bei Hans Brandtner.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 200, 407, Lehrbriefe*

**della TORRE Andrea**, Maurer
1639 arbeitetet della Torre in Malacky. Im April 1640 bekam er 27 fl. (als Rest) aus der Herrschaftskasse von Stupava.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 7, F I (Nr. 1); – A VIII, L 7, F II (Nr. 2)*



**TORRE Sebastian**, Maurer
1686 war der Maurergeselle Sebastian Torre „aus Österreich" in „Dantzig" tätig.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 14/1673-1687 (17.4.1686)*

**TREGELE**, Maler
Im Oktober 1649 zahlte Gräfin Pálffy dem Maler Tregele 1 fl. für ein Porträt.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Červený Kameň 154, Rechnungen 1649-1650*

**TREXLER Johann Georg**, Maurermeister in Wien
1732-34 installierte er im P. Erdődy in der Himmelpfortgasse in Wien „Ofenröhren".

*SNA – Erdődy, 1, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy. Privatrechnungen, Wiener Haus*

**TRATTNER Carl**, Stukkateur
Am 9.8.1765 verrechnete er 55 fl. für 4 Ovalfenster in der Schloßkapelle in Bohuslavice und für zwei Zimmer neben dem Schloßsaal.

*SNA – Erdődy, 5, Handwerkerrechnungen Anton Erdődy, Schloßbau in Bohuslavice 1764-1765*

**TRAUNFELDER (FRAUENBFELDER) Georg**, Zimmermeister in Preßburg
1663 und 1677 arbeitete er im Gartenpalais des Grafen Pálffy in Preßburg. 1674 ist er im Pálffy-Haus auf Wismath und 1676 im P. Pálffy beim Weidritzertor belegt.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy. Bratislava 81, 83-5, Rechnungen 1663-1665, 1677, 1674, 1675-1676*

**TRUMMER Johann Carl**, bürgerl. Steinmetzmeister in Wien
22.5.1694 übernahm er 32 fl. als Rest für seine Arbeit im P. Pálffy in Wien. 1721 war er bereits tot, denn seinen Erben wurden aus der Herrschaftskasse in Stupava 281 fl. ausbezahlt.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F II (Nr. 2-3); – A VIII, L 7, F I.*

**TURTZEK Johann**, Steinmetzmeister in Trenčín und Beckov
1761 lieferte er Stein für die „Extra Zimmer" des Schlosses in Bohuslavice.

*SNA – Erdődy, 4, Handwerkerrechnungen Anton Erdődy, Schloßbau in Bohuslavice 1761-1763*

**TÜRNSCHWAM (DÜRNSCHWAM) Johann Sigismund**, Maler in Preßburg
1643 renovierte er um 22 fl. den Röhrenbrunnen auf dem Hauptplatz.

*AMB – KRB, 230/1643*

**ULRICH Filip**, Maler
1784 taucht sein Name mit dem Betrag von 25 fl. in den Rechnungen des Erdődyschen Sekretärs auf.

*SNA – Erdődy, 8, Rechnungen des Sekretärs von Anton Erdődy 1761-1778*

**Urban**, Zimmermann
1636 arbeitete er im „Oberen Haus" des Grafen Stephan Pálffy auf dem Schloßberg in Preßburg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 11, F I (Nr. 560)*

**URSCHELD (URFELDT) Peter**, Zimmermeister in Trnava
1715 baute er ein Gerüst für eine Stuckdecke im Schloß Kráľová auf.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IV (Nr. 6-23)*

**VALENTIN Batholomäus**, Steinmetz in Wolfstal
1581 lieferte er die architektonischen Teile der Hofarkade des Preßburger Rathauses (5 große Säulen – 31 fl.; „obere" Säulen – 22 fl.; Gesims – 11 fl.; 4 Supraporten aus dem „alten" Stein, alte Stiegenstufen umgearbeitet und verkürtzt, 4 Portale).

*AMB – KRB, 155/1581*

**VERNER Josef**, Maurermeister in Vrbové
In der Plansammlung Erdődy befinden sich zwei Planrisse mit Wirtschaftsobjekten aus dem 18. Jahr-

hundert, die Verner siginierte.

*SNA – Erdődy, Inspektorat der ungarischen Güter. Hlohovec 8, Planrisse*

**VISCARDO Carlo**, Stukkateur
Für seine Arbeit in den Jahren 1646 und 1650 im Gartenpalais Pálffy in Preßburg wurde er mit 26 fl. entlohnt. 1646 bekam er 3 fl. für die Reisespesen von Bojnice nach Neusohl/Banská Bystrica, wo er Tuffstein und andere geologischen Raritäten für die Preßburger Grotten aussuchen sollte.

*SNA – Pálffy, A II, L 5, F I (Nr. 6); – A VIII, L 3, F I.*

**VODAČEK Gregor**, Steinmetz aus Dechtice
1620 lieferte er und Thomas V. Türe und Fenster für das Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I.*

**VODAČEK Thomas**, Steinmetz in Dechtice (Siehe VODAČEK Gregor)

**VOGT Paul**, Maurermeister in Preßburg
Seit 1732 Meister. 1741 arbeitete Vogt im Rathaus (Ofen in der Wohnung des Waagmeisters) im Grünstübl (Kellerfenster) und am Michaelerturm (Pfeiler).

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – KRB, 330/1741*

**VOIGT Andreas**, Zimmermeister
1752 bekam er 17 fl. für 2 kleine Häuser in Rača für die Gräfin Erdődy. Im Mai arbeitete er dort für 26 fl.

*SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**VOITTEL Christoph**, Bildhauer in Preßburg
Spätestens seit 1622 in Preßburg nachweisbar. 1626 setzte er in der Martinskirche ein neues Kirchenfenster ein. Zwischen 1628 und arbeitete er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats (1628 – Tischplatte für das Rathaus; 1631 – Stadtwappen in Stein auf die Wasserstuben – 12 fl.; 1634 – „Freyung-Arm"; 1635 – Röhrbrunnen – 16 fl.; 1643 – Restaurierung des Röhrbrunnens auf dem Hauptplatz).

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 8/1622-1633 (15.7.1622); – Domrechnungen, 6/1626; – KRB, 214-230 / 1628-1643*

**VOLCH**, Maurermeister (wohl identisch mit WALCH Matthias – siehe unten)
1772 verrechnete er 300 fl. für das Oratorium in der Schloßkapelle in Hlohovec/Freistadt.

*SNA – Erdődy, 14, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy, Rechnungsauszüge Hlohovec 1760-1779*

**WAHSHUBER Georg Andreas**, Maler in Wiener Neustadt
Am 20.7.1686 bekam er 12 fl. dafür, daß er „Stücke" bei den Jesuiten kopierte.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf 13, Belege 1654-1686*

**WAGNER**, Maler in Wien
Seine Witwe wohnte 1728-29 im P. Erdődy in der Wiener Himmelpfortgasse.

*SNA – Erdődy, Sekretariat J. N. und J. Erdődy. Privatrechnugen, Wiener Haus*

**(WALCH) Hans**, Maurermeister in Altenburg
1532-33 arbeitete er in Preßburg an den neuen Stadtbefestigungen.

*AMB – KRB, 82, 83 / 1532-1534*

**WALCH Matthias**, Maurermeister in Preßburg (Siehe auch VOLCH)
1767 arbeitete Walch im Auftrag des Stadtmagistrats am Getreidekästen in Preßburg und ein Jahr später im Rathaus und in der Wachstube ebenda. 1769 baute er im Rathausareal ein Gefängnis und eine Kapelle. Am 17.2.1770 übernahm Walch von Graf Erdődy ein Päckchen mit drei Büchern für den ungarischen Kammerpräsidenten, Graf Anton Grassalkovich. Von 14.-19.5.1770 arbeitete er für Graf Erdődy (35 fl.) und von 9.-14.10.1770 noch einmal um 9 fl. 1771 baute Walch das Preßburger Palais des Grafen Emmerich Esterházy. Da außer ihm auch andere Preßburger Baumeister am Bau belegt sind, ist Walchs Anteil nicht leicht zu eruiren. 1776-77 arbeitete Walch an den städtischen Befestigungen. 1772 ist seine Tätigkeit am Andreasfriedhof in den Domrechnungen belegt. 1766 verfügte der Stadtrat über eine Arbeitsaufteilung zwischen Walch und dem Maurermeister Prunner. 1768 wird er in den Magistratsprotokollen als Viertelmeister genannt. Am 18.1.1771 wurde Walch vom ungarischen Kammerpäsidenten Grassalkovich berufen wegen des Kirchenneubaues in Blumental nach Gödöllő. Da er jedoch nach der Auffassung des Stadtrats nicht im städtischen, sondern im eigenen Interesse (um den Bauauftrag für sich zu erhalten) unterwegs war, setzte der Stadtrat seinen Antrag auf Rückerstattung der Reisekosten auf die Hälfte herab. 1774 arbeitete er im Auftrag des Grafen Georg Csáky am Preßburger „Comedy Haus". 1777 beabsichtigte Walch, aus beruflichen Gründen nach Königgrätz zu gehen. Im AMB werden Planrisse bzw. Bauaufnahmen von Walch aufbewahrt.

*AMB – KRB, 362, 365, 367, 377-380 / 1767-1769 und 1776-1777; – Domrechnungen, 59/1772; – Magistratsprotokolle 2a, 39, 40, 41, 42, 44, 45 / 1766-1768, 1771, 1774, 1777-1778; – SNA – Erdődy, Sekretariat J. N. und J. Erdődy. 8, Rechnungen des Sekretärs von Anton Erdődy 1761-1778; – 9, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben von J. N. Erdődy 1751-1784; – 14, Rechnungsauszüge 1760-1779; – SNA – Esterházy, 40, Rechnungen und Quittungen, Nr. 26, 27, 34; – AMB – Landkarten- und Plansammlung, Nr. 1367, 1529, 1530*

**WALDISCH Clemens**, Maurer in Preßburg
1628 beendete er seine Fachausbildung in Preßburg und bekam seinen Lehrbrief.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**WALLNER Matthias**, Maurer in Deutsch Prodersdorf
1668 verrechnete er 9 fl. für seine Arbeit im Schloß Seibersdorf, seine Rechnungen von 1671 und 1673 betrafen die Arbeiten an Stallungen, Toren und die „glatte" Stuckarbeiten.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Kirchschlag, Krumbach und Seibersdorf 6, Provisorrechnungsbelege, Nr. 95; – Rechnungen Seibersdorf 1, 2; 1669, Nr. 27; 1671, Nr. 41, 42; 1673, Nr. 42, 43*

**WALTER Bartholomäus**, Maler in Preßburg
1611 strich er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats um 6 fl. ein „Almosentrüchl" an und malte eine Fahne für den Gerichtsdiener.

*AMB – KRB, 198/1611*

**WALTERHAN Johann Michael**, Maler in Preßburg
1787 arbeitete er im Preßburger Dom.

*AMB – Domrechnungen, 74/1787*

**WEIGL Hans Michael**, Hoftischler in Preßburg
Im Winter 1708-1709 wohnte bei ihm der Bildhauer Johann Jakob Wiedemann.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, 89, Bratislava, Rechnungen 17.-18. Jahrhundert*

**WEIHNACHTER Andre**, Steinmetz
1752 setzte er 2 Kamine im neuen „Häusl", das mit dem Erlaubnis des Grafen Pálffy vom „welschen" Polier in Kirchschlag gebaut wurde.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf 1, Provisorrechnungen 1652-1664, Nr. 104*

**WEINDTERHALTER Georg**, Steinmetz
1652 arbietete er in Kirchschlag im Schloß und an einem „Brunnkasten".

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf 1, Provisorrechnungen 1652-1664, Nr. 76*

**WEINNINGER Georg**, Maler und Vergolder in Preßburg
1790 faßte er im Dom die Uhrzeiger.

*AMB – Domrechnungen, 77/1790*

**WEINSTÄTL Josef**, Steinmetz
Von 27.6.1733 – 16.10.1734 arbeitete er am neuen Rathausturm in Preßburg.

*AMB, 2812, Stadtturmbaurechnung 1733-1735*

**WEISS Antoni**, Steinmetzmeister in Deutsch Altenburg
1736 lieferte er einen neuen „Röhrbrunnen" zum Michaelerturm. Im Vertrag vom 3.8.1736 verpflichtete er sich außer den Brunnenwänden „ein Mandl, und ein Weibel" zu machen. Sein Lohnanteil am Bau des neuen Preßburger Rathausturms betrug 680 fl.

*AMB – KRB, 324/1736; – 22, Fasc. VI, VII, VIII; – AMB, 2812, Stadtturmbaurechnung 1733-1735*

**WEISS David**, Bildhauer und Steinmetz in Wiener Neustadt
Am 1.12.1654 bekam er 500 fl., davon 288 fl. für eine Ballustrade mit der Statue der Pallas Athena im Schloß Bibersburg/Červený Kameň und am 2.12 noch 128 fl. für 16 Statuen (Büsten) in den Nischen des „Langen Saals" über der Stiege. Am 17.7.1655 wurde ihm für seine Arbeit im Schloß 100 fl. und am 23.3.1657 noch 200 fl. ausbezahlt.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 8, F II (Nr. 2); – Zentralarchiv, Privatrechnungen, Varia*

**WEISS Hans**, Maler in Trnava
1590-94 arbeitete er im Schloß Bibersburg/Červený Kameň (1590 – 105 fl. für 2 Wappen in der Schloßkapelle, jeweils für 2 Wappen über den Kaminen, für Wappen in die Stammbücher, für Fassung der zwei Steinwappen, davon jedoch 64 fl. für die Ausmalung der Schloßkapelle. Dabei löschte er zwei „Historien" aus und malte sie um 3 fl. neu. 1592 – 14 fl.; 1593 – 28 fl.; 1594 – 44 fl.).

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 76, 78-80*

**WEISSHEIT Peter**, Bildhauer in Preßburg
1649 wurde er mit 9 fl. für seine Arbeit im Preßburger Grünstübl honoriert.

*AMB – KRB, 235/1649*

**WEITHALER Josef**, Maler
Seine Rechnung für Anstreicharbeiten im Wert von 38 fl. im Pálffyschen Archivfond trägt leider kein Datum.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 7, F I, 216 (Nr. 1)*

**WELLER Georg**, Maurer
1711 baute er in Bibersburg/Červený Kameň neue Stallungen.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 1801*

**WELSER Lukas**, „welscher" Maler in Preßburg
1637 arbeitete Welser für den Stadtmagistrat in Preßburg (3 fl.); 1638 bekam er 16 fl. für die Fahne zum „Freyschießen". Am 15.4.1646 verrechnete er 12x für eine Skizze des Pálffyschen Totenschilds. Am 19.6.1646 bekam er 2 fl. für die Restaurierung des „Marienbildes" über dem Tor des Gartenpalais Pálffy in Preßburg.

*AMB – KRB, 224/1637; – SNA Pálffy, A VIII, L 3, F I.*

**WELSER Matthias**, Maler in Preßburg
1707 malte er um 37 fl. 3 Zifferblätter für die Uhr am Michaelerturm in Preßburg.

*AMB – KRB, 294/1707*

**WELSER Zacharias**, Steinmetz in Píla
1625-6 verrechnete Welser 176 fl. für Fenster und Portale im Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 156-157*

**WENZER Johannes**, Stukkateur
1725 stuckierte er die sala terrena im Gartenpalais Pálffy in Preßburg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IIa*

WERLAN Friedrich
1817 siginierte er 2 Planrisse mit dem Garten und dem Wiener Haus des Grafen Erdődy auf der Bastei.

*SNA – Erdődy, Inspektorat der ungarischen Güter, Hlohovec 8, Pläne*

**WERNER Franz**, Maler in Trnava
Am 21.6.1765 bekam er 10 fl. für die Fassung von zwei für das Schloß Bohuslavice bestimmten Vasen.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy. Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 5, 1680-1755*



**WERNER Georg Jakob**, Maler in Preßburg
1702 strich er die Gitter der Erdgeschoßfenstern am Grünstübl in Preßburg (2 fl.) an.

*AMB – KRB, 289/1702*

**WESCHEIDER Lorenz**, Steinmetzmeister
1745 arbeitete er für Graf Pálffy in Bojnice.

*SNA – Pálffy, Bojnice, Rechnungsbücher 1745*

**van der WESSER Johann Matthias**, Maler in Preßburg
1703 ist van Wessers Tätigkeit in der Preßburger Domkirche urkundlich gesichert. 1711 arbeitete er für den Stadtmagistrat von Preßburg.

*AMB – Domrechnungen, 14/1703; – KRB, 298/1711*

**WETTIG Hans**, Maurermeister in Častá
1583 und 1585 arbeitete er im Schloß Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 71, 73*

**WEYNINGER Franz**, Maler und Vergolder
1763 verrechnete er 5 fl. für seine Arbeit für Graf Anton Erdődy.

*SNA – Erdődy, Sekretariat von J. N. und J. Erdődy, 4. Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, Bohuslavice Schloßbau 1761-1763*

**WIANCKHIN (BIANCKHIN) Johannes**, Maurerzechmeister in Trnava
Seit 1690 Meister, 1701 Zechmeister der Steinmetz- und Maurerinnung in Trnava.

*AM Trnava – Zünfte, Steinmetze und Maurer 1650-1873, 3*

**WIDMAN Elia**, Kupferstecher in Preßburg
1646 lieferte Widman um 60 fl. einen Kupferstich des castrum doloris für die drei verstorbenen Mitglieder der Familie Pálffy. Die Kupferplatte für den Stich wurde in Wien „bei Reich" um 7 fl. gekauft. Das Papier für den Druck (9 Bücher großes Venezianisches Papier) brachte man nach Wien zu Barbara Wolf, deren Druckerei den Kupferstich um 15 fl. vervielfältigte.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 3, F I.*

**WIEDEMANN Johann Jacob**, Bildhauer
Er arbeitete vom 27.12.1708 – 24.3.1709 im Gartenpalais Pálffy in Preßburg und wohnte beim Hoftischler Hans Michael Weigl.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, 89. Bratislava, Rechnungen, 17.-18. Jahrhundert*

**WILHALBEN (WILHELM) Lorenz**, Maurermeister in Preßburg
1665 war er im Preßburger „Handwerksbuch" als Landmeister, 1673 als Stadtmeister eingetragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**WILHELM Heinrich**, Bildhauer in Regensburg
Am 2.5.1637 übernahm er in Linz 200 fl. für einen „Stein", den Rest (42 fl.) in Preßburg. Am 3.11.1637 bekam er noch 58 fl. und am 23.2.1637 200 fl. Am 14.11.1537 schrieb er aus Regensburg an Graf Stephan Pálffy, daß er den versprochen Pflasterstein noch nicht liefern könne, da er noch nicht voll bezahlt worden sei.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 11, F I (Nr. 2); – Zentralarchiv, Neugeordnete Korrespondenz*

**WIMMER Matthäus**, „burgl." Stukkateurmeister in Wien
Am 28.4.1732 verrechnete er 906 fl. für seine Arbeit im Schloß Stupava.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F II, Nr. 2, 148*

**WINDPERGER (WIMPERGER) Jorg**, Steinmetz in Preßburg
1480 arbeitete Windperger im Preßburger Rathaus („Glaswerk").

*AMB – KRB, 42/1480*

**WINDPRÄCHTINGER Paul**, Baumeister zu Hernals
1804 siginierte er einen Planriß mit einem Gartenhaus.

*SNA – Pálffy, Landkarten- und Planrißsammlung*

**WINCKLER Christian**, Maurer
Er arbeitete 1599 am Umbau des Schlosses Bibersburg/Červený Kameň.

*SNA – Pálffy, Červený Kameň I., 83*

**WITHALM Andreas**, Maurermeister in Holíč
Am 21.8.1743 nahm er an der Amtshandlung einer Kommission teil, die das Schloß Šaštín visitierte und seine Bewohnbarkeit begutachtete.

*SNA – Direktion der kaiserlichen Güter in Wien, Portf. 32, Herrschaftsgebäude, Kirchen und Wirtshäuser 1744-1760*

**WITWEGER Bartholomäus**, Maurermeister in Preßburg
Seine Eintragung in das Handwerkbuch der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung tägt die Jahreszahl 1689. Bereits 1690-91 arbeitete er an der Kapelle des Ladislaus-Spitals in Preßburg. 1697 arbeitete Witweger in Neutra, in Zobor und in der Kirche in Močonok. Zum gleichen Zeitpunkt und auch später (1708) war er auch im Preßburger Dom tätig. Am 19.10.1699 schrieb er dem Esterházyschen Verwalter in Gattendorf und urgierte die Auszahlung von 25 fl. laut dem Poliervertrag, „damit er die Arbeit für Graf Esterházy fertig machen könne. Das fehlende Baumaterial möge der Herr besorgen". 1702 baute Witweger eine neue Wachstube beim Michaelertor. 1712 war er im Haus des Grafen Georg Erdődy in Preßburg tätig. 1715 arbeitete Witweger in Preßburg für den Feldmarschall, Graf Johann Pálffy. Vor 1719 leitete sein Polier Michael Faulendt einen Bau in Trenčín.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; Ce 198, Actional 1666-1846; – AMB – KRB, 289/1702; – AMB – Domrechnungen 12, 18 / 1697, 1708; – AMB – Schriften 24, L 186, 12391, Nr. 37-38; – SNA – Esterházy, 40, Rechnungen und Quittungen; – SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755; – SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F IV, Nr. 5-49, Nr. 6-43*

**WLORIS (MORICZ) Hans**, Maurermeister in Preßburg
1621 beteiligte er sich am Bau der „Ringmauer", des Turms und der „deutschen Schule". Noch 1631 hat ihn der Stadtmagistrat beschäftigt.

*AMB – KRB, 209/1621*

**WÖGER Wolf**, Maurermeister in Preßburg
1636 ließ er sich in das „Handwerksbuch" der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung eintragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**WOLF**, Baumeister in Nové Zámky
1638 arbeitete er dort an einem „Neuen Haus". 1641 sprach er bei Graf Stephan Pálffy vor, und forderte die Auszahlung der ihm versprochenen Belohnung.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 11, F 2; – A VIII, L 12, F I, 1155*

**WOLF (WURM)**, Maurermeister
1679 begutachtete die laufenden Bauarbeiten im P. Pálffy in der Oberen Schenkenstraße in Wien. Im April 1679 schickte man ihn nach Laxenburg.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 10, F II (Nr. 321)*

**WOLF Barbara**, Druckerin und Kupferstecherin in Wien (Siehe WIDMAN Elia)

**WOLF Georg**, Zimmermeister in Pezinok
1698 erweiterte er die Stallungen der Gräfin Theresia Pálffy im Schloß Kráľová (125 fl.).

*SNA – Pálffy, A VIII, L 1, F III, 2-2*

**WOLF Hans**, Zimmermeister in Wien
Sein undatierter Kostenvoranschlag im Pálffy-Fond aus dem 17. Jahrhunderts bezieht sich auf den Bau des P. Pálffy in der Herrengasse bei der Augustinerkirche in Wien.

*SNA – Pálffy, A VIII, L 8, F VI.*

**WOLFL**, Maurermeister in Preßburg
1478-82 arbeitetete er in Preßburg an den Stadtbefestigungen. Möglicherweise noch identisch mit dem Meister Wolf, der für die Stadt 1517 tätig war.



*AMB – KRB, 41-44, 70 / 1478-1482, 1517*

**WUNDERLICH Abraham**, Maurermeister in Preßburg
1637 ließ er sich in das „Handwerksbuch" der Preßburger Steimnmetz- und Maurerinnung eintragen.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch*

**WURM Wolf**, Maurermeister in Pezinok
Seit 1644 in Pezinok belegt. Am 6.9.1665 schloß Wurm mit Graf Nikolaus Pálffy einen Bauvertrag für die Erbauung eines Teiles des Pálffyschen „Hauses" in Sv. Jur ab. Am 24.5.1676 beschwerte sich der Baumeister Borsa, daß Wurm ihn bei der „erzbischöflichen Arbeit" in Limbach störe. 1677 baute er die neuen Stallungen im Schloß Kráľová und war auch im Schloß Pezinok und bei den dortigen Kapuzinern tätig. 1678 wurde er für seine Arbeit im Schloß Pezinok und in Deutschgrub mit 28 fl. belohnt. 1679 errichtete Wurm um 24 fl. eine neuen Herrschaftsmühle in „Sumberg". 2.12.1680 verrechnete Wurm 21 fl. für seine Arbeit im Schloß Pezinok.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; Ce 198, Actional 1666-1846; – SNA – Pálffy, A III, L 9, F II; – Nikolaus Pálffy, Pezinok 94, 95, 106, Rechnungen 1652-1682*

**XERENI** (Siehe SERENI Alessandro)

**ZABLER (TABLER) Hans Georg**, Zimmermeister in Preßburg
1710 arbeitete er an der Erneuerung des zerstörten Wirtshauses der Pálffys in Engerau/Petržalka.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Bratislava 89, Rechnungen 17.-18. Jahrhundert*

**ZÄNDTER Michael Franz**, „Spaliermacher auf dem Spittlberg im Spaliermacherischem Haus"
Am 6.5.1740 bekam er 20 fl. für ein Spalier für Graf Erdődy.

*SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**ZALLINGER (ZOLLINGER) Andreas**, Maler
1768-72 arbeitete er im Auftrag des Grafen Johann Nep. Erdődy (1768 – Bohuslavice, 82 fl. für 4 Franziskanerheiligenbilder, die für das Franziskanerkloster in Beckov bestimmt waren; 1769 – 12 Dukaten für die Reisekosten nach Bohuslavice; 1772 – 100 fl. für zwei Hlohovec/Freistadt-Bilder, 33 fl. für ein Kaiserporträt, 8 fl. Reisekosten nach Hlohovec/Freistadt).

*SNA – Erdődy, 6, Handwerkerrechnungen Anton Erdödy, Bohuslavice Schloßbau 1761-1768, Varia; – 8, Rechnungen des Sekretärs von Anton Erdődy 1761-1778*

**ZEHETNER Stephan**, Steinmetzmeister in Preßburg
Seit 1662 war er Meister in der Preßburger Steinmetz- und Maurerinnung. Am 26.2.1674 verrechnete er Graf Nikolaus Pálffy einen Marmorboden und einen Kamin, den er für des Grafen Zimmer im P. Pálffy „beim Weydritzertor" lieferte. 1674 arbeitete er im Auftrag des Preßburger Stadtmagistrats. 1677 übernahm den Rest seiner alten Belohnung jedoch bereits seine Witwe.

*AMB – Zünfte, Maurer Ce 197, Handwerksbuch; – SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy 82, 85; – Bratislava, Rechnungen 1673-1677; – AMB – KRB, 257, 260 / 1674-1677*

**ZEHER (ZEHERIM, ZEKHUND, ZECHUN) Thomas**, Maler in Preßburg
1707 faßte Thomas Zekund Kerzenleuchter in der Preßburger Domkirche. 1737 erneuerte er eine alte Inschrift und strich den neuen Röhrbrunnen beim Michaelertor. Laut der „Rathausturmrechnung" von 1735 betrug seiner Arbeitsanteil am Turm 34 fl.

*AMB – Domrechnungen, 17/1797; – KRB, 322, 326 / 1734, 1736; – AMB – Schriften, 2812*

**ZEHNER Lepolod**, Maurermeister in Beckov
1762-67 unterzeichnete er zusammen mit Simon Hedmayer Wochenarbeitsauszüge der am Schloß in Bohuslavice tätigen Maurer.

*SNA – Erdődy, 4, Handwerkerrechnungen, Anton Erdődy, Bohuslavice Schloßbau 1761-1763*

**ZILLACK Georg Karl**, „burgl. Baumeister" aus Ďáblice in Böhmen
1778-80 und 1793 war Zillack am Bau des Preßburger Bräuhauses und bei anderen städtischen Bauten (slowakische Normalschule, Andreasfriedhof) tätig. Im AMB werden auch einige Planrisse Zillacks aufbewahrt (Umbauplan für das Grünstübl u.a.) 1783 arbeitete er im P. Erdődy in der Venturgasse in Preßburg und im Lusthaus in Mühlau/Mlynské Nivy. Zillack legte am 8.7.1794 Graf Esterházy eine Rechnung für die Arbeiten von Juli 1784 vor. Die Arbeiten Zillacks bezogen sich auf die Renovierung des Palais des Generals Graf Emmerich Esterházy in Preßburg. Noch 1796-97 arbeitete er in beiden Häusern Esterházy (Garten, Altane).

*AMB – KRB, 389-398, 419 / 1778-1781, 1793; – AMB – Landkarten- und Plansammlung; – SNA – Erdődy, 11, Rechnungen des Sekretärs von Johann Nep. Erdődy 1783-1785; – SNA – Esterházy-Czesneck 39, Rechnungen und Quittungen, 17.-18. Jahrhundert*

**ZIMMERMAN Matthias**, Maler in Preßburg
Seit 1645 in Preßburg urkundlich belegt. 1658 malte Zimmermann für den Stadtmagistrat eine Fahne, die man an Sonn- und Feiertagen beim Franziskanerkloster aushängte.

*AMB – Magistratsprotokolle 2a, 10 (23.2.1645); – KRB, 244/1658*

**ZINNER Anton**, „königl. Garteningenieur"
1741 legte er einen neuen Garten auf der Preßburger Burg an. 1743 leitete er die Arbeiten im Garten des Hauses Erdődy in Rača. (Siehe auch ZINNER Johann Anton)

*AMB – Domrechnungen, 42/1741; – SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**ZINNER Johann Anton**, „königl. Akademischer Bildhauer"
Am 16.10.1745 verrechnete er Graf Erdődy 62 fl. für ein „Crosto" mit 2 Putti und einem Delphin inklusive der Transportkosten über die Donau für das Wasserbecken des Gartenpalais Erdődy in Rača. (Das Geld wurde von ZINNER Anton, „königl. Garteningenieur" in Empfang genommen.)

*SNA – Erdődy, 7, Handwerkerrechnungen und andere Hausausgaben, Georg und Gabriel Erdődy 1680-1755*

**ZÖBERER Coloman**, Zimmermeister
1658 arbeitete er für Graf Nikolaus Pálffy in Kirchschlag.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Krumbach, Kirchschlag und Seibersdorf, Rechnungen des Provizors 1, 1652-1664*

**ZOHLER Georg**, Steinmetz- und Maurermeister in Bojnice
1716 arbeitete er im Schloß Bojnice (Pflasterung des oberen Hofes und ein neuer Teich im Garten).

*SNA – Pálffy, A V, L 8, F I-2*

**ZUMDELL David**, Zimmermann in Preßburg
1722-26 arbeitete er im Schloß Kráľová.

*SNA – Pálffy, Nikolaus Pálffy, Pezinok 90, Rechnungen 1722-1726*

*Abkürzungen:*

*AM Trnava* – Archív mesta Trnavy
*AMB* – Archív mesta Bratislavy (Stadtarchiv)
*KRB* – Kammerrechnungsbücher (AMB)
*SNA* – Slovenský národný archív, Bratislava (Slowakisches Nationalarchiv)




# ARS 1-3/1997

**Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften**

Leitende Redakteur:
**Ján Bakoš**
Redakteur:
**Jozef Medvecký**
Redaktionsrat:
*Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry*
Technische Redakteurin:
Eva Koubeková
Adresse der Redaktion:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA
Tel./Fax: +421-7/373-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk



# ARS 1-3/1997



**Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences**

Editor in chief:
**Ján Bakoš**
Editor:
**Jozef Medvecký**
Advisory board:
*Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry*
Technical redactor:
*Eva Koubeková*
Address of editor's office:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava
Tel./Fax: +421-7/373-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk


## Inhalt / Contents


STUDIEN / STUDIES

**Ján Abelovský**: The Phenomenon of Sezession and Modern Slovak Painting ..... 3
**Marta Herucová**: To the Iconography of the *Fin de siècle* Grave Monuments in Slovakia ..... 65
**Dana Bořutová**: On the National Style in Slovak Architecture ..... 143
**Jindřich Vybíral**: The Outset of Czech National Architecture ..... 167
**David Peyceré**: French Architecture Between Rationalism and Regionalism, 1895-1918 ..... 175
**Innet Mayerová**: History and Architecture of the Higher Maiden Schools in Upper Hungary ..... 187

REZENSIONEN / REVIEWS

*Art Nouveau in Central Europe. Bratislava – Budapest – Cracow – Vienna* / **Lubica Pedersen** ..... 207
*„transLOKAL" – 9 Städte im Netz 1848-1918* / **Eva Šťastná** ..... 211
*J. Sedlák: Brno v době secese – Brünn in der Epoche der Sezession* / **Danica Šoltésová** ..... 215
*J. C. Massey – S. Maxwell: House Styles in America* / **Innet Mayerová** ..... 218

MATERIALIEN / MATERIALS

**Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (IV. Teil) ..... 221


Auf dem Umschlag:
Amleto Cataldi: *Sarkophaggrabmal der Illona Kandó, geb. Posch* aus dem Jahre 1914 auf dem Friedhof in Rožňava (Aufnahme Thea Leixnerová)

On the cover:
Amleto Cataldi: *Sarcophagus grave monument of Illona Kandó, née Posch* on the cemetery in Rožňava, made in 1914 (Photo Thea Leixnerová)


Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic



© SAP – Slovak Academic Press, 1998

© SAP – Slovak Academic Press, 1998