

071 — 062 — 88 VVČ
09 Kčs 23,—

CS ISSN 0044 — 9008



3/1988

vzájomné vztahy
Čechov a Slovákov
vo výtvarnom umení

ARS

VEDA
VYDAVATEĽSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED

SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, DrSc.
PhDr. Luboš Hlaváček, CSc.

ZOSTAVOVATEL
Dr. Fedor Kresák

aipS

3/1988

**vzájomné vzťahy
Čechov a Slovákov
vo výtvarnom umení**

Veda,
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1988

Štefan Šlachta: Česko-slovenské vzťahy v architektúre	7	Josef Glivický: Mikuláš Galanda et la Moravi. Quelques souvenirs	63
Katarína Bajcurová: K problematike česko-slovenských vzťahov v sochárstve na Slovensku medzi dvoma vojnami	23	Štefan Šlachta: L'architecte Fridrich Weinwurm	71
Jaroslav Slavík: Oravské inšpirácie Josefa Čapka	45	Viera Luxová: A la question de la tapisserie slovaque	89
Josef Glivický: Mikuláš Galanda a Morava. Niekoľko spomienok	63	Marta Herucová: Les oeuvres des artistes tchèques et moraves de huit musées slovaques	97
Štefan Šlachta: Architekt Fridrich Weinwurm	71		
Viera Luxová: K problematike slovenskej tkanej tapiserie	89		
Marta Herucová: Diela českých a moravských výtvarníkov z ôsmich slovenských múzeí	97		
Штефан Шлахта: Ческо-словацкие взаимоотношения в архитектуре	7	Štefan Šlachta: Czech-Slovak Relations in Architecture	7
Катарина Байсуррова: К проблематике чехо-словацких отношений в скульптуре в Словакии в межвоенный период	23	Katarína Bajcurová: On the Problems of Czech and Slovak Relations in Sculpture in Slovakia in the Period between the Two World Wars	23
Ярослав Славик: Оравские вдохновения Йозефа Чапека	45	Jaroslav Slavík: Orava's Inspirations of Josef Čapek	45
Йозеф Гливицкий: Микулаш Галанда и Моравия (Несколько воспоминаний)	63	Josef Glivický: Mikuláš Galanda und Mähren. Ein paar von Erinnerungen	63
Штефан Шлахта: Архитектор Фридрих Вейнвурм	71	Štefan Šlachta: Architect Fridrich Weinwurm	71
Вера Луксова: К проблематике словацкой тканой тapiserie	89	Viera Luxová: Slovak woven tapestry	89
Марта Геруцова: Произведения ческих и моравских художников на восьми словацких музеев	97	Marta Herucová: Works of Art by Czech and Moravian Artists in eight Museums in Slovakia	97
Štefan Šlachta: Les relations tchéco-slovaques dans l'architecture	7	Štefan Šlachta: Tschechisch-slowakische Wechselbeziehungen in der Architektur	7
Katarína Bajcurová: Contribution aux problèmes des relations tchéco-slovaques dans la sculpture d'entre-deux-guerres	23	Katarína Bajcurová: Zur Problematik der tschechisch-slowakischen Wechselbeziehungen in der Skulptur der Slowakei der Zwischenkriegszeit	23
Jaroslav Slavík: Les inspirations oraviennes de Josef Čapek	45	Jaroslav Slavík: Josef Čapeks Inspirationen aus Orava	45
		Josef Glivický: Mikuláš Galanda und Mähren. Ein paar von Erinnerungen	63
		Štefan Šlachta: Der Architekt Friedrich Weinwurm	41
		Viera Luxová: Zur Problematik der slowakischen gewebten Tapisserie	89
		Marta Herucová: Werke der Künstler aus Böhmen und Mähren in acht slowakischen Museen	97

Česko-slovenské vzťahy v architektúre

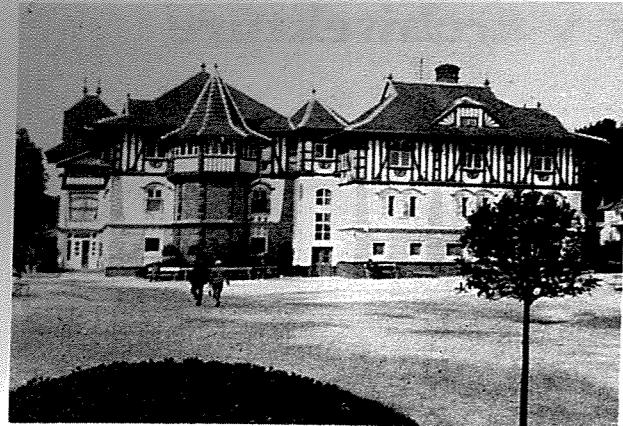
ŠTEFAN ŠLACHTA

K prvým kontaktom medzi českou a slovenskou architektúrou, ktoré ovplyvnili jej moderný vývoj, dochádza koncom minulého storočia prostredníctvom architekta Dušana Jurkoviča (1866—1947). Jurkovič, ktorý študoval vo Viedni, po krátkom pôsobení v Martine u Blažeja Bullu odišiel do Vsetína k staviteľovi Michalovi Urbánkovi, kde pôsobil desať rokov (1889—1899). Spolu s ním spoznával úsile českých architektov A. Wiehla, J. Koulu, J. Zayera a ďalších o vytvorenie tzv. českej renesancie pomocou uplatňovania prvkov ľudovej architektúry. To ho podnietilo k tomu, aby na umeleckej a národopisnej výstave vo Vsetíne roku 1892 navrhol „valašskú izbu“. Inšpirovaný jej úspechom o tri roky neskôr na Národopisnej výstave v Prahe, postavil spolu s Urbánkom celú valašskú dedinu. D. Jurkovič sám navrhol oravskú chalupu, kopaničiarsku izbu a čičmianske gázdovstvo. Jednoduchosť, čistota a krásu slovenskej ľudovej architektúry sa stali pre architekta D. Jurkoviča silnými podnetmi v tvorbe nasledujúcich rokov. Tvorivé aplikovanie slovenských a valašských ľudových motívov nachádzame aj na celom súbore turistických stavieb na radhoštských Pustevniach,¹ ktoré sa stretli s veľkým ohlasom v zahraničí a priniesli Jurkovičovi pomenovanie „básnik dreva“. Vo svojom ďalšom pôsobisku v Brne, kde navrhol o. i. penziónát Vesny (1904—1905) a letovisko na Rezku pri Novom Meste nad Metují² (1900), zostal až do vypuknutia I. svetovej vojny, keď ho povolali do rakúskej armády. Najdôležitejšimi Jurkovičovými návrhmi na Morave sa stali objekty

v luhačovických kúpeľoch: Jánov dom (1902), Chalúpka (1902), Jestřábí (1903), Slovenská búda (1906), ako aj návrh na úpravu celých kúpeľov (1913—1914), ktorý sa však nerealizoval. Jurkovič v nich kombinoval ľudové a secesné prvky a vytvoril malebné diela, ktoré sa zapísali do dejín európskej secesnej architektúry. Na Slovensku je z tohto obdobia Jurkovičovej tvorby jediná stavba — Spolkový dom v Skalicci (1904—1905), kde sa opäť prelínajú princípy ľudovej a secesnej architektúry.

Po I. svetovej vojne sa Jurkovič vrátil na Slovensko. Bol jednou z vedúcich osobností slovenského kultúrneho a umeleckého diania. Viazerými projektmi, napr. projektom konzervácie a úpravy Kunětickej hory (1923—1928), súťažnými návrhmi na Smetanov pomník v Prahe (1940), na pomník Boženy Němcovej (1941) a Pamätník zániku Lidíc (1945—1946) naďalej udržiaval úzke vzťahy s českou architektúrou. Od roku 1929 bol riadnym členom Českej akademie vied a umení. Jeho dielo vysoko oceňovali oba naše národy. Za mohylu M. R. Štefánika na Bradle pri Brezovej (1923—1928) bol poctený Veľkou Katzovou cenou Českej akademie (1933) a roku 1946 bol ako prvý architekt nového Československa vyhlásený za národného umelca.

Ako predseda Umeleckej besedy slovenskej, založenej roku 1921, mal významný podiel na spolupráci mnohých mladých českých architektov, ktorí po vyhlásení Československej republiky prišli do Bratislavu — centra kultúrneho života na Slovensku.



D. Jurkovič: Jánov (dnes Jurkovičov) dom v Luháčoviciach. Foto S. Šlachta

Politické, kultúrne a hospodárske oživenie, ktoré nastalo po roku 1918 na Slovensku, prinieslo aj rozmach stavebnej činnosti, pre ktorú tu však neboli dostatok kvalifikovaných kádrov. Okrem niektorých Slovákov, ktorí sa vrátili z cudziny ako napr. A. Szönyi (pred I. svetovou vojnou bol v Paríži), F. Weinwurm (z Nemecka), A. Slatinský (z Budapešti) a iných, to boli predovšetkým mladí absolventi ČVUT a Akadémie výtvarných umení v Prahe, ako aj Českej vyskej školy technickej v Brne, ktorí prišli na Slovensko, lebo tu videli väčšiu možnosť uplatniť sa. Medzi nich patrili Jozef Marek (1899–1969), Vojtech Šebor (1890–1968), František Krupka (1885–1963), Alojz Balán (1891–1960), František Bednárik (1902–1960), František Faulhammer (1897–1984), Juraj Grossmann (1892–1957), Alojz Jesch (1897–), Jindrich Merganc (1899–1974), Klement Šilingger (1887–1951). Vytvorili na Slovensku diela, z ktorých sa mnohé zaradili medzi najlepšie práce československej architektonickej avantgardy z obdobia medzi svetovými vojnami a vzbudzujú ešte aj dnes zaslúženú pozornosť. Nie je možné vymenoovať všetky práce týchto architektov, pokladáme však za potrebné spomenúť aspoň niektoré.

Architekt Jozef Marek sa narodil v Petrovičiach, okr. Blansko. Študoval najprv v Brne a potom na Akadémii výtvarných umení v Prahe

u prof. Kotěru. V Bratislave pracoval do roku 1945 ako samostatný architekt, potom až do roku 1950 na Slovenskom plánovacom úrade. Je autorom polyfunkčného bloku AVION v Bratislave (1929–1930), ktorý bol vo svojom čase príkladným riešením. Marek sa veľmi významne podieľal na formovaní funkcionalistickej architektúry na Slovensku nielen vlastnou architektonickou a urbanistickou tvorbou (ev. a. v. kostol v Trnave, pošta v Nitre), ale aj publikáciou činnosťou. Roku 1950 sa vrátil na Moravu, do Brna.

Alojz Balán prišiel do Bratislavu z ČVUT už roku 1919. V rokoch 1922–1927 pôsobil ako profesor na Vyšszej priemyselnej škole stavebnej. Napriek tomu, že v Bratislave pracoval ako samostatný architekt len do roku 1938, v spolupráci s architektom Grossmannom (od roku 1921) vytvoril vyše 37 projektov, z ktorých medzi najvýznamnejšie patria pavilón Umeleckej besedy Slovenskej (1925–1926), Riaditeľstvo čs. štátnej železníc na Klemensovej ul. (1925–1927), bývalé Učňovské školy (dnes SVŠT) na Vazovovej ul. (1928–1932) a najmä býv. Okresná sociálna poisťovňa (dnes ÚNZ) na Bezručovej ul. (1936). Ich prvé práce boli poznačené vplyvom pražskej školy a jej profesorov Janáka, J. Gočára, V. V. Štecha a úsilia o hľadanie národného slohu. Dekoratívnosť a farebnosť, detaily oblúčkových foriem, ako aj ornamentu sú charakteristickými znakmi ich prvých prác (YMCA na Malinovského ul. v Bratislave, 1920–1923). K funkcionalistickej architektúre sa prepracovali postupne, avšak ako jedni z prvých na Slovensku.³

František Krupka bol absolventom pražských a viedenských škôl. Do Bratislavu prišiel roku 1919 už ako skúsený architekt, ktorý mal za seba roky praxe vo Viedni. U nás realizoval viačeré verejné budovy, napr. býv. Policajné riaditeľstvo na ul. Československej armády (1922), sídlo Univerzity Komenského na Šafárikovom nám. (1929) a býv. Finančné úrady (dnes Ministerstvo vnútra) na Martanovičovej ul. (1932).⁴ Roku 1939 sa vrátil do Prahy. Jeho značne konzervatívna tvorba však nebola pre vývoj slovenskej architektúry významným prínosom.

V Žiline pôsobil absolvent VUT v Brne František

Bednárik z Bystrič pod Hostýnom, okr. Kroměříž. K jeho prvým prácам patrí hotel Metropol na Hviezdoslavovej ul. (1927). Navrhoval po celom Slovensku, napr. v Bytči Kultúrny dom (dnes MNV, 1930–1931), na Skalnatom plese Štátne hvezdáreň (spolu s V. Houdekom, po roku 1930), na Donovaloch Šport-hotel (1938–1939), v Banskej Bystrici Koedučačný učiteľský ústav (dnes gymnázium, 1935) a mnohé ďalšie. Najvýznamnejším Bednárikovým dielom (spolu s F. Čapkom) je výpravná budova železničnej stanice v Žiline (1939–1942). V Žiline pôsobil tiež brnenský rodák architekt Alojz Jesch, spolumajiteľ fy Jesch-Subrik, ktorá sa zaoberala predovšetkým navrhovaním a výstavbou priemyselných budov.

Z Bystrič pod Hostýnom pochádzal aj František Faulhammer, žiak prof. Janáka a spolupracovník D. Jurkoviča, neskôr K. Šilingera (Živnodom), J. Lehockého a ďalších.

Vojtech Šebor, rodák z Poděbrad, pôsobil v Bratislave od roku 1919. Počas dvadsiatich rokov práce na Slovensku navrhol základné školy v Martine, Michalovciach a Ružomberku, obytné domy v Banskej Bystrici, Košiciach, Trenčíne, Prešove a v Bratislave, rozhlasový vysielač pri Banskej Bystrici a iné. Hoci jeho prvé práce boli poznačené hľadaním, veľmi rýchlo sa preorientoval k výraznej modernej architektúre, ktorej dobrým príkladom je najmä slobodáreň na Železničiarskej ul. č. 13 v Bratislave z roku 1932.⁵

K najvýznamnejším českým architektom dvadsiatych a tridsiatych rokov, ktorí pôsobili na Slovensku, patrí Klement Šilingger, rodák zo Sazené okr. Kladno a žiak prof. J. Kotěru, u ktorého pracoval už počas štúdií. V rokoch 1919–1925 pracoval na Ministerstve verejných prác pre Slovensko, potom ako samostatný architekt. Prvé projekty, obytné bloky pre štátnych zamestnancov, navrhoval v duchu rondokubizmu až architektonického expresionizmu. Charakterizuje ich monumentálnosť, farebnosť, plasticosť a ornamentika. Sú to napr. obytné domy na Štefánovej ul. (1921), na Legionárskej ul. č. 1 (1921–1922), na Sasinkovej ul. č. 9–11 (1923), na Heydukovej ul. č. 23 (1922) a na ul. Vuka Karadžiča č. 3 (1924). Po roku 1925 vytvoril



V. Šebor: Obytný dom na Mytné ul. v Bratislave. Z archívu Š. Šlachtu

ďalšie významné architektonické diela, ktorími priamo nadviazal na práce Le Corbusiera a sovietskej avantgardy. Predovšetkým je to býv. Živnostenský dom na Kollárovom nám. — výtazný návrh zo súťaže roku 1927 a študentský domov Lanfranconi, na nábreží gen. L. Svobodu. Obidve diela sa zaradili v kontexte funkcionalistickej architektúry u nás na popredné miesto. Zdravotný stav, žiaľ, znemožnil Šilingerovi pracovať dlhšie. Roku 1939 vážne ochorel a potom pracoval už len veľmi krátko v rokoch 1946–1948. Zomrel v Bratislave roku 1951.⁶

Slovensku zasvätil celý svoj život architekt Jindrich Merganc, pochádzajúci zo Žamberka, žiak J. Kotěru a J. Plečnika. Do Bratislavu prišiel ešte ako vojak roku 1918 a natrvalo sa tu usadil. Jeho architektonická činnosť je veľmi

rozsiahla. Pred II. svetovou vojnou i po nej prešiel viacerými pracoviskami. V rokoch 1923—1939 pôsobil ako samostatný architekt v Bratislave. V tvorbe prešiel vývojom od geometrického tvaroslovia svojich učiteľov až k čistým funkcionalistickým formám. Medzi jeho najlepšie diela zaraďujeme býv. sanatórium MUDr. K. Kocha na Partizánskej ul. v Bratislave (spolu s D. Jurkovičom a O. Klimešom, 1929), býv. sanatórium MUDr. Brežného v Piešťanoch (1927—1928), budovu býv. Českej banky priemyslovej na nám. SNP v Bratislave (1941) a vilu dr. Dvořáka na Mudroňovej ul. č. 26 v Bratislave (1933).⁷

Z viacerých českých architektov, ktorí prišli na Slovensko neskôr, v priebehu tridsiatych rokov treba spomenúť predovšetkým Miloslava Kopřivu (1894—1968). Od roku 1935—1938 bol prednóstom technického oddelenia mesta Košice, potom profesorom na Odbore inžinierskeho staveľstva SVŠT a vedúcim prvého ústavu pozemného staveľstva v Košiciach, po evakuácii školy v Martine a nakoniec až do roku 1947 v Bratislave, kedy sa vrátil opäť do Brna. Okrem výchovy stavebných inžinierov navrhol na Slovensku veľa stavieb. Patria sem napr. pavilóny Vysokej školy technickej v Košiciach (1938), hotel (1923) a mestianska škola vo Veľkých Levároch (1928), sokolský štadión (1924), býv. Okresný dom (1926), Okresný súd (1927) a býv. Roľnícka pokladnica (1929) v Rožňave a ďalšie.

Z architektov, ktorí prišli na Slovensko v období pred II. svetovou vojnou to boli ďalej Václav Houdek (1906—1957), Vladimír Cibulka (1901—1974), Alojz Daříček st. (1903—1968) a Juraj Sládeček (1905—).

Významnú úlohu v kultúrnom živote Slovenska zohrala Škola umeleckých remesiel — ŠUR, založená roku 1928 v Bratislave. Okrem Slovákov L. Fullu, M. Galandu a ďalších tu pôsobili viacerí českí pedagógovia. Školu viedol Josef Vydra. Ďalej tu boli Z. Rossmann, J. Vinecký, F. Förster, K. Plicka, J. Funke. Svojou prácou prispeli k tomu, že tu neskôr vyrástla veľmi silná generácia slovenských výtvarníkov. ŠUR-ka tak nadviazala na silné tradície vzájomných vzťahov v oblasti školstva. Slovensko, koré do roku 1937 nemalo vlastnú technickú vysokú ško-



K. Silinger: Internát Lafranconi v Bratislave.
Z archívu Š. Šlachtu

lu, bolo odkázané na to, aby Slováci navštěvovali aj zahraničné fakulty. Mnohí študovali najmä v Budapešti, vo Viedni, v Zürichu, v Mnichove a v Berlíne. České vysoké učení technické v Prahe, ako aj Vysoká škola technická v Brne boli však najvýznamnejšími školami, ktoré sa najmä po roku 1918 stali rozhodujúcimi inštitúciami, pomáhajúcimi vychovávať novú generáciu slovenských architektov. Na ČVUT získal diplom už jeden z prvých slovenských architektov Blažej Bulla (1852—1919). Roku 1909—1911 popri práci v ateliéri A. Dryáka navštěvoval večerné kurzy na Umelecko-priemyslovej škole u prof. Beneša v Prahe Juraj Tvarožek (1877—1966). Pred I. svetovou vojnou pracoval u J. Gočára v Prahe aj Ján Burjan (1886—1945). Z generácie, ktorá začala študovať po I. svetovej

vojne to bol ako prvý E. Belluš, ktorý sice začal štúdiá na Fakulte technickej univerzity v Budapešti — 1918—1919, potom však pokračoval v Prahe, kde absolvoval roku 1923. Z ďalších Slovákov, ktorí skončili svoje štúdiá v Prahe sú to: Kamil Gross (1899—1971), Juraj Chorvát (1895—1955), Vitalij Zraževský (1898—1984), Ján Štefanec (1903—), Pavol Andrík (1903—1977), Ľudovít Stoličný (1899—1980) a Vojtech Donner (1901—1945). Z mladšej generácie študovali na českých vysokých školách: Herman Kvasnica (1905—1979), Július Lehotský (1907—1970), Dušan Martinček (1910—) na AVU, Eugen Rosenberg (1907—), Gustáv Stadtrucker (1906—1980), Ján Strapec (1910—), Ferdinand Čapka (1905—), Ján Sturmayer (1912—), Milan Škorupa (1912—), Ján Svetlík (1912—), Štefan Lukačovič (1913—), Eugen Kramár (1914—), Vladimír Chrobák (1909—1984), Pavol Kedro (1907—1964), Alexander Knapo (1912—1984), ktorí boli absolventmi ČVUT a AVU v Prahe a Vojtech Bustin (1905—1944), Štefan Fajnor (1908—1968), Milan A. P. Harminc (1905—), Jozef Konrad (1899—?), Tibor Lukovich (1910—?), Štefan Lukačovič (1913—), Jozef Matonok (1914—1980), Michal Scheer (1902—), Oskár Singer (1899—?), Ladislav Unger (1904—), Štefan Zhorella (1910—?), a Štefan Zongor (1899—1966), ktorí boli brnenskými absolventmi.

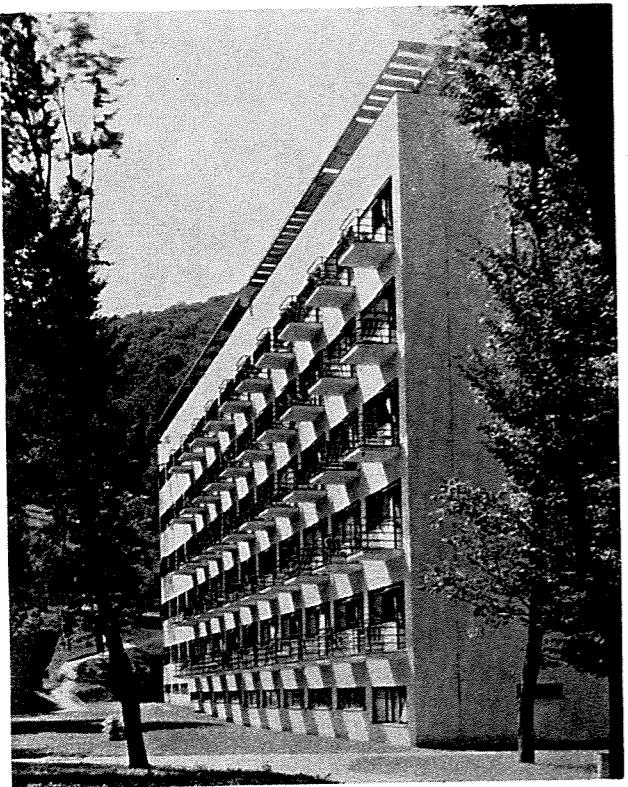
Z uvedeného je vidieť, že to boli predovšetkým české školy, ktoré pomohli v rozhodujúcej miere vychovať medzivojnovú generáciu slovenských architektov. Napokon treba ešte spomenúť aj niektorých prvých absolventov Slovenskej vysokej školy technickej, ktorí začínali štúdiá už po oslobodení roku 1945 v Brne a potom prešli roku 1947 do 3. ročníka do Bratislavu, ako napr. J. Chovanec, M. Beňuška, V. Uhliarik a ďalší.

Okrem českých architektov, ktorí na Slovensku žili a tvorili v období medzi dvoma vojnami, treba tiež spomenúť viaceré významné realizácie, ktorých autori nežili na Slovensku.⁸ Ich diela sa však stali súčasťou hmotnej kultúry slovenského národa a často boli aj vzorom, ktorý ovplyvňoval myslenie a tvorbu slovenských architektov. Z hľadiska tohto pozitívne ovplyvnili vývoj modernej slovenskej architektúry najmä

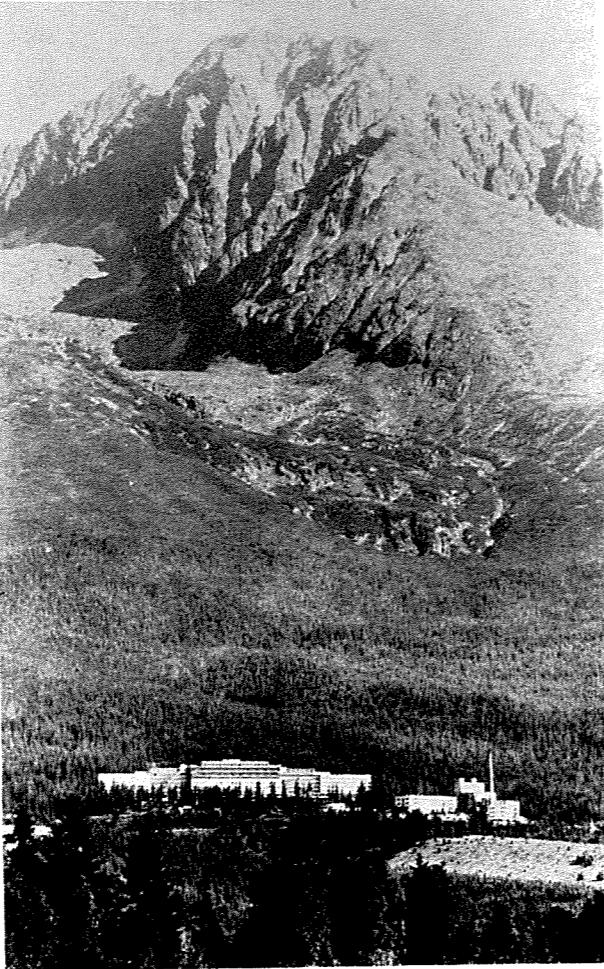


J. Merganc: Obytné domy družstva Justícia na Šoltésovej ul. v Bratislave. Foto Š. Šlachta

diela špičkových predstaviteľov českej avant-gardy: B. Fuchsa, J. Víška, J. Krejcara, J. Poláška a ďalších. Okrem toho to boli aj kontakty na poli teórie, ako napr. prednáška Jana Víška O podstate architektúry, ktorú mal v Bratislave roku 1925 (výťah publikovaný v Stavbe, roč. V, 1926/1927). Z realizácií si zaslúžia pozornosť napr. bývalá Národná banka v Banskej Bystrici od pražského architekta J. Skřivánka dokumentujúca ešte snahu o oživenie renesančných tvarov (1920—1925). Realizovaným príkladom výnimočnej architektonickej koncepcie bola zotavovňa Morava v Tatranskej Lomnici (1932) od brnenského architekta B. Fuchsa. Jednou z najdôslednejších funkcionalistických stavieb v dispozícii, konštrukcii, vnútornom zariadení, použitých materiáloch, v čistote architektonického vý-



J. Krejcar: Liečebný dom Machnáč v Trenčianskych Tepliciach. Z archívu Š. Šlachtu



F. A. Libra — J. Kan — S. Basař: Sanatórium vo Vyšných Hágoch. Z archívu Š. Šlachtu

razu a správnom zakomponovaní do okolitej prírody je liečebný dom Machnáč v Trenčianskych Tepliciach (1931—1932) od architekta J. Krejcaru z Prahy. Medzi svetové príklady funkcionalistickej architektúry sa zaraďuje stavba sanatória pre chorých na tuberkulózu vo Vyšných Hágoch (1932—1939) od kolektívku pražských architektov F. A. Libru, J. Kana a MUDr. S. Basařa. Roku 1935—1938 bola postavená býv. Štátnej okresnej nemocnica v Humennom podľa projektu pražského architekta Leva Krču. V puristickom duchu realizoval pražský architekt R. Stockar svoj návrh výstavby kúpeľov Sliač. Do pozornosti svetového vývoja v danom období posunul našu architektúru B. Fuchs projektom a realizáciou termálneho kúpaliska Zelená žaba v Trenčianskych Tepliciach (1936). Rovnako zaujímavou a dôležitou stavbou mohlo byť Fuchsovo Štátne reálne gymnázium v Martine. Žiaľ návrh z roku 1931 sa

realizoval až po desiatich rokoch a tak, hoci nestratil nič zo svojej progresívnosti, školské stavby tridsiatych rokov už neovplyvnili.

Významným prínosom pre slovenskú architektúru bol projekt brnenského architekta Jozefa Poláška (1899—1946) v Košiciach. Obytná kolónia pre bankových úradníkov na Komenského a Švermovej ulici z roku 1931 reprezentuje najlepšie myšlienky avantgardnej línie československej architektúry. Vynikajúcim dielom bol tiež návrh býv. UP závodov (dnešný Dom zeleniny) na ul. Obrancov mieru č. 15 v Bratislave. Jan Višek (1890—1966) tu v zložitej situácii uličnej preluky, na pozemku lichobežníkového tva-



B. Fuchs: Termálne kúpalisko Zelená žaba v Trenčianskych Tepliciach. Z archívu Š. Šlachtu

ru vytvoril subtilnu aplikáciu Le Corbusierových princípov modernej architektúry v dokonalom súlade formy a funkcie. Je na škodu slovenskej architektúry, že rekonštrukcia objektu v osemdesiatych rokoch spolu so zmenenou funkciou narušili pôvodný koncept tejto cennej architektúry z roku 1928. .

Pozornosť si zaslúžia tiež dve realizácie ďalšieho z českých avantgardných architektov — prof. A. Benša. V Bratislave na ul. Boženy Němcovej č. 8 je realizovaná býv. vila ing. Novotného (1928). V prudkom svahu tu stojí v ušľachtilých architektonických formách výnimočné dielo našej modernej architektúry, o ktorom verejnoscť prakticky nevie. Kvalitou vnútorných priestorových vzťahov vyniká aj druhá Benšova práca, gymnázium v Ružomberku na Urzovej ul. z roku 1937. Vysokým štandardom dispozičného riešenia a najmä čistotou foriem základných hmôt vyniká stavba dvoch škôl na Českej

ul. v Bratislave od architekta Pavla Smetanu (1927—1929).

Stopy práce českých architektov z medzivojnového obdobia nachádzame po celom Slovensku a nie je možné všetky vymenovať. Okrem spomenutých architektov sú tu ešte ďalšie diela F. L. Gahuru, V. Vanického, F. Vahalu, S. Sušchardu, V. Krcha, A. Mezeru, B. Bendelmayera, J. Stockara, J. Feigla, M. Droffu, A. Smiška, K. Tausenaua, S. Tobeka, A. Mendla, O. Polívku, L. Mareka, E. Linharta, B. Kozáka, V. Kolátoru a iných.

Českí architekti zasiahli v tomto období aj do rozvíjajúceho sa urbanistického plánovania. Na vysokej úrovni podrobne rozpracovaný a zdôvodnený regulačný plán Martina vypracoval prof. ČVUT A. Mendl. Známym sa stal víťazný súťažný návrh na regulačný plán a železničné riešenie mesta Bratislavu od kombinovaného kolektívu českých a slovenských architektov



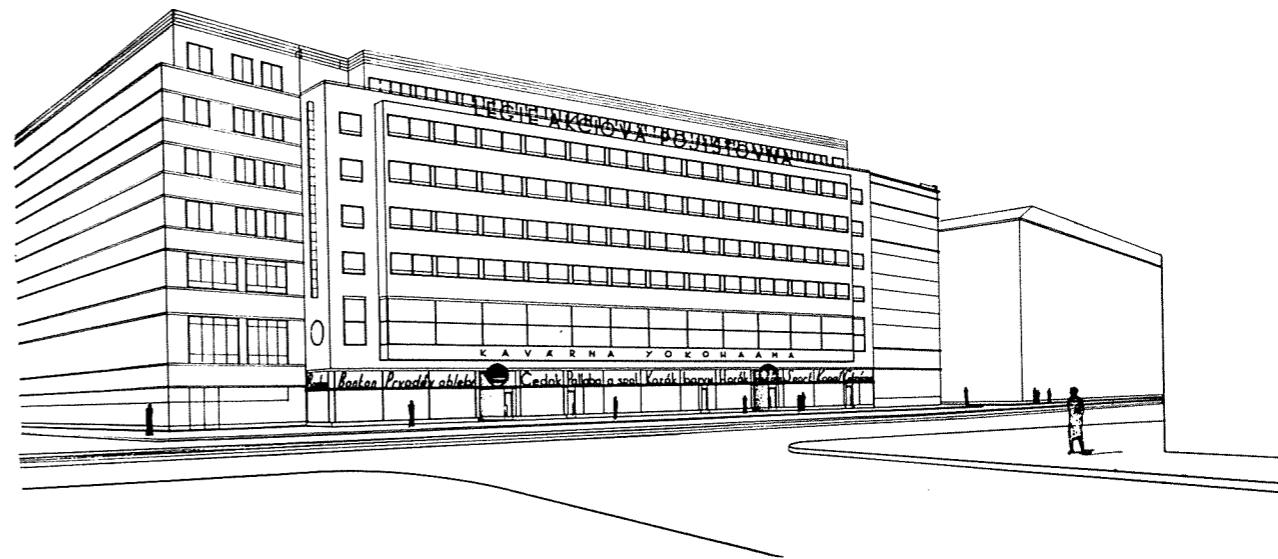
B. Fuchs: Obytný dom na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. Z archívu Š. Slachtu

A. Dryáka — J. Tvarožka — F. Chlumeckého, ako aj regulačná štúdia bratislavského nábrežia od B. Hübschmana. V súťaži na upravovací plán pre Nové Zámky bol najkvalitnejší, hoci neocenený návrh kolektívu pražských architektov A. Mikušovica — F. Kerharta — L. Kubeša. Súťaž na Nové Zámky však naznačila už začínajúci zvrat v politickom vývoji, smerujúci k rozbitiu Československej republiky a k obmedzeniu spolupráce s českými architektmi, z ktorých potom mnohí boli prinútení odísť zo Slovenska. Politická situácia, nacionalizmus a rasizmus zabrzdili slubný vývoj v hľadaní nových, progresívnych, dispozičných, konštruktívnych a výrazových riešení. V období rokov 1939—1945 boli vzťahy medzi českou a slovenskou architektúrou obmedzené na minimum. Jednou z výnimiek bola prvá cena prof. J. Gočára v medzinárodnej súťaži na výstavbu vlád-

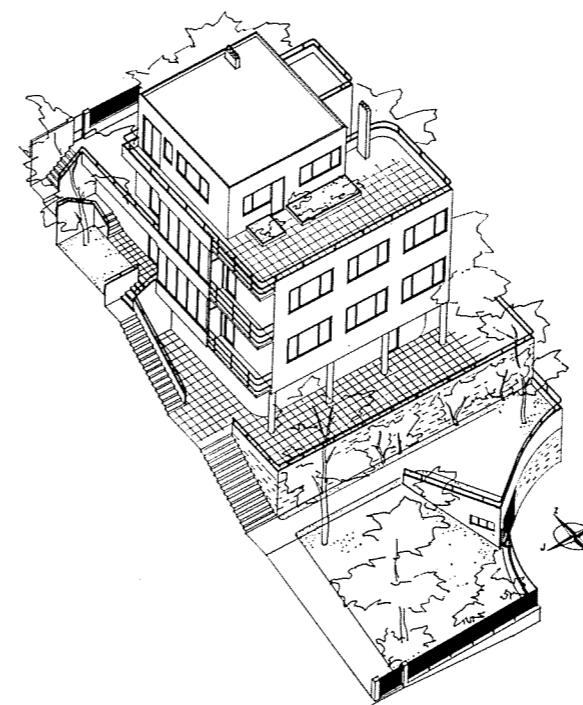
nej štvrete v Bratislave roku 1942. Na Slovensko začala prenikať nacistická architektúra, často aj projekčne pripravovaná vo Viedni alebo priamo v Nemecku.

O obnovení vzájomných česko-slovenských vzťahov v architektúre môžeme znova hovoriť po oslobodení Červenou armádou a skončení II. svetovej vojny. Prvé vzájomné kontakty nachádzame v oblasti pamätníkovej tvorby. D. Jurkovič navrhuje súťažný projekt Pamätníka Lidíc. Pražský architekt J. Grus spoločne so sochárom J. Kulichom vytvorili na Dukle pamätník karpatsko-duklianskej operácie. Pamätník Sovietskej armáde vo Svidníku je od J. Lodra a Krumprechta. Prechodné rozštiepenie v priebehu druhej svetovej vojny sa prekonalo a úzka spolupráca slovenských a českých architektov sa obnovuje, rozširujú sa osobné aj pracovné kontakty vo všetkých oblastiach architektonickej tvorby.

Najvýznamnejšiu kapitolu spolupráce tvorí pomoc českých architektov novozaloženej Fakulte architektúry na SVŠT. K prof. M. Kopriovi, ktorý už pôsobil v Košiciach a v Martine prišiel prof. Karol Havelka (1900—1970), akademik, Laureát štátnej ceny K. Gottwalda a nositeľ Radu práce. Bol odchovancom brnenskej techniky. Podieľal sa aj na založení Ústavu stavebníctva a architektúry Slovenskej akadémie vied. Relatívne krátky čas, do roku 1953 pôsobil na fakulte prof. Karol Hannauer (1906—1966), významný český funkcionalistický architekt. Ako prvý u nás prednášal sociológiu architektúry. Profesor J. E. Koula (1896—1975) viedol Katedru teórie a dejín architektúry, kreslenia a modelovania. Neskoršie viac rokov prednášal aj na Vysokej škole výtvarných umení a Pedagogickej fakulte UK. Bol teoretikom, publicistom i vynikajúcim pedagógom. Z jeho literárnych prác vyšla na Slovensku kniha *Pozerám sa na architektúru*, Bratislava 1965. Alfréd Piffl (1907—1972) bol menovaný profesorom dejín architektúry tiež roku 1947. Neskôr prednášal aj na Filozofickej fakulte UK, Vysokej škole výtvarných umení a VŠMU v Bratislave až do roku 1957. Najvýznamnejšou Piffflovou prácou však bola rekonštrukcia Bratislavského hradu od roku 1952. Práve jeho projekt priniesol obrat



J. Višek: Obchodný a nájomný dom poistovne Lébie, dnes kaviareň Luxor, na Štúrovej ul. v Bratislave. Z archívu Š. Slachtu



A. Benš: Vila Ing. Novotného na ul. B. Němcovej v Bratislave. Foto Š. Slachta

v názore na záchranu tejto významnej stavebnej pamiatky Slovenska. V rokoch 1965—1972 pôsobil ešte v Archeologickom ústave SAV v Nitre ako vedúci pracovník pri archeologických a konzervačných prácach v Bratislave-Podhradi, Rusovciach a na Devíne.

Od založenia fakulty pôsobil na Katedre urbanizmu prof. Emanuel Hruška (1906—). Svojou prácou prispel rozhodujúcemu mierou k rozvoju urbanizmu a územného plánovania na Slovensku, tu vytvoril svoje najdôležitejšie teoretické práce. Pedagogickú činnosť zanechal roku 1971.

Pre oblasť priemyselných, distribučných, školských, dopravných a administratívnych stavieb bol menovaný profesorom Vladimír Karfík (1901—). Do Bratislavu prišiel z vtedajšieho Zlína, kde pôsobil pred vojnou ako vedúci architekt tzv. Zlínskej stavebnej kancelárie fy Baťa od roku 1931. Prišiel na pozvanie svojho spolužiaka z Prahy prof. E. Belluša ako architekt, ktorý už mal za sebou stavby v Anglicku, USA, Holandsku, Juhoslávii a samozrejme u nás. Karfík sa svojou pedagogickou prácou, organizačnou činnosťou a vlastnou tvorbou výrazne zapísal do dejín vývoja slovenskej architektúry. Krátko po svojom príchode na Slovensko vyprojektoval budovu Chemicko-technologickej

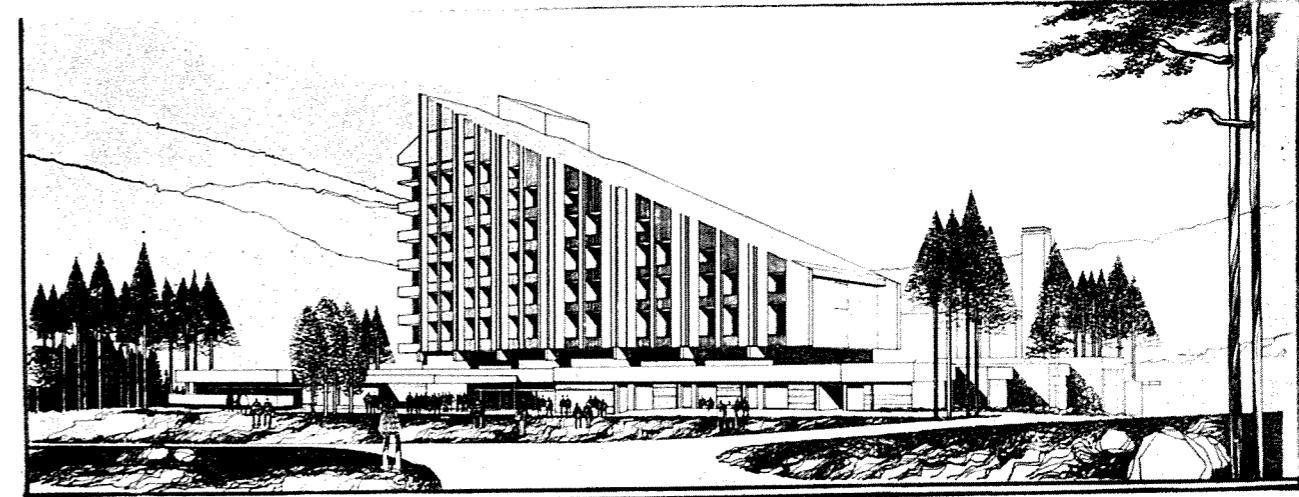


B. Fuchs — J. Tymich: Obytné domy v Komárne. Z archívu Š. Šlachtu

fakulty SVŠT na Kollárovom nám. (1950—1952), neskôr budovu Farmaceutickej fakulty UK a Vysokú školu ekonomickú na ul. Odbojárov (1960, spolu s A. Rokošným). Bol vedúcou osobnosťou kolektívu, ktorý navrhol náš prvý montovaný panelový dom na Kmetovom nám. v Bratislave (1955, spolu s J. Harvančíkom, G. Turzunovom a stav. K. Šafránkom), za ktorý mu bola udelená Štátnej cena K. Gottwalda. Obohatil slovenskú architektonickú literatúru publikáciami Nové smery vo výstavbe škôl, Bratislava 1963 a spolu s M. Marcinkom a S. Karfíkovou Administratívne budovy, Bratislava 1970, ktoré boli preložené aj do cudzích jazykov. Na fakulte pôsobil Karfík 25 rokov a patril k najuznávanejším pedagógom. Po odchode do dôchodku pracoval ešte niekoľko rokov na URBION-e až do odchodu na Old University na Malte. Dnes žije v Brne, avšak jeho úzky kontakt so slovenskou architektúrou udržujú časté prednášky na projektových ústavoch alebo v rámci školení mladých architektov usporadúvaných ZSA.

Kratší alebo dlhší čas pôsobili na novej fakulte ešte aj prof. Stašek, prof. Čeněk, prof. Lederer a iní, ktorí rozšírili málopočetný profesorský zbor. Ich práca, ktorou prispeli k formovaniu mladej slovenskej architektonickej generácie, zostane trvale zapísaná ako ten najlepší príklad dobrých vzájomných vzťahov dvoch bratských národov. Tieto vzťahy sa stali základom aj dnešnej úspešnej vzájomnej spolupráce fakúlt architektúry v Prahe, Brne a Bratislave.

Druhá veľká vlna prílevu českých architektov na Slovensko nastala po založení socialistickej projekcie, po februári 1948. Na rozdiel od roku 1918 sa teraz jednalo o pomoc pri zdolávaní naliehavých úloh, ktoré stáli pred stavebníctvom a architektmi. Viacerí prišli, aby pomohli a potom sa vrátili. Iní zviazali svoj osud so Slovenskom natrvalo. Patria medzi nich napr. architekti R. Miňovský, M. Tengler, J. Švaniga, J. Železný, V. Konečný, A. Stuchl, M. Chlup, M. Záborec a ďalší. Každý z nich realizoval veľa stavieb, ktoré sa zapísali do dejín slovenskej



J. Lupták — P. Csillagh: 1. cena v súťaži na hotel v Špindlerovom mlýne 1968. Foto M. Blusk

povojnej architektúry. Je to napr. Vysoká škola poľnohospodárska v Nitre (1964), za ktorú bola Miňovskému spolu s V. Dedečkom udelená Štátnej cena K. Gottwalda. Tengler spolu s K. Palušom navrhli sídlisko Miletičova, Stuchl odviedol veľký kus práce v Žiline, J. Čejka v Prešove a vo Vysokých Tatrách, F. Souček v Prešove, F. Kočí a B. Hornung v Košiciach.

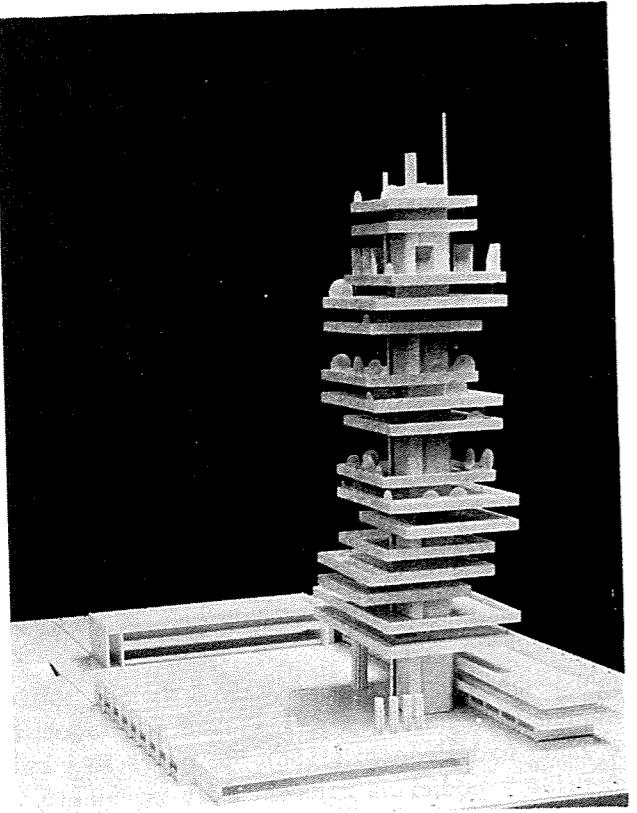
Mimoriadny význam vo vzájomných povojnových vzťahoch mal pražský architekt Gustáv Paul (1903—1974).⁹ Spolu s F. Čermákom už roku 1927 získal 3. cenu v súťaži na býv. sédriu v Ružomberku a roku 1928 1. cenu za súťažný návrh na teoretické ústavy Lekárskej fakulty v Bratislave. Roku 1930 vypracovali spoločne aj návrh na Infekčnú nemocnicu v Bratislave.

Roku 1949 získali prvú cenu v súťaži na Klinickú nemocnicu v Bratislave. Pravdepodobne to rozhodlo, že Paul prišiel roku 1950 do Bratislavu, aby tu pomáhal pri skvalitnení úrovne zdravotníckych stavieb. Niektoré nemocnice projektovať sám, predovšetkým však dokázal vychovať generáciu architektov — špecialistov na zdravotnícke stavby. Spolu s V. Uhliarikom projektovať nemocnicu v Partizánskom (1953—54), s J. Rajchlom Okresnú nemocnicu v Prievidzi (1954—56), s J. Mlynárom Krajskú hygienicko-epidemiologickú stanicu v Bratislave

(1955—56). K jeho samostatným dielam patria nemocnica vo Veľkom Krtíši (1956) a nemocnica v Žiari nad Hronom (1956). Má najväčší, i keď nepriamy podiel na založení Zdravoprojektu.

Ojedinelú úlohu zohralo na Slovensku dielo národného umelca J. Krohu (1883—1974) — vzorné socialistické mesto Nová Dubnica. Reprezentuje realizovanie myšlienok a teoretických princípov päťdesiatych rokov v urbanistickej tvorbe, ktoré sa neskôr odmietli. Podobne bola riešená aj ďalšia urbanistická práca kolektívu českých architektov, sídlisko Šaca pri Košiciach (1951). Tu pracovali Z. Chlup, V. Holanová, R. Svobodová, F. Kočí a F. Zounek — mladí začínajúci architekti, bez väčších skúseností, čo poznačilo úroveň riešenia. Naopak, pozoruhodným dielom je realizácia obytných domov v Komárne (1951), ktoré znamenali úspešný pokus o aplikáciu historických mestských prvkov slovenskej architektúry (B. Fuchs a J. Tymich). Obidva príklady sú dokumentom toho, že aj na poli urbanistickej tvorby bola pomoc a spolupráca českých architektov prínosom.

Mimoriadne pomohli po vojne Slovensku českí architekti v oblasti priemyselnej výstavby. Z mnohých príkladov treba spomenúť najmä výstavbu HUKO — Hutníckeho kombinátu v Košiciach, výsledok práce širokého kolektívu mladých architektov usporadúvaných ZSA.



J. Struhař — M. Galbabý: Rádioreléová budova
v Praze na Strahově, 1. cena v súťaži 1969.
Z archívu Š. Šlachtu

dých českých architektov. Vynikajúcim spôsobom bol vyprojektovaný závod Prema Piešťany — architekti Rambousek — Kutzer — Nekola. Na tento projekt neskôr nadviazal závod na výrobu polovodičov Tesla Piešťany — architekti Rambousek — Richter — Skála — Kutzer. Autorský kolektív Fiala — Hájek — Konvalinka — Sirotek z Chemoprojektu Praha položil základy Chemického kombinátu Slovnaft v Bratislave. Kolektív pražskej Kovoprojekty vedený V. Růžičkom riešil Závody SNP v Žiari nad Hronom a zároveň výstavbu mesta.

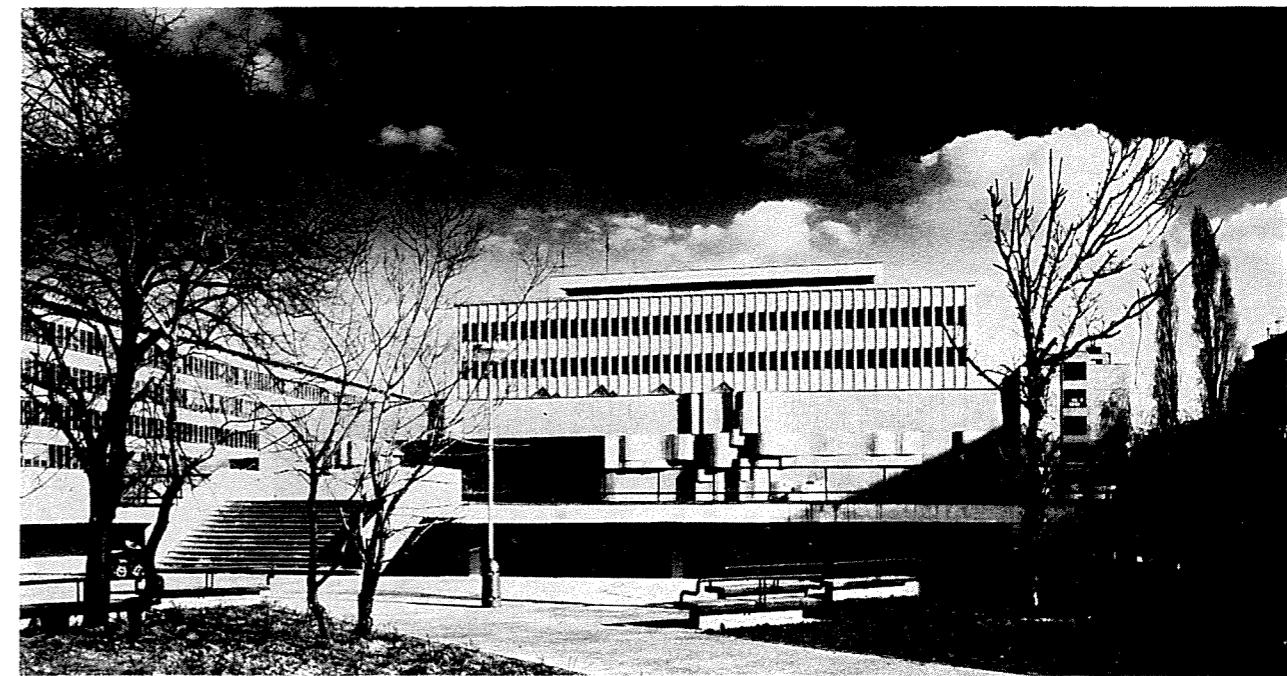
Osobitne sa treba zmieniť o práci Centroprojektu Gottwaldov na Slovensku v oblasti spotrebného priemyslu. K jeho najznámejším prácam patria nové závody, ako napr. BZVIL v Leviceach, Slovna v Čadci, Trikota vo Vrbom. Dlhoročné skúsenosti v priemyselnej architek-

túre znamenali, že sú to realizácie na veľmi vysokej architektonicko-prevádzkovej úrovni a žiaľ v našej odbornej tlači sa im nevenovala primeraná pozornosť. To isté možno povedať aj o prestavbách a dostavbách závodov Merina v Trenčíne, BZVIL v Ružomberku-Rybárpoli a ďalších.

Ďalšou oblasťou, v ktorej najmä brnenský ateiliér ŠPÚO silne poznamenal architektúru Slovenska, je oblasť hotelových stavieb najmä vo Vysokých Tatrách. Predovšetkým to bol Sliezky dom nad Velickým plesom od J. Sirotka (1968), hotely Park v Novom Smokovci od I. Svobodu a R. Žertovej (1962), Panoráma na Štrbskom plese od Z. Řiháka (1970), postavené pri príležitosti Majstrovstiev sveta v klasickom lyžovaní roku 1970. Nasledoval hotel Slovan v Tatranskej Lomnici od P. Hajmana (1972) a Patria na Štrbskom plese od Z. Řiháka (1976).

Štátny projektový ústav obchodu v Brne sa podstatnou mierou podieľal na rozšírení a skvalitnení obchodnej siete na Slovensku, najmä projektmi nových obchodných domov. K prvým, ktoré majú dodnes vysokú architektonickú úroveň, patrí projekt R. Žertovej pre Košice z roku 1968. Z. Králik je autorom obchodného domu v Handlovej (1971), J. Brichta projektoval OD Prior v Prievidzi (1972) a J. Melichar OD Prior v Trenčíne (1973). K veľmi kritizovaným projektom patril návrh obchodného domu vo Zvolene (1973). Autor J. Strapina nerešpektoval pôvodnú parceláciu a modulovosť fasád okolitých občianskych domov, a tak architektúra obchodného domu pôsobí v prostredí veľmi rušivo. K posledným realizovaným dielam ŠPÚO patrí OD Prior v Liptovskom Mikuláši od J. Opatřila

(1980), ktorý je rovnako autorom OD v Banskej Bystrici. V súčasnosti sa dokončuje Združený obchodný dom v Košiciach, projekt F. Antla. Rozvoj architektonického školstva na Slovensku spôsobil, že fakultu každoročne opúšťali noví absolventi, aby pokrývali potreby spoločenskej praxe. Slovensko sa stalo sebestačným vo výchove architektov a v krátkom čase vyrástli osobnosti, ktoré sa začali uplatňovať aj v spoločnej organizačnej práci zväzu architektov, v redakčných radách zväzových časopisov, v práci jednotlivých zväzových komisií, atď.

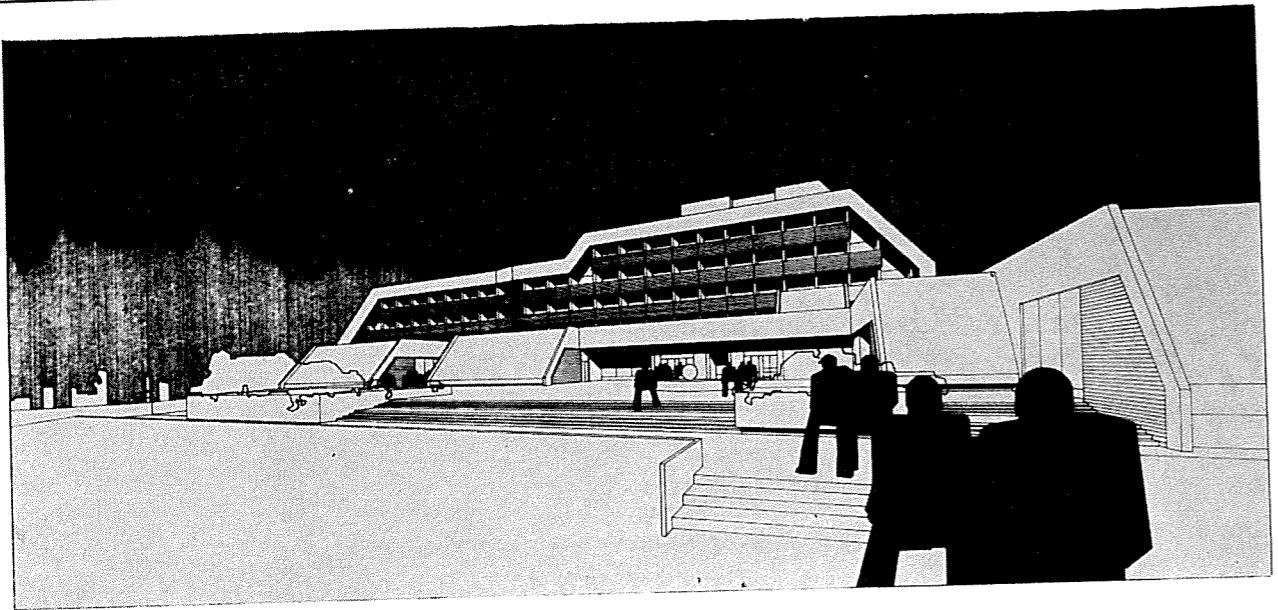


O. Ondrejčková: Obvodná pošta v Prahe IV. Foto T. Škandí

E. Krampl, M. Chorvát, M. Hladký, M. Beňuška, neskôr L. Titl, I. Matušík si za svoju prácu získali uznanie českých kolegov a spolu so staršou generáciou E. Belluša, Š. Lukačoviča, M. Kušého a ďalších reprezentovali Slovensko na spoľnom fóre československých architektov. Vzájomné kontakty sa upevňovali tiež prostredníctvom architektov, ktorí pokračovali v štúdiách na Akadémii výtvarných umení v Prahe pod vedením prof. J. Frágnera. Boli to napr. F. Konček, I. Skoček, L. Titl, T. Gebauer, neskôr I. Gürtler a ďalší.

Pre vzájomné kontakty veľa znamenali architektonické súťaže, kde sa vždy na riešeniach podielali kolektívy z obidvoch strán, českej i slovenskej. Tak možno spomenúť úspechy českých architektov v slovenských súťažiach, napr. na televízne štúdio v Košiciach (K. Práger), na Liptovskú Maru (F. Gregorčík), na riešenie historického jadra Komárna (M. Mužík a M. Hexner) a na druhej strane naše úspechy pri riešení úloh v českých krajinách — 1. cena J. Luptáka a P. Csellágha na hotel v Špindlerovom mlyne, 1. cena J. Struhařa a M. Galbavého na rádio-

architektov. V českých krajinách, ktorí najznámejšími patrí práca O. Ondrejčkovej — Obvodná pošta v Prahe 4 z roku 1984, za ktorú jej bola udelená Cena ZSA. V Prahe sa tiež realizovali veľké dopravné areály Hostivař a Řepy, ako aj garáže autobusov na Klíčove — práce Dopravoprojektu Bratislava, v južných Čechách polnohospodárske stavby atď. Roku 1985 bol odovzdaný do prevádzky Dom slovenskej kultúry v Prahe — rekonštrukcia historického barokového paláca, ktorý nadobudol novú funkciu. Dielu architektov D. Boháča, I. Slameňa s kol. bola udelená Cena ZSA za rok 1985. V súčasnosti sa



J. Hanusek — E. Horváth — I. Kočan: Hotel Start v Špindlerovom mlyne. Z archívu Š. Šlachtu



Účastníci prvého stretnutia českých a slovenských architektov roku 1983 v Spiškej Kapitule na Spiškom hrade. Z archívu Š. Šlachtu

realizuje hotel Rekrea Praha — projekt architektov z VPÚ Bratislava J. Hanúsek, E. Horákých horách rekreačné zariadenie Hašlerka a škola v prírode od architekta J. Liščáka.

Posledným úspechom slovenských architektov je 1. cena v súťaži na hotel v Špindlerovom

mlýne z roku 1986, ktorú získal kolektív architektov v VPÚ Bratislava J. Hanúsek, E. Horváth a I. Kočan.

Mimoriadnou udalosťou bolo prvé stretnutie mladých českých a slovenských architektov a vzájomná konfrontácia prác a názorov, ktoré organizovala zväzčka skupina pri Východoslovenskom krajskom výbere SZM v spolupráci s KO ZSA v Košiciach. Stretnutie sa konalo v Spiškej Kapitule v októbri 1984 a zúčastnili sa ho E. Přikryl, J. Suchomel, V. Králiček, V. Milunič, T. Brix, Z. Hözl, J. Kerel, J. Ševčík, M. Beláčik, A. Štofančíková, J. Bahna, J. Štempel, Š. Šlachta, J. Fabian, J. Koban, P. Hrádecký, J. Hobrla, A. Gúrtler a V. Šimkovič. Stalo sa fórom úprimnej výmeny názorov na súčasnú architektúru, na jej problémy a spoločným úsilím o hľadanie cesty k jej vyššej úrovni.¹⁰

Česká aj slovenská architektúra majú dnes svoje špecifika, ktoré nás však nerozdeľujú, naopak pomáhajú nám v napredovaní architektonického myslenia. Najmä u najmladšej generácie, tak ako to nakoniec ukázalo druhé stretnutie.

nutie v Spiškej Kapitule roku 1985 a stretnutia v nasledujúcich rokoch.

Posledným významným momentom vo vzájomných vzťahoch českých a slovenských architektov sa stalo zvolenie P. Zibrína, riaditeľa Urbionu v Bratislave, za predsedu Federálneho

zväzu architektov. Je najlepším dôkazom toho, že česki a slovenski architekti dnes na spoločnej platforme, vo vzájomnej spolupráci vytvárajú nové hodnoty, ktorými prispievajú k rozkvetu spoločnej vlasti — Československej socialistickej republiky.

Poznámky

¹ Pre Pohorskú jednotu Radhošť navrhol D. Jurkovič v rokoch 1897—1899 útulok Maměnku a jedáleň s výzdobou Mikuláša Aleše. Neskoršie tu postavil súbor turistických stavieb — Starú pustevňu, kolkáreň a letnú telocvičňu, všetky v polychromovanom dreve.

² Letovisko navrhol D. Jurkovič pre svojho budúceho svokra R. Bartelmusa.

³ Pozri ŠLACHTA, Š.: A. Balán — J. Grossmann. Projekt 24, 1982, č. 4—5, s. 88—89.

⁴ Pozri ŠLACHTA, Š.: Architekt F. Krupka. Projekt 29, 1987, č. 1.

⁵ Pozri ŠLACHTA, Š.: Architekt V. Šebor. Projekt 29, 1987, č. 1.

⁶ Pozri Architekt Klement Šilinger. Horizont 1931, č. 29—30.

⁷ Pozri ŠLACHTA, Š.: Jindrich Merganc. Projekt 28, 1986, č. 1, s. 37—39.

⁸ Pozri ŠLAPETA, V.: Práce českých architektov na Slovensku. Projekt 22, 1980, č. 8, s. 6—19.

⁹ Pozri katalóg výstavy F. Čermák — G. Paul, architektonická tvorba. Praha, Galerie Jaroslava Fragnera 1983.

¹⁰ Zborník zo stretnutia vydal Východoslovenský krajský výbor SZM v Košiciach a Galéria mladých pri SÚV SZM v Bratislave 1986.

Чешско- словацкие взаимоотношения в архитектуре

Упоминания о первых контактах между чешской и словацкой архитектурой новейшего времени мы находим в творчестве Душана Юрковича (1869—1947 гг.), который до первой мировой войны работал в Моравии, где находится также целый ряд его крупнейших работ. После образования самостоятельного чехословацкого государства в Словакию переехал целый ряд чешских архитекторов, которые здесь работали постоянно. Это были в первую очередь: Йозеф Марек, Алойз Балан, Франтишек Крупка, Франтишек Беднарик, Войтех Шебор, Клемент Шилингер и Ииндрих Мерганс. Одновременно многие словацкие архитекторы закончили учебу в высших учебных заведениях в Праге и Брно. Весьма важную роль в культурной жизни Словакии сыграла Школа художественных ремесел в Братиславе, аналогия Баухауса, где преподавал ряд чешских педагогов. Крупные работы в Словакии проектировали также чешские архитекторы, которые здесь не жили постоянно, такие, как Богуслав Фукс, Йозеф Полашек, Антонин Бенч, Яромир Крейцэр, Ян Вишек и другие. Некоторые чешские архитекторы

в межвоенный период работали также в области территориального планирования.

В период 1939—1945 годов были чешско- словацкие отношения насилиственно прерваны также в архитектуре. После освобождения Душан Юркович разработал конкурсный проект памятника села Лидице, а чешские архитекторы создали проекты зданий в Восточной Словакии. На новом факультете архитектуры Словацкого высшего технологического института преподавали чешские педагоги: М. Копржива, К. Гавелка, К. Ганнауэр, Й. Э. Коула, А. Пиффл, Э. Грушка, В. Карфик и другие. Владимир Карфик прекрасно проявил себя также в качестве проектировщика, главным образом в области строительства школ и промышленных объектов. В период создания основ социалистической проекции в Словакию приходит новая волна чешских архитекторов. Передовой личностью в области строительства больниц был Густав Паул. Вклад чешских архитекторов заключался преимущественно в области проектирования промышленных, торговых и гостиничных объектов.

Развитие архитектурного образования в Словакии привело к тому, что с течением времени словацкие высшие учебные заведения были в состоянии своими силами обеспечить воспитание архитекторов и что здесь были подготовлены личности, которые проявили себя также в общегосударственном масштабе. Огромное значение для развития взаимных контактов име-

ли архитектурные конкурсы, в которых принимали участие коллективы обеих сторон. Таким образом возникло современное положение, когда не только чешские архитекторы проектируют стройки в Словакии, но одновременно также словацкие архитекторы оставляют следы своей работы в чешских областях.

Czech-Slovak Relations in Architecture

The first contacts between Czech and Slovak architecture of modern times may be traced to the work of Dušan Jurkovič (1868–1947) who had been active until World War I in Moravia where also several of his foremost projects were realized. Following the setting up of an independent Czechoslovak State several Czech architects came over to Slovakia and carried out there their activity on a permanent basis. Among them we find especially the names Josef Marek, Alojz Balán, František Krupka, František Bednárik, Vojtech Šebor, Klement Šilinger, Jindřich Merganc. At the same time, many Slovak architects studied in Prague and Brno. An institution that played a prominent part in the cultural life in Slovakia was the School of Arts and Crafts in Bratislava — an analogy of Bauhaus — at which several Czech teachers were active. Significant works in Slovakia were also designed by Czech architects living in Bohemia or Moravia, such as Bohuslav Fuchs, Josef Polášek, Antonín Benš, Jaromír Krejcar, Jan Víšek, and others. During the interwar period some of the Czech architects intervened even into territorial planning.

In the period 1939–1945 Czech-Slovak relationships came to be forcibly disrupted also in architecture. After liberation, D. Jurkovič worked out a competitive

design for the monument at Lidice and Czech architects helped to rebuild the destroyed Eastern Slovakia. Several Czech architects taught at the newly founded Faculty of Architecture SVŠT, e.g. M. Kopřiva, K. Havelka, K. Hannauer, J. E. Koula, A. Piffl, E. Hruška, V. Karfík and others. Vladimír Karfík distinguished himself in a significant manner as a designer, especially in the field of school and industrial buildings. Following the introduction of socialist plan drafting, a new wave of Czech architects came to Slovakia. An eminent personality in the domain of hospital building was Gustav Paul. Contribution by Czech architects resided mainly in the sphere of designing industrial, commercial and hotel facilities.

Progress in architectonic schooling in Slovakia resulted in its becoming self-sufficient as regards education of architects, and several personalities grew up here who exerted an influence on an all-State scale. Of considerable significance to mutual contacts proved to have been architectonic competitions in which teams from both sides took part. And this gave rise to the present situation when not only Czech architects design buildings in Slovakia, but simultaneously also Slovak architects leave behind them buildings in the Czech regions.

K problematike česko-slovenských vzťahov v sochárstve na Slovensku medzi dvoma vojnami

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Novodobé slovenské sochárstvo je historicky mladou výtvarnou disciplínou. Svoju vývinovú cestu plnú dejinných, objektívnych i subjektívnych protirečení nastupuje až po roku 1918 v podmienkach novootvoreného samostatného štátu. Ako disciplína moderná a zároveň národná sa v plnom význame slova konštituuje vlastne dodnes. Začiatky tohto procesu nachádzame práve v období medzi dvoma vojnami. V jeho závere, v desaťročí približne ohrazenom koncom tridsiatych a štyridsiatych rokov (medzníkom je nastolenie nového progresívneho spoločenského zriadenia) sa v sochárstve utvárajú predpoklady na vývinovú implikáciu a identifikáciu fenoménu národného ako ľudového, dejinného a všeľudského, na založenie novodobej tradície.¹ Formujú sa niektoré hlavné trendy vývinu slovenského sochárstva. V neustálom hľadaní a utvrdzovaní „miesta na zemi“ sa dodnes pomerne skromná pozornosť venovala komplexnému výskumu slovenského sochárstva v rokoch 1918–1945 označovaného konvenčným názvom „medzivojnové“.² Toto obdobie charakterizovala neraz výtvarná a ideologická konfúznosť sochárskej úlohy a riešení, ideová, námetová a formová triviálnosť, ktorú prekročili len činy niekoľkých vynikajúcich jednotlivcov schopných podať sugestívne svedectvo o svojom čase a tvorivo sekundovať vyspelejšej maliarskej disciplíne. Dejiny sochárstva na Slovensku medzi dvoma vojnami už na prvý pohľad predstavujú zložitý a hodnotovo komplikovaný obraz, kvalitou rozporný a nie vždy pozitívny. Nachádzame tu na jednej strane diferencované sféry sochárskej hodnot, prevládajúcu kvanti-

tu verejných realizácií, „pomníkovú nadprodukciu“, zanedbávanie voľných sochárskej žánrov, tvorivú nenáročnosť (sochára, objednávateľa i diváka), neznalosť základných pravidiel výstavby sochárskeho tvaru, podriadenie sa, najmä zo stránky námetovej, buržoáznej ideo-lógií; na druhej strane začiatky novodobej sochárskej tradície, prvé uvedomenie si kontinuity vývoja, momenty náročnejšej obsahovej i výrazovej diferenciácie a programovo generačného nástupu, ako aj nové koncepcie sochárskeho prejavu postavené na úroveň špecifickej duchovnej výpovede o antagonistickej realite obdobia.

Úvodný výpočet komplikovaných záporov a kladov obdobia nechce byť apológiou jedného z aspektov metódy, ktorou chceme dosiahnuť objektívnejší stupeň poznania problému. Sociologický aspekt vychádzajúci z determinácie umeleckého diela ekonomickou, sociálnou, politickou, ideologicou a kultúrnou sférou spoločenského života (a je do určitej miery mechanicky jednosmerný, pretože nehľadá prioritné „refazové prevody“ medzi umením a spoločnosťou vo vnútornej štruktúre a dianí diela) sa v konkrétnej historickej situácii javí ako väzba podstatná i keď nie jediná. Jednoznačné a jednosmerné konstatovanie o slovenskom medzivojnovom sochárstve ako „produkte spoločenských sil“ (slabých a nerozvinutých ako bol kapitalizmus na Slovensku) nie je absolutizovaním sociologickej metódy, ktorá je v marxistickej umenovede dialekticky komplexnejšia a mnohoznačnejšia — je cestou k súhrnnnejšej rekonštrukcii obdobia. Ak beh dejín mimovoľne i zákonite

oddelenie „zrno od pliev“ a umenie od „ne“-umenia, je naše poznanie minulosti prednostne axiologické (reflektujeme väčšinou pre nás aktuálne hodnoty minulosti). Popri tom v historických bádaniach musíme rešpektovať aj ďalšiu stránku poznania minulosti — približovanie sa k úplnosti a objektívite hodnotového súdu o predmete, pozitívneho i negatívneho.

Táto štúdia si kladie za cieľ iba čiastkový sondu, skúma iba jednu zložku vývoja slovenského novodobého sochárstva. V dialektike bipolárnych vzťahov sa zameriava na jedený „medzi“ — národný vzťah, vzťah najbližší. Vzťah k českému sochárstvu 20. storočia.

Moderné české sochárstvo pri vstupe do 20. storočia vyklenul mohutný oblúk Myslbekovho heroického monumentálneho realizmu. Praha otvárala okná do Európy: víťazným krokom sem vchádzala „géniova materčina“ A. Rodina a získavala nadšených nasledovníkov. Česká sochárska národná škola sa v neopakovateľnom a bizarnom obrazci stretávala s európskou modernou. Vedomie istoty bolo popierané radikalizmom nových myšlienkových, filozofických, výtvarných smerov a prúdov, ktoré sa stále v nových podobách znova hľadali a objavovali. Českú sochársku modernu utvárala kontradikcia tradície a inovácie, popretia a nadviazania, nových a vyšších návratov k zákonom sochárskeho tvaru obohacovaného o ďalšie myšlienkové i výrazové inotaje.

Pri uvedomení si mohutnej vývinovej sily, ktorú vyžarovalo české sochárstvo v úvode 20. storočia i v prvých desaťročiach a osobitého, domáceho prínosu, ktorý ozvláštnil moderné európske sochárstvo, dalo by sa hypoteticky predpokladať, že jeho tvorivá útočnosť nájde úrodnú pôdu aj v spoločensky blízkych slovenských podmienkach. Naviac tam, kde bola citelná absencia tradície, neprítomnosť vedomia kontinuity, kde celé desaťročia neboli pre sochárstvo utvorené vhodné podmienky, predovšetkým spoločenské. Sochárstvo vo svojom morfológickom špecifiku „haptickej stereognózy“, antropomorfnej mimézis kodifikovanej anticko-renesančným ideálom humanity je (alebo bolo) disciplínou „sociologickejšou“ ako napr. maliarstvo — je do veľkej miery závislé od spoločenskej potreby,

objednávky, realizácie diela. V tomto zmysle neboli osudy sochárstva na Slovensku v 19. storočí jednoduché. Permanentná migrácia mladých talentov do spoločensky i kultúrne žičlivejšieho prostredia ako boli napr. Viedeň a Budapešť, ojedinelá, solitérna „služba národu“, ktorú v širšej miere neumožnilo ani národné hnutie prednostne orientované na program jazykovej a literárnej obrody, bez silnej a diferencovanej triedy schopnej mecenáštva a utvorenia materiálneho zázemia, nerozvinutosť kultúrnych pomerov „provincie“ — to boli príčiny, prečo sa sochárstvo na Slovensku na prechode z 19. do 20. storočia nesformovalo do profesionálne samobytného tvorivého druhu schopného reflektovať šírku spoločenských i individuálnych záujmov národného a sociálneho kolektívu. Roku 1954 K. Vaculík k tomu napísal: „sochárska tradícia na Slovensku bola a bolo závažnou chybou poprevratového diania, keď si toto jestvovanie tradície nevedelo alebo nechcelo uvedomiť“. Mohlo si však neznať koreňov vynahradí? Mohlo sa obrátiť na životodarné, vyspelé a vynikajúce súčasné české sochárstvo? Mohlo sa na tomto základe stať progresívnu novotvorbu?

Pôdorys česko-slovenských „sochárskej“ vzťahov určovala po vzniku spoločného štátu predovšetkým oficiálna súveká atmosféra. Bol v podstatnej miere svojským a ilustratívnym obrazom a odrazom vtedajšieho modelu národnostných vzťahov. Otázky tvorivo-umeleckých kontaktov a recepcie ostávali v prvých dvoch desaťročiach skôr na periférii záujmov slovenského sochárstva. Preto pri pokuse o „rekonštrukciu“ musíme akceptovať dve stránky týchto vzťahov, ktoré v aplikovanej morfológii sochárstva majú svoje oficiálne „líce“ verejnej objednávky — monumentálneho diela (ktoré je konzervatívnejšie, prispôsobené súvekým prijatým a zrozumiteľným schémam, konvenciám vnímania, je ideologickej priebehadnejšie: tu je plne retardované 19. storočím a jeho pomnikovou infláciou, patetickým a dekoratívnym balastom pseudomonumentality) a intímny „rub“ komornej práce (v ktorej sa hľadá, experimentuje, overuje tvorivá invencie i umelecká aktuálnosť výpovede, vyjadrujú jedinečné a vnútorné

né pocity). Problém kontradikcie, napäťa týchto dvoch základných druhov sochárskej práce je spoločný pre mnohé obdobia: odolávajú mu a zdolávajú ho tí najsilnejší — umeleckým duhom. Vzhľadom na empirický materiál skúmaného obdobia stojí pred nami:

1. ideovo-spoločenský model vzťahov (ako ho odrazili diela českých sochárov, ktorí na Slovensku v medzivojniovom období zanechali rôzne realizácie, v ideovej rovine — otázky moravsko-slovenskej jednoty, myšlienka legionárstva a „osloboditeľská legenda“ vzniku štátu ako odraz ideológie a praxe vtedajšej centristickej vládnej politiky);

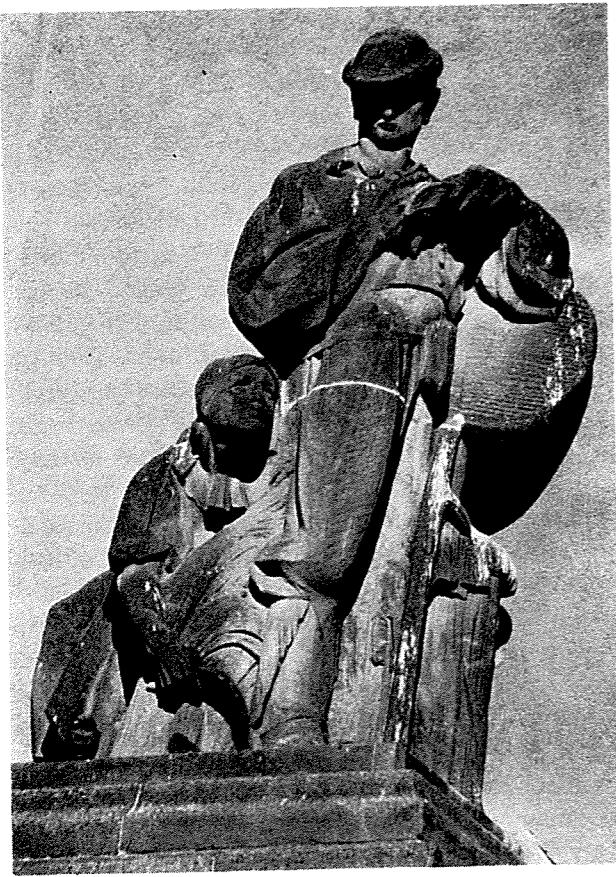
2. výtvarno-estetický model vzťahov (ako ho odrazili diela slovenských sochárov v rovine recepcie aktuálneho českého sochárstva predovšetkým v komornej tvorbe: najpregnantnejšie sa prejavil vplyv vzdelávania slovenských sochárov na českých umeleckých školách a v českom prostredí, príklady učiteľov, väzby na vzory, odklony od nich.)

Začnime nás výklad postavením chronologickej medzničky, ktorým je rok 1918: vystupuje ako určité sochárske „vákuum“. Začiatocné differenciáčné rozbehy patria až nasledujúcim rokom, obdobiu, keď ustupuje trauma vojny, útlaku a krízy politickej i hospodárskej konsolidácie a optimizmu prvého poprevratového desaťročia. Roku 1918 sa na Slovensko z frontu vracia Ján Koniarek, ktorého predchádzajúce ľudské i umelecké osudy sa odohrávali mimo vlasti v Srbsku. Generácia, ktorá sa v budúcnosti mala stať zakladateľkou disciplíny, ešte len prichádza z bojisk vojny a nastupuje cesta za odbornou školskou prípravou. Len v Bratislave nachádzame v tomto období náznaky sústavnejšej sochárskej aktivity v práci A. Rigeleho, R. Kühmayera, J. A. Murmannu so špecifickým kultúrnym a národnostným zázemím „trojčasťného“ mesta. Prudký prelom v živote Bratislavu znamenal vznik Československej republiky. Mesto sa takmer zo dňa na deň zmenilo na hlavné mesto Slovenska. Celé buržoázne obdobie jeho vývinu však komplikovala popri sociálnej aj národnostnej otázke a boj o postupné presadenie sa slovenskej orientácie vo všetkých sférach života. Bratislava ležala na priesčinku

troch etník, slovenského, maďarského a nemeckého, ku ktorým sa po roku 1918 pridala ešte česká národnosť. Uvedenie Smetanovej Hubičky a Dalibora v bratislavskom divadle hned začiatkom „prvého slobodného roku“ symbolicky signalizovalo novú kultúrnu orientáciu, v ktorej česká kultúra zohrala významnú úlohu.

V prvom desaťročí po vzniku Československej republiky zasiahol na Slovensko časťou svojho diela sochár František Úprka (1868—1929), mladší brat maliara Jožu Úprku. Jeho dielo na Slovensku v prvých rokoch po vzniku republiky presadzovali najmä centralisticky orientovaní politici a intelektuáli, bývalí hlasisti (V. Šrobár, P. Blaho, M. Hodža, A. Kolísek). Kotvilo v programme moravsko-slovenskej jednoty charakteristickom pre posledné desaťročie 19. storočia, ktorý čiastočne prežíval aj v nových podmienkach.⁴ Sochársky bol Úprka takmer samouk. Vyrástol z remeselnej základne, vyučil sa v rezbarskej škole vo Valašskom Meziříčí. Jeho dielo možno považovať za sochársky pendant k programu jeho brata Jožu Úprku; začiatkom 20. storočia bolo už anachronickým romantickým pokusom o národnopisnú dokumentáciu zanikajúcej rázovitej vrstvy folklóru moravsko-slovenského pomedzia. Sochár nachádzal analogické podnety na Slovensku, v oblastiach so silne zachovaným viodieckym životom; „Slovensko Frantu Úprku siahalo ďalej, až za Tisovec a pod Tatry“.⁵ Podstatnú časť diela tvorila drobná, komorná plastika. Motívický okruh námetov zo Slovenska (Tanečnica z Detvy, Zbojníci v dôvernej chvíli, Z kostola, Nad hrobom, Matka s deťmi, Pastieri z Nitrianska, Odzemok, Važtianka a pod., z dvadsiatych rokov) predstavoval dokumentárny záznam ľudového života, najmä jeho svätočnej stránky v idealizovanej námetovej a tvarovej skladbe, na druhej strane zobrazoval všedený svet prostého človeka, jeho trápanu pokoru pred biedou a útlakom v sociálno-súčitnom uchopení námetu. Nevelké figurálne kompozície majú charakter pohybovej štúdie realizovanej v tvarovej, objemovej a modelačnej skratke s rukopisne náznakovým povrchom; inokedy plastický a kresebný detail určujú dekoratívny účinok celku.

Roku 1918 sa Franta Úprka ako jeden z pr-



František Uprka: Žatva, pieskovec, 1928, fasáda býv. Zemedelského múzea v Bratislave. Foto Patrick Guldán

vých sochárov dostal na Slovensku k realizácii monumentálnych diel. Náhrobné pomníky národných buditeľov P. Mudroňa a A. Halašu v Martine (1923—1924), pôvodne zadané Maticou slovenskou J. Koniarkovi priniesli naratívnu idylu s tradičným motívom slovenskej dievčiny a junáka venčiacich hroby národovcov, s dekoratívnym pôsobením zámerne konštatovaného etnografického detailu. V plastickom stvárnení bola neúspešná aj socha S. H. Vajanského pred budovou Matice slovenskej (pôvodne určená ako náhrobok), kde sa autorovi nepodarilo zvládnuť základné kompozičné, tvarové, materiálové a priestorové relácie sochy. Úspešnejšou bola Uprkova práca na sochárskom dotvorení novostavby Zemedelského múzea v Bratislave. Mohutný stavebný blok od M. M. Harminca,

vybudovaný v novoantickom šýle na dunajskom nábreží, s monumentálnym a výrazne tekonickým poňatým priečelím znova nastoľoval otázku „klasického“ vzťahu sochy a architektúry. Súbeh na výzdobu Zemedelského múzea (1926)⁶ bol prvým veľkým oficiálnym sochárskym podujatím na Slovensku. Súťažné práce 16 sochárov posudzovala porota na čele s významnou osobnosťou českého sochárstva, Otakarom Španielom. Hlavné ceny boli udelené českým sochárom (J. Brucha, J. Palouš, E. Beutler, K. Kotrba), ako sa vyjadrovala súveká tlač v dôsledku Španielovho osobného vplyvu. Vo vlnie odporu, ktorú vyvolali niektorí slovenskí novinári, bol O. Španiel obvinený z nekritického nadržiavania českej strane a slovenská časť poroty (napr. architekt E. Belluš, maliar A. Kováčik) zo slabosti a nerozhodnosti. K súbehu publikoval kritickú recenziu Vladimír Wagner, ktorý za najprimeranejší pokladal Motoškov návrh „Ročník“. Celkovo sa „aféra“ vyznačovala nekritickými postojmi a presadzovaním vlastných nacionálnych záujmov. Jej hlavný dopad bol v tom, že zaaktivizovala slovenskú verejnosť k otázkam sochárstva a jeho spoločenského uplatnenia. Sochárske dotvorenie múzea nakońcne uskutočnil F. Uprka mimo súbehu.⁷ Definitívne ukončená a na jar 1928 osadená plastická výzdoba pozostávala z reliéfnej výplne tympanónu so symbolikou atribútov chovu dobytka, obrábania pôdy a vinárstva (bola zničená počas druhej svetovej vojny), troch reliéfov a dvoch flankujúcich figurálnych súsoší. Reliéfy námetovo čerpajúce z rolnického života (Práca, Pri stole večer, Veselosť) boli zhotovené v plytkom vyvinutí ostro rezaných foriem ohraňičených schematicky vedenou obrysovou líniou. Kompozičnou nevýraznosťou a tvrdým tvarovým zjednodušením zanikajú na masívnom priečeli budovy. Úspešnejšie vyriešil sochár dvojicu súsoší Žatva a Sejba. Hoci aj tu Uprka rešpektuje realistický záZNAM a krojový detail, úhrnou tvarovou a modelačnou sumarizáciou objemov i povrchov, miernym proporčným nadsadením a stylizáciou dosiahol monumentálny účinok.

Súveká tlač komentovala Uprkovo sochárske úsilie s nadšením.⁸

Vládnuce kruhy sa po roku 1918 vehementne chopili Úprkovho diela a označili jeho etnografické úsilie za národný sochársky prejav, pravdaže v intenciách vlastných nejasných a neujasnených stanovísk v záujme stotožňovať svoju predstavu národného s národopisným, svojráznym, pasívne idealizujúcim pohľadom na ľudový prvok. Táto snaha však bola a musela byť náhodným, a nie systematicky rozvíjaným úsilím. V dvadsiatych rokoch už bola iba umelým oživovaním a historicky prezitým návratom archaizujúcich, romantických, národnno-obrodených myšlienok druhej polovice 19. storočia, ktoré v novom historickom kontexte stratili svoj pôvodný zmysel a význam.

Dôležitým výtvarným druhom, ktorým sa chcelo Slovensko uplatniť na kultúrnej mape svojho okolia, sa v rokoch prvej republiky stal pomník. Pomník mal názornou a zrozumiteľnou formou zhmatniť hlavné ideály novovzniknutého štátu určované vládnúcou ideológiou, vztahom buržoázie k národnej minulosti. Katalyzátorom rozvoja tohto druhu však bol spoločensky a umelecky živelný účel. Z teoretického hľadiska spočívali príčiny prednostného — ale zdôrazníme, že kvantitatívneho — rozvoja druhu v skutočnosti, že pomník ako základný žáner monumentálneho sochárstva dokáže najvyšším možným spôsobom spredmetovať ideu. Táto idea má spravidla tendenciu premietať sa ako výraz celej spoločnosti, pretože v intenciách každej vládnúcej triedy je demonštrovať vlastné ideologické východiská ako všeobecne platné. Pre pomník je určujúcim objektívnym vývojovým faktom rozvinutosť národnospoločenskej základne a existencia ekonomickej silnej triedy schopnej nielen finančne, ale aj umelecky zabezpečiť objednávku. Z tohto aspektu bol fakt vzniku samostatného štátu pre monumentálne sochárstvo na prvý pohľad prevratný v porovnaní s rudimentárnym vývojom v 19. storočí. Na program dňa sa dostal „verejný sochársky pomník, dielo, ktoré výtvarnými prostriedkami pred očami stavia vzácnu a vynikajúcu vlastnosť a činnosť jednotlivca či skupiny, ktorú za takú pokladá verejnosť a ako takú ju chce dať za príklad a nasledovanie“.⁹

Prvé pomníky, ktoré sa po roku 1918 začali

budovať na Slovensku, boli pomníky padlým. Pomníky obetiam prvej svetovej vojny boli z hľadiska veľkosti a drámy tejto dejinnej udalosti celoeurópskou záležitosťou. Do akej miery bola v novom štáte predstava o príčinách vojny a vzniku republiky neurčitá, ukazuje aj ideová neujasnosť pomníkov padlým. Ak by sme sa pokúsili definovať, komu a v mene čoho sa stavali (ideovo-obsahový model), narazíme na základnú dilemu: komu bol určený — hrdinom alebo obetiam a čo sa vlastne pod týmito pojami skrývalo. Pomník padlým určený obetiam vojny mal byť pietnou pripomienkou hrôzy a neľudskosti umierania (pravda v mene koristníckych a nespravodlivých záujmov rakúsko-uhorskej monarchie). Na druhej strane bola skutočnosť, že buržoázia si utvorila vlastných hrdinov, vlastnú predstavu o vzniku republiky a o vojne, kde hlavná zásluha sa pripisovala T. G. Masarykovi, E. Benešovi a M. R. Štefánikovi ako aj zahraničnej akcii československých légií. Tomu mal zodpovedať legionársky pomník, pomník hrdinom, ktorí umierali za vznik nového štátu. Legionárska myšlenka nebola na Slovensku tak rozšírená ako v Čechách, kde však postupne tiež strácala pôdu. Pretrvávala v anachronickom a idealistickom nadšení jednotlivcov, vďaka ktorým legionárské pomníky vznikali v značne problematickom, indiferentnom výtvarnom výraze. Väčšinou sa stávali drobnými politickými manifestáciemi, resp. sa uvádzali do súvislosti s vystúpením proti Maďarskej republike rád (pomník padlým v Nových Zámkoch, R. Březa, B. Fuchs, 1922). V hľadaní vzorov bolo príznačné obracanie sa na umelecky nosné české práce, ako o tom svedčí evidentná myšlenková, kompozičná i formová, inšpiračná súvislosť medzi Štefunkovým pomníkom turčianskych dobrovoľníkov v Martine (realizovaný 1935—38, odhalený až 1945) a symbolicko-alegorickým výrazom pomníka padlých legionárov pre cintorín Pére Lachaise v Paríži (1934) od Karla Dvořáka.¹⁰

Väčšina pomníkov stavaných v dvadsiatych a tridsiatych rokoch bola venovaná v intenciách idealizmu buržoáznej historiografie „vyobrazeniu tých vlastností, ktoré sú pre verejnosť cenné“, vyobrazeniu jedinca cenného pre „osud ná-



Fraňo Štefunko: Pomník turčianskym dobrovoľníkom, bronz, 1935—1938, Martin. Foto Dérer

roda“. Symbolom týchto vlastností bol v chápaní buržoáznej republiky M. R. Štefánik.¹¹ Vytvorenie jeho pomníka sa v dvadsiatych rokoch stávalo prestížou záležitosťou mnohých slovenských miest. Najväčšia pomníková akcia sa sústredila do Bratislavы. Pôvodne zamýšľaný pomník Zjednotenia od L. Šalouna po zamieta- vom odbornom posudku z AVU a negatívnom stanovisku J. Štursu a J. Kotéru nahradila roku 1928 verejná súťaž. Zo 16 podaných návrhov neboli odporúčaný ani jeden. Užšej súťaže sa z českých sochárov zúčastnili O. Španiel (s architektom D. Jurkovičom), Č. Vořech a R. Březa a pozvaný Bohumil Kafka (v kolektíve s maliarom J. Jarešom a architektom K. Roškotom). Ako miesto na postavenie pomníka bolo určené bývalé Korunovačné, dnešné Štúrovo námestie. Umiestnenie pomníka si vyžadovalo predovšetkým riešenie vzťahu s prostredím námestia tvoreným priestorovo, horizontálne i vertikálne

heterogénnou architektúrou, malou plochou i obmedzenými pohľadmi. Realizáciou pomníka bol roku 1931 poverený Bohumil Kafka (1878—1942). Dielo uskutočnil v období, keď sa už uzavrela podnetná etapa jeho umeleckého vývoja zo začiatku storočia, pohybujúca sa na priesečníkoch impresionizmu, symbolizmu a secesie; teraz sa vrácal k „tradičnému myslbekovskému poňatiu sochy“. Jeho tvorba bola v oficiálnych realizáciach už poznamenaná kompromismi s požiadavkami objednávateľov, prispôsobovaním autorského a výtvarného rukopisu opisnorealistickej polohám. Konečnú kompozíciu pomníka malo tvoriť široké kamenné plato s podstavcom a sochou Štefánika v leteckom úbore, za ktorým sa dvíhal mohutný železobetónový pylón ukončený bronzovým levom držiacim štátny znak. Ani tento upravený variant nezakrýval nedostatky, ktoré sa prejavili hneď po jeho odhalení roku 1938.¹² Vznikol tak pomník, ktorého hmota absolútne nerešpektovala, „ubila“ priestor s obsahovo i formovo nepreponjenou architektonickou a sochárskou zložkou, s ikonograficky prieľahdým a schematickým symbolom spoločnej štátnosti i schematicko-opisnými prostriedkami sochárskeho stvárnenia. Už v čase vzniku pomníka autora obviňovali z plagiátu a dielo označovali ako „honosnú hromadu metrických centov bronzu, travertínu a betónu“, ako „technicky zaujímavé, nie však organické a spontánne vzniknuté dielo“, „výslednicu prveľkého uvažovania, dohody, technického zápasu medzi umelcom a širokou komisiou finančníkov, staviteľov a iných jednotlivcov ...“.

Dobová korekcia pomníka v duchu slovenského štátu a jeho myšlienková a výtvarná prostrednosť sa stali v nových spoločenských podmienkach po oslobodení ideologickej neúnosné.

Okrem tohto súvekého príznačného pomníkového podujatia, ktorého aktuálnosť a hodnotu overil a negoval čas, vstúpili do medzivojnového obdobia na Slovensku aj dve málo známe, avšak výtvarne i myšlienkovovo nosnejšie práce veľkých osobností českého sochárstva 20. storočia — Františka Bílka (1872—1941) a Jana Amosa Komenského (sign. 1916).

Roku 1928 sa na Slovensko ako autorský dar dostalo dielo Františka Bílka — Jan Amos Ko-



František Bílek: J. A. Komenský, drevo, 1916, vestibul Univerzity Komenského v Bratislave. Foto T. Leixnerová

menský (sign. 1916).¹³ Stojí na rozhraní Bílkovej zrejnej tvorby a neskorého diela, keď sa v sochárovej tvorbe do určitej miery oslabuje exaltovaný náboženský mysticizmus a symbolizmus a Bílek sa viac prikláňa k zdôrazneniu reálnosti a plastických kvalít. Charakterizuje to i námetová škála, ktorá vede Bílka v mnohých dielach k symbolom a alegóriám z českých národných dejín (napr. programové zaujatie osobnosťou J. Husa a husitstvom). Komenského Bílek chápae ako vodcu náboženských exulantov, jeho pedagogický význam je v zmysle autorského kréda potlačený. Březinovské poňatie zeme ako „exilu“ ľudstva prepája dielo s predchádzajúcimi prácami. Symbolizuje a vyjadruje to komponovanie diela, ktoré vzniklo ako figurálna skupina, tvorená vertikálou extatického gesta Komenského a subordinovanou trojfigúrou troch ľudských pokolení, zvrásnenou dramatickou pohybovou spirálou. Dielo vyrastá z expresívnej hodnoty obrysu a charakteristického „drevorytového“ rukopisu svetelné modelujúceho tvar. Socha Komenského je jednou z replík diela, ktoré Bílek realizoval v niekoľkých verziách. Ako ukážka nesúca podstatné črty Bílkovho solitérneho a vizionárskeho, secesne-symbolického diela ostáva dodnes nevšedným, (aj keď zväčša neznámym) momentom stretnutia s Bílkovým dielom na Slovensku.

Zo životopisných dát Jana Štursu vieme o jeho blízkom a srdečnom vzťahu k Slovensku.¹⁴ V tvorivo vypätom období leta 1922 navštívil Sliač: výsledkom pobytu bola séria kresieb na folklórne námety. J. Štursa realizoval pre Slovensko jediné dielo — pamätnú tabuľu P. J. Šafárika určenú pre jeho rodny dom v Kobeliarove. O prácu ho požiadal D. Jurkovič, podľa návrhu ktorého bolo dielo roku 1922 osadené. Pamätná doska predstavovala bustu — profil slavistu zhotovený v nízkom reliéfe charakteristickým štursovským rukopisom, ktorý sa v monumentálnych, „oficiálnych“ prácach upokojoval, disciplinoval; tu smeroval k realistickej, povahovej i fysiognomickej analýze v syntetickom tvaru, v pevne stavanej forme, v organickej väzbe objemov a profilov s portrétnou, mierne detailizovanou kresbou.

V tridsiatych rokoch zasiahol na Slovensko svojimi prácami i klasický predstaviteľ českého secesného sochárstva Ladislav Šaloun (1870—1946). V Skalici sa nachádza jeho pamätná doska historikovi F. Sasinkovi (1930) a v Bratislave pomník F. Palackého (1931) objednaný Mestským archívom. Nepatria k sochárovým charakteristickým dielam, boli to okrajové práce jeho rozsiahlej monumentálnej tvorby. Napriek nie celkom úspešnej väzbe portrétnej busty s podstavcom predstavuje Palackého pomník charakteristické znaky Šalounovej posecesnej portrénej typológie a rukopisu.

Prvú početnejšiu skupinu sochárov, ktorá na Slovensku vyrástla po roku 1918, v prevažnej väčšine vyškolila pražská Akadémia výtvarných umení a čiastočne aj Umeleckopriemyslová škola. Na Slovensku vtedy ešte nebola žiadna so-

chárska škola. Miroslav Motoška, Jozef Pospíšil, Vojtech Ihriský, Ladislav Majerský tvorili v rokoch 1921—1926 štvoricu sochárov, ktorí absolvovali akademické školenie, a ktorým sa podarilo „nahliadnuť“ do tvorivých dielni takých majstrov a profesorov ako boli *Ladislav Šaloun* (externý učiteľ na UPŠ), *Jan Štursa* (po roku 1919 nástupca J. V. Myslbeka na sochárskej škole AVU až do smrti roku 1925), *Otakar Španiel* (od roku 1919 profesor na medajlérskej škole AVU) a *Josef Mařatka* (od roku 1920 profesor na UPŠ). Všetci sa z Prahy vrátili na Slovensko a z hľadiska najlepších možností uplatnili sa koncentrovali svoju činnosť do Bratislavы. Do konca tridsiatych rokov boli práve tito sochári skutočnými nositeľmi pomníkovej objednávky v hlavnom meste i v ostatných častiach Slovenska.¹⁵

Prvým sochárom zo Slovenska, ktorý sa odborne vzdelával v pražskom prostredí bol *Miroslav Motoška* (1891—1955). Prišiel na AVU ako prvý sochár — Slovák na odporúčanie V. V. Štecha a D. Jurkoviča. Prešiel ateliérmi profesorov L. Šalouna a J. Štursu a absolvoval roku 1923. Ako prvý mal možnosť absorbovať kultúrnu atmosféru Prahy a českého umenia dvadsiatych rokov. Motoška sa v Prahe zapojil do činnosti slovenských vysokoškolákov združených v spolku Detvan a vydávajúcich časopis *Svojet*, kde v obrazovej prílohe uverejňoval aj svoje práce. Jeho začiatky boli váhavé a diferencovaná polarita aktuálneho českého sochárstva ostávala mimo dosah jeho výtvarných úsilí. Motoškov osud, pomerne negatívne, usmernila prvá práca zadaná ešte počas štúdia roku 1921, objednávka amerických Slovákov na pomník M. R. Štefánika pre Cleveland. Študujúci sochár bez výraznejších talentových predpokladov, bez dostatočného stupňa odbornej a umeleckej erudície, aj napriek morálnej podpore učiteľa L. Šalouna, ktorý mu na prácu poskytol ateliér, bol vopred predurčený na neúspech. Pomníku dohotovenému v krátkom čase (už roku 1922 bol odovzdaný predstaviteľom amerických Slovákov) chýbala logika vnútornnej objemovej stavby zakrývaná neistou povrchovou modeláciou a amorfím rukopisom, a vyriešenie základných proporcích vzťahov celku a detailov. Motoška



Jozef Pospíšil: *Ráno*, drevo, 33,5 cm, 1932, Slovenská národná galéria. Foto SNG

vytvoril pomník pompézneho gesta, naratívne prieľadného symbolicko-figurálneho riešenia bez rešpektovania materiálovovo-hmotných vzťahov sochy. Počas štúdia urobil Motoška aj prvé komorné plastiky na motívy zo slovanského bájoslovia (Triglav, Svatovít, Perún). Jeho komorné práce zasahujú iba prvú polovicu dvadsiatych rokov. Neskôr sa autor venoval výlučne objednávkovej činnosti. Niekoľko málo Motoškových komorných prác má charakter voľne nahodenej (a niekedy i náhodnej) škice. Sú charakteristické prvotnou nedopovedanosťou, obsahovou i formovou neprepracovanosťou, tvarovou náhodilosťou. Autor nevykazuje určitejšiu štýlovosť, ani sa neodvoláva na nejaký sochársky vzor. Nahodené v hlini, odliate v bronzе a sád-

re sú jeho diela skôr náčrtmi. Pltník, ľudový žáner inšpirovaný horehronským folklórom, ukazuje plastický rozpor medzi dejovou a telenosou akciou. Básnik a Tanečnica sú drobné figurálne škice s málo nápaditou kompozíciou a plastickostou. Morská idyla smeruje k súvejkej sentimentálnosti drobnej ľúbivej sošky blízkej gýču. Ranený udivuje proporčnou a anatomickou neznalosťou a neistotou modelácie. Najvyššie je možné hodnotiť bronzovú plastiku Svätopluka, smelo a vtipne riešenú dynamickú kompozíciu so zmyslom pre modelačnú drobnokresbu. Motoškov volný prejav bol viac-menej živelný a nepoukazoval na akademické školenie. Po návrate do Bratislavы sa stal jedným z hlavných predstaviteľov oficiálneho sochárstva pre tejto republiky. Definovať Motoškove práce zo štýlového hľadiska je obtiažne. Nenachádzame v nich vyhranenosť názoru, vzory učiteľov — sochárov sa vôbec nedotkli jeho plastického prejavu. Nadviazal skôr na konzervatívne a (nielen v českom sochárstve) osvedčené pomníkové schémy. Smeroval k realizmu, ale nedostal sa k nemu, zostal pri pasívnom pozorovaní a zaznamenávaní skutočnosti. Motoškov sochársky tvar nerastol zvnútra, ale formoval sa navonok a strácal tým akékoľvek plastické hodnoty. Výraznejšie nezasiahol do vývoja medzivojnového sochárstva a niekoľko prác ho iba trpne ilustrovalo.

Začiatky Jozefa Pospíšila (1897—1976) boli v mnohom podobné ako u jeho staršieho kolegu. Aj on študoval na pražskej AVU a absolvoval sochársku školu J. Štursu. Aktívne sa zapájal do činnosti Detvana a Svojeti. Už v prvom ročníku vystavil na školskej výstave prvé práce, plastiky Samaritán a Dievča (Čítajúca), ktoré poukazujú ešte na váhavé začiatky, prvky naturalistického vztahu k modelu a kompozičné nevyváženosť pomerne ostro a tvrdо modelovaných tvarov. V Bratislave, kde sa po skončení štúdia usadil, sa podujímal na agilnú spolkovú činnosť a čoskoro sa dostał do centra organizovania výtvarného života. Pospíšilova tvorba sa rozvíjala hlavne v dvoch oblastiach: v komornom voľnom žánri a pomníkovej plastike. Jeho komorné sochárstvo, hoci rozsahom nevelké, predstavovalo náročnejšiu a názorovo vyhbrane-



Jozef Pospíšil: *Zadumaná*, drevo, 62,5×45 cm, 1933, Slovenská národná galéria. Foto SNG

nejšiu kvalitu ako Motoškove práce. Pospíšil tu aspoň okrajovo absorboval podnety Štursovho diela, aj keď v niekoľkých prácach ostal ďaleko za jeho géniom. Naznačila sa tu možnosť plodných rozbehov, ktoré však boli veľmi skoro a príkro prerušené jednostranným koncentrovaním sa na pomníkové práce. Štursova éra znamenala sochárstvo oslobodené od literárnosti, sochárstvo plné vnútornej sily a životnej väsne, rozpätie pokoja a drámy, lyriky a epiky, tušenia a poznania, očarenia životom a jeho tragickej zážitku.¹⁶ Lyrika, meditatívnosť, krehká citovosť a neha, básnická metafora a zmyslový podtext charakterizuje niekoľko pôsobivých Pospíšilových kompozícií, ktoré vznikli pod evidenčným vplyvom Šturovej poetiky a plastic-



Vojtech Ihriský: Žiarlivý, umelý kameň, 36,5×55 cm, 1928, Slovenská národná galéria. Foto SNG

kého videnia. Ich hlavným motívom bola žena, akt. Výrazovými postupmi kontrastov hrubých povrchových štruktúr neopracovaného mramoru s hladkým modelačným pojednaním telesných časťí, inkarnátov, poukazuje jeho dielo Štursovým prostredníctvom na impulzy Rodina (po skončení akadémie podnikol Pospíšil niekoľko-mesačnú cestu do Paríža), skôr náhodne ako programovo, v rovine kompozičnej a tvarovej invencie (Hlava ženy, 1925, Sen, 1929, Modlitba, 1930). V drevených rezbách prechádzal Pospíšilov názor od lyrickej meditatívnosti a poetickej zádumčivosti k zmyslovému symbolizmu (Ráno, 1932, Zadumaná, 1933). „Pospíšil naučil sa tvarove zvládnut ľudské telo, portréty prinútili ho k presnému pozorovaniu, uvažovaniu. Vhľbil sa do psychológie rúk, tej čiastky

tela, ktorá tak mnoho hovorí, vyjadri, znázorňuje. Hlavným jeho materiálom bolo drevo. Drevo má svoj pôvab, svoju mäkkosť a farbu. V hlbokých zárezoch dláta dostával jeho povrch zvláštny ráz pôsobiaci sugestívne, artisticky,“ glosoval Pospíšilove práce Janko Alexy.¹⁷ Pospíšil sa tu dopracúval k tvarovej rudimentárnosti, primitivizujúcej štylizácii, k vedomej deformácii proporcii v mene myšlienkového vyznenia diela. Túto časť tvorby sochár sústavne nerozvíjal a vo víre pomníkových objednávok sa z jeho záberu čoskoro vytratila. Pospíšil vytvoril početne rozsiahle pomníkové a portrétné dielo. Aj on sa usiloval o realistický prepis, neraz sa však dostával do schémy, do osvedčenej štylizácie opisujúcej motív; pracoval s ostro rezaným a zaobľovaným tvarom, do ktorého kal-

graficky vpisoval portrétny detail, historizujúci etnografický atribút. Citivosť a citlivosť niekoľkých komorných prác ostala iba epi-zódou.

Spolu s J. Pospíšilom (o jeden školský rok pred ním) študoval na AVU v Štursovej sochárskej škole jeho mladší generačný súčasník Vojtech Ihriský (1899). Pôvodne sa chcel venovať maliarstvu, ale po zmeškaní prijímacích skúšok prijal „osudem ponúkané“ štúdium sochárstva na UPŠ u J. Mařatku, odkiaľ prestúpil na AVU do Štursovho ateliéru. Po štipendijnom pobytu v Taliansku sa aj on vracia roku 1925 na Slovensko. V ranom diele V. Ihriského sa odrazila súveká situácia v českom sochárstve dvadsiatych rokov, predovšetkým sociálnym civilizmus. Sochár začína komornými žánrovými kompozíciami spočiatku s idealizujúcim pohľadom na skutočnosť, ako o tom svedčia školské práce inšpirované slovenským vidieckym rolníckym prostredím — Rozsievac (1922), Hrabačka (1923), Popoludnie (1924). K nim sa radí aj prvá kompozícia s výrazným sociálnym námetom — Bez roboty, bez chleba (1925). Obrazy zo života ľudu sú poznamenané sociálnym súcitom, idylickým nánonosom a etnografickou naratívnotou minulosť. Popri uplatnení národopisného detailu smeruje Ihriského prejav k zjednodušovaniu a summarizácii tvarov a povrchov. Sociálno-civilisticke tendencie v českom sochárstve dvadsiatych rokov, gutfreundovské nábehy ku keramickej zaobľujúcej redukcii, štursovská robustnosť tvaru boli hlavnými východiskami a inšpiračnými zdrojmi výrazového repertoáru figurálnych kompozícii, ktoré Ihriský vytvoril v tridsiatych rokoch, a ktoré sa stali pre sochárov prejav najobjavnejšími. V terakotách Tažká robo-ta (1930) a Žiarlivý (1928) buduje hmoty z oblych, pevných, kompaktne cítených uzavretých objemov, ktoré mierne deformuje, nadsadzuje a štylizuje hladkou modeláciou bez zbytočných detailov v účinných pohybových skratkách. Mieru štylizácie určovala snaha o zachovanie celistvosti myšlienky v celistvej kompozícii a forme, čím Ihriský v niektorých plastikách dospeieval k vnútornej monumentalizácii svojho plastického prejavu. Ihriský si toto sociálno-kritické zameranie neudržal a jeho plastiky sa stali iba

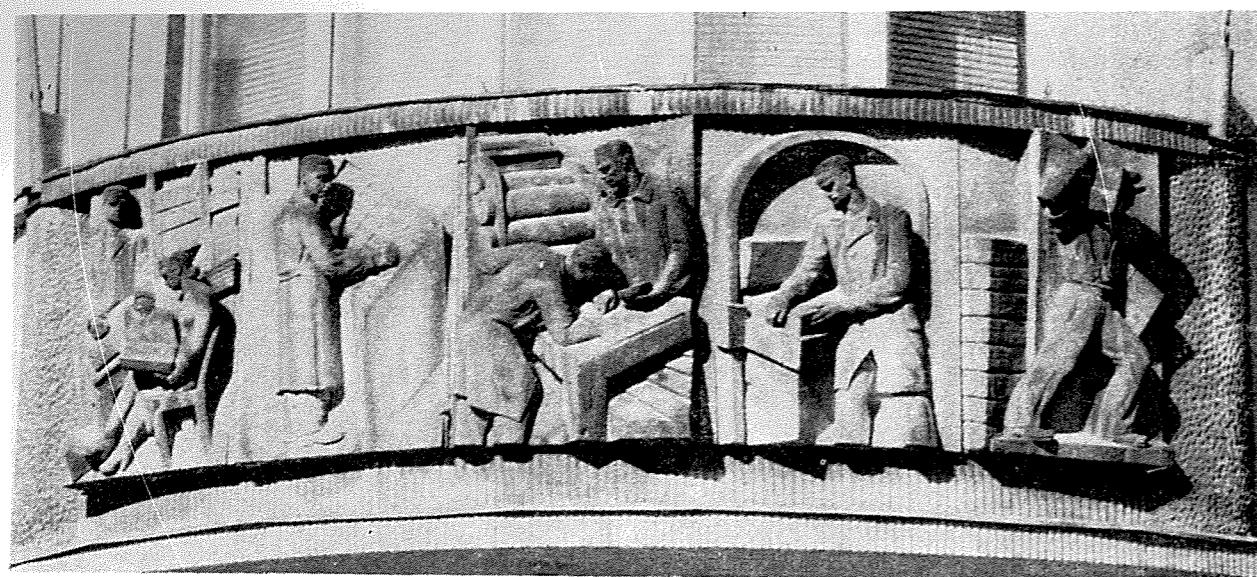


Vojtech Ihriský: Tažká robo-ta, pálená hlina, 37×47,5 cm, 1928, Slovenská národná galéria. Foto SNG

ojedinelými pendantami dobových úsilí v maliarstve a grafiike.¹⁸

Z ideového hľadiska práve sociálno-kritické zameranie vzdáluje tieto diela od ich formovo-výrazových koreňov v českom sociálnom civilizme, ktorého hlavnou ideovou konštantou (podmienenou i ekonomickým a politickým optimizmom „prvého slobodného“ desafročia) bolo zdôrazňovanie pozitívnej hodnoty práce, optimistické očarenie krásou práce, a ktorá mala krátke trvanie končiac v sociálnej dezilúzii kapitalistického poriadku.¹⁹

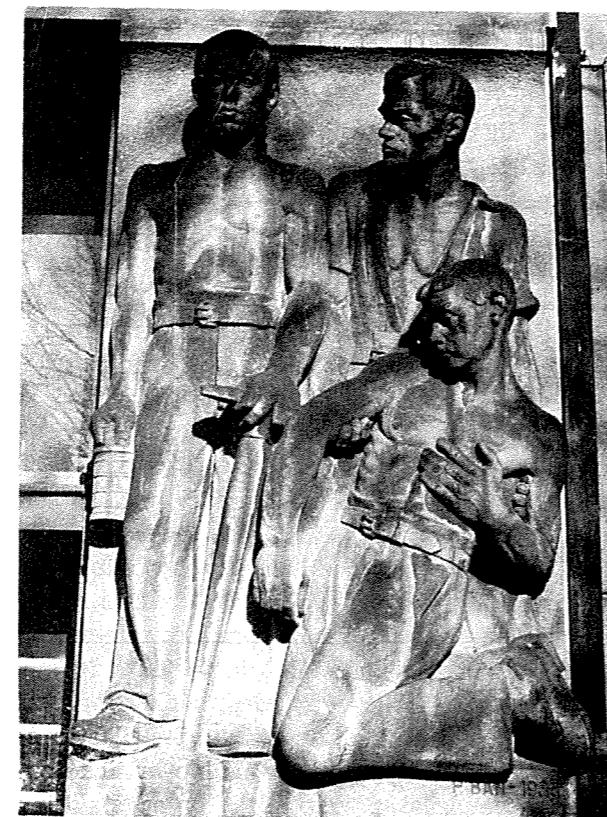
Ojedinele sa plastická a myšlienková poetika sociálneho civilizmu ozvala aj v niekoľkých raných prácach Fraňa Štefunku (1903—1974), ktorý absolvoval umeleckopriemyselné vzdelanie na UPŠ v Prahe v rokoch 1925—1930 (prof.



Ladislav Majerský: Tlačiari, kameň, 1936, reliéf na budove bývalej Slovenskej grafie v Bratislave.
Foto K. Bajcurová

Š. Zálešák, K. Štípl). Plastiky Dlaždiari, Žena s nádobami, Žnica (začiatkom tridsiatych rokov), Kvetinárka (1934) charakterizujú štylizačné postupy vychádzajúce z gutfreundovského vzoru keramickej redukcie, mäkkého zaoblenia a plynulej guľatosti tvaru. Štefunkovo dielo však rástlo viac z iných myšlienkových súvislostí (spomeňme odkaz J. Koniarka) a smerovalo k národnobuditelským mémoriam, ktoré stoja mimo predmet skúmaného problému.

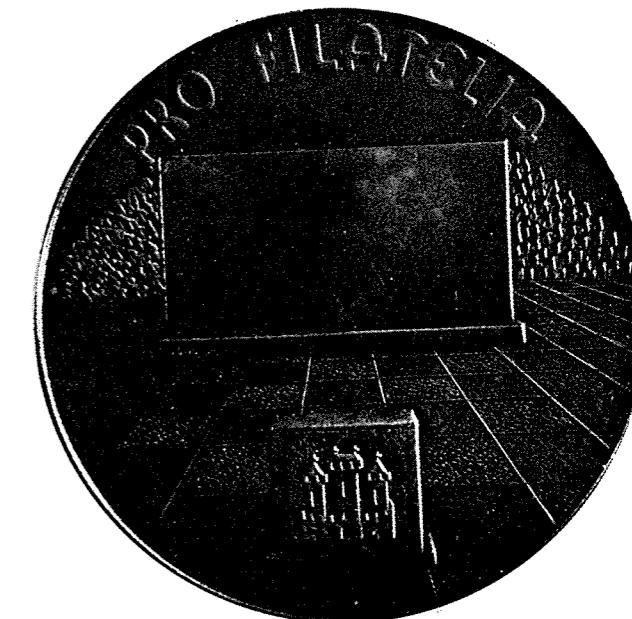
Ihriský zasiahol aj niekoľkými prácami do stvárnenia architektúry (reliéf Roľnícka práca v Hlohovci, 1934, plastika Úroda nad vchodom bývalej Vzájomnej rolnickej pokladnice v Bratislave, 1934); výraznejšie ako podobné komorné práce nesú pečať idyly a idealizácie v poňati námetu rolnickej práce. Popri dielach L. Majerského (reliéf Tlačiari na budove bývalej Slovenskej grafie v Bratislave, 1935, reliéf na budove



Pavol Bán: Práca, kameň, 1936, reliéf na fasáde býv. Robotníckej sociálnej poisťovne v Bratislave.
Foto Patrick Guldán

bývalej Robotníckej sociálnej poisťovne v Bratislave, 1935) a P. Bána (pendantný čelný reliéf k Majerského práci na Robotníckej poisťovni, 1935), z hľadiska námetu — práce a utvrdzovania jej spoločenských hodnôt, i monumentalizujúceho, robustného prejavu didakticko-epickej i symbolickej šírky na priečeliach verejných budov ich možno zaradiť a uviesť do solitérnej súvislosti s monumentálnymi prejavmi sociálneho civilizmu pre architektúru v Čechách, kde v najcharakteristickejších príkladoch odznali o celé desafrocie skôr.

Štvoricu sochárov, prvých absolventov AVU uzatvára Ladislav Majerský (1900—1965). Ukončil medajlérsku školu u prof. O. Španiela, kam prešiel z ateliéru J. Mařatku na UPŠ. V jeho osobnosti žilo viac tvorivých problémov i dosť ojedinelá snaha o formový experiment. Z výrazovo-štylizačnej stránky bol jeho prejav pomerne závislý od vzorov, z ktorých čerpal: na príklade Španielovej reliéfnej školy a juhoslovenského sochára I. Meštroviča s ktorým sa zoznal roku 1933 počas jeho prvej súbornej výstavy v Prahe. Bohaté skúsenosti nadobudnuté počas štúdia využil v reliéfnej tvorbe. Stal sa, možno povedať, jedným z prvých priekopníkov tohto druhu na Slovensku. Už spomínané reliéfne diela, predovšetkým Tlačiari, badateľne využívajú poučenie zo Španielovej teórie reliéfu. Majerský vyvíja objemy vo vysokom reliéfe až k úplnému uvoľneniu od podložky — sústava za sebou nasledujúcich figurálnych výjavov sleduje zaoblené nározie, ktoré sochár poňal ako sériu scén s výjavmi z tlačiarenskej práce (Muž a žena v tlačiarne, Sadzač, Rotačka, Muž s knihárskymi nožnicami, Nosič balíkov). Pás výjavov budoval Majerský na kombinácii vertikál a diagonál, v objemových a kresebných perspektívnych skratkách, tvar — figúru i atribút stupňoval od rytej kresby cez nízky reliéf až k úplnému uvoľneniu. Nie vždy sa autorovi v náročných a komplikovaných pohľadoch a uhloch s cieľom podať čo najvýstižnejšiu plastickú a pohybovú hodnotu podarilo adekvátnie vyriešiť väzbu rovin a vypuklin. Výjavov tak pôsobia tvrdosťou obrysov, výrazovou i pohybovou strnulosťou. L. Majerský sa v období medzi dvoma vojnami (popri mladších F. Štefunkovi a A. Pet-

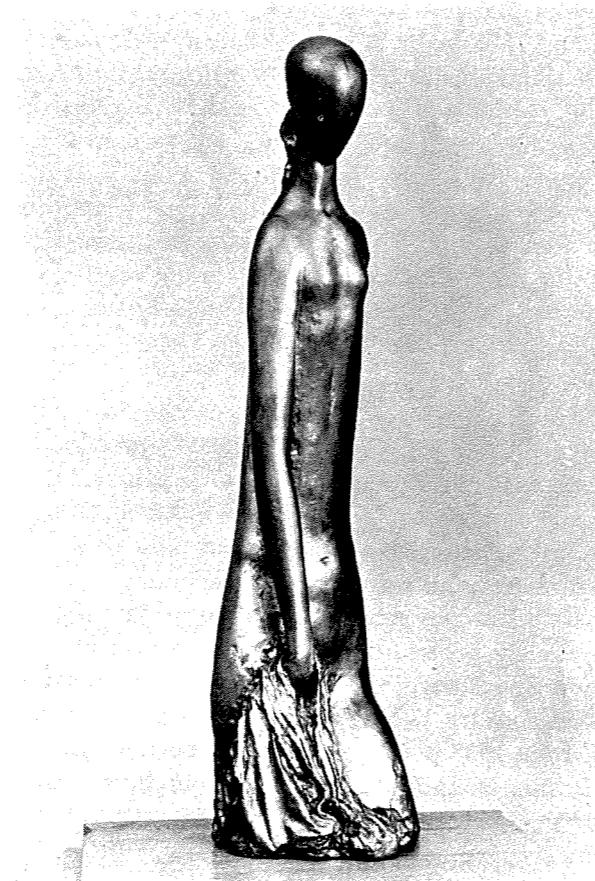


Ladislav Majerský: Medaila k celoštátnnej výstave poslových známok v Bratislave, bronz, 4 cm, 1937, Slovenská národná galéria. Foto SNG

rovi) ako jeden z prvých sochárov programovo venoval medaile a plakete. V tomto programe ho zaiste utvrdili skúsenosti zo Španielovej špeciálky i jeho miesto a význam na poli tejto tvorby. Majerský v medailách a plaketách glosoval udalosti spoločenského života. Myšlienkové a tvarové sústredenie dané špecifikou formátu jednostranného alebo obojstranného kovového kotúča, symbolická a tvarová výstižnosť, jednotný celok reliéfneho výjavu a komponovaného písma, vzájomné dopĺňovanie a vysvetľovanie averzu a reverzu boli hlavné zákonitosti, z ktorých sochár vychádzal. Početné medaily (medaila k výstave trhu slovenského jačmeňa, 1927, plaketa Slovensko svojmu študentstvu, 1927, medaily Ústredia včelárskych spolkov na Slovensku, 1929, Bratislavská ruža, 1930, Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave, 1931, návrh na štátny odznak slovenských lesov, 1930, pamätná medaila na otvorenie trate Handlová—Horná Stubňa, 1931—1932, medaila k celoštátnnej výstave poštových známok v Bratislave, 1937 a ďalšie) sa vyznačujú symbolickou skratkou, dekoratívnym účinkom v skladbe medailovej plochy, často tradične poňatými atribútmi, nízkym reliéfom a iluzívnym poňatím, mäkkým vinutím objemov dopĺňaných lineárной kresbou alebo čisto písmovým riešením plochy. Napriek tomu, že nie vždy sa Majerskému podarilo vymaniť z ilustratívnej opisnosti a kompozičnej prekombinovanosti, patrí mu v rozvíjaní tohto sochárskeho druhu na Slovensku popredné miesto.

Majerského komorné dielo bolo výrazovo značne rozkolísané. Popri realizme, meštrovičovskej archetypike a kaligrafii nachádzame tendencie k expresionizmu, dramatickému nadšadneniu, deformácii tvaru i k jeho abstrahujúcej stylizácii. Ranený letec (1930), akt klesajúceho muža so zámerne deformovanými proporciami a tvarmi je vzdialenosťou kompozičiou ozvenou Šursovho Raneného. Milenci, Bozk (1932), Bieda — Nezamestnaní (1933) sú zasa vzdialenosťou paralelou plastickej optiky sociálneho civilizmu.

V zložitej vonkajšej a vnútornnej situácii tridsiatych rokov vyrástlo na Slovensku nové, mladé umělecké pokolenie, obvyčajne označované



Jozef Kostka: Dievča s drapériou, bronz, 97 cm, 1938, Slovenská národná galéria. Foto SNG

pojmom Generácia 1909. „Bol im spoločný, i keď vnútorné diferencovaný program výtvarného výrazu, poučeného na svetovom modernom vývoji, avšak zameraný na účinné vyjadrenie spoločenských problémov a búrok čias. Títo výtvarníci dostávali sa na umělecké štúdia priči v čase veľkej hospodárskej krízy a vyrastali už bez národoveckých ilúzií staršieho pokolenia. Veľmi skoro poznali na vlastnej koži charakter prvej republiky, ich spôsob reagovania na biedu a nezamestnanosť už neboli sentimentálny súčit, lež triezve uvedomenie si sociálnych a kultúrnych súvislostí“.²⁰ Vývojový primát v programe generácie patril, ako je známe, maliarstvu. V dotykoch s európskou a čes-

kou avantgardou, akceptovaním narastajúcej spoločenskej aj individuálnej drámy obdobia, ktorého obsahom bola antagonistická kríza kapitalizmu vedúca k fašizmu a vojne, najtragickejšiemu stupňu fyzického a duchovného útlaku, sa výtvarné umenie vzopälo k humanistickým výškam. Nastupujúca umělecká generácia sa symptomaticky hľásila k nadrealistickému hnutiu slovenských revolučných intelektuálov, neskôr označených ako Avantgarda 38. Aj sochárstvo inotajom vyjadrilo svoj odpor a protest voči fašizmu a vojne, ktorý sa skoncentroval do raného diela Jozefa Kostku (1912) a Rudolfa Pribiša (1913—1984).

V syntéze národného s všeľudským, v dialekтиkom vzťahu obsahových a formových fenoménov sa v období rokov 1938—1945 začína vyrovnávanie aktuálneho, vývinového handicapu slovenského medzivojnového sochárstva a Európy. Kostka a Pribiš do ouvertúry svojho diela pojímajú celú škálu všeľudskej tradície v sochárstve: je v nej protest proti vojne i predtucha novej, spravodlivejšej spoločnosti. Násilným rozdelením republiky sa ocitli na Slovensku, patrili k „bratislavskej časti“ generácie. Nie však bez vzťahov, bez koreňov v Čechách a Prahe. Ich miesto nie je možné v genéze dvoch sochárskejch programov verbálne definovať, spútať ohraničením, lokálne, školou, osobnostami učiteľov. Syntetizovali rozdielne i spoločné momenty obdobia, aktuálneho výrazu českého sochárstva. Syntetizovali ich do novej, rastúcej jedinečnosti svojho slova — sochy.

V hľadaní obrysov vzťahu ranej tvorby J. Kostku k českému sochárstvu, ktorý mu v Prahe z prvej ruky sprostredkúvali jeho učitelia Karel Dvořák a Josef Mařatka na UPŠ v rokoch 1932—1937, podstatnými sa javia Kostkove príeniky do dvoch aktuálnych tendencií českého sochárstva — barokizácie a poetizmu. Barok vstúpil do Kostkových raných hľadaní ako priamy kontakt, príznačný pre vtedajšiu českú kultúru (sprostredkovaný aj výstavou pražského baroka roku 1938), s dielami jeho vrcholných predstaviteľov F. Brokoffa a M. Brauna, ale hľavne ako návrat prostredníctvom novej interpretácie, syntetického zaujatia historizmom v českom sochárstve v dielach J. Wagnera,²¹



Jozef Kostka: Poézia, bronz, 78 cm, 1939, Slovenská národná galéria. Foto Archív Umenovedného ústavu SAV

K. Dvořáka, V. Makovského. Dotyky s poetizmom (ktorý vyrastal z inej výrazovej základne ako Kostkovo rané dielo) sa odohrávali v obsahovej rovine — metafora, symbol, básnické vyjadrenie, myšlienková mnohoznačnosť diel; u Kostku neprekročili hranice figuratívneho konceptu, avšak zbaveného akejkoľvek narratívnosti. Tretím mohutným impulzom, ktorý Kostkovi ponúklo pražské kultúrne prostredie, bolo stretnutie s francúzskym sochárstvom a A. Rodinom, ešte pred priamym poznáním jeho diela počas študijného pobytu v Paríži (1938—1939). Tieto vzťahy pretavujú Kostkove práce z rokov 1938—1944: Vinobranie, Dievča s drapériou, Myšlienka, Poézia, Kováč (1939), Noc, Torzo (1940), Žial — Odysseus (1940—41), Vajanský (1941), Smútiaca — Sen (1941—1942), Starc —



Rudolf Pribiš: Ranený, bronz, 55 cm, 1941, Galéria hl. mesta Bratislav. Foto Ladislav Sternmüller

Svätopluk, Pútnik (1942), Ženy v jeseni (1944) a ďalšie. Sochár v nich predznamenával prechod k voľným sochárskeym žánrom, charakteristickým pre koniec tridsiatych a začiatok štyridsiatych rokov, ale predovšetkým rodinovský posun k pochopeniu plastiky ako jedinečného prostriedku výpovede o vnútornej realite sveta a človeka.

Začiatky R. Pribiša, v porovnaní s J. Kostkom, boli časovo oneskorené: k sochárstvu sa dostáva cez štúdium medicíny a od roku 1935 sa stáva poslucháčom Španielovej reliéfnej špeciálky. Školské práce sa pohybovali v intenciách učiteľovho názoru (Pitva, 1936, Na pláži, 1937). Napriek tomu, že vojna a násilné rozdelenie re-

publiky rázne ukončili Pribišove štúdia a priviedli ho do bratislavského prostredia, prerušený kontakt bol dočasný a zdanlivý. Pribiš sa v bratislavskom nadrealistickom hnutí stavia na podobné pozície ako Kostka: úvodné dynamicko-expresívne, rodinovsko-bourdellovské intermezzo (Pád, Ranený, Matka, Samota, Búrka, 1941, Dnešok, 1941–42) vystriedal návrat k sochárskemu zákonu. Pribišov objav klasickosti datovaný rokom 1942 v odvolaní sa na svetovú sochársku tradíciu — starú (Egypt, raná antička, Etruskovia) i súčasnú (Maillol) — sa široko prepája na modernú verziu novoklasicizmu, objavu pevného tvaru, ktorý pretavený do figurálneho sochárstva v rôznych polohách uskutočňovalo

niekoľko generácií českých sochárov (začnúc Myslbekom, cez Španiela a Štursu k ich žiakom ako boli M. Durasová, B. Benda, B. Stefan, V. Makovský, K. Kotrba, M. Jirášková, K. Dvořák, J. Lauda, J. Wagner, J. Kaplický). Španiela ako svoju alma mater priznal Pribiš neskôr, už za časovými hranicami skúmaného obdobia (kedže v programovej reliéfnej a medailérskej tvorbe sám zanecháva po sebe žiakov). V štyridsiatich rokoch im bol spoločný duch sochárskeho zákona, „pevný uzákonený tvar“, klasická harmónia a rovnováha, pokoj, stabilita ako predtucha nových čias, personifikovaná obrazom ženy, aktom (Dve ženy, 1942, Po kúpeli, Odpočívajúca, Ticho, 1943). V reliéfnej tvorbe čerpal skúsenosti získané u Španiela a súčasne sa v ňom rodilo presvedčenie o budúcej pevnej jednote sochárstva a architektúry (Život, 1941, Vojna, 1942, Utečenci, 1942, Kone, 1943).

Jozef Kostka a Rudolf Pribiš vyjadrili najsgestívnejšie sochárske svedectvo o „svedomí doby“. Ďalší sochári, konvenčne podľa veku zaradovaní ku Generácii 1909, sa k nadrealistickému programu vyjadrili menej sústredene a ojedinelými dielami. Spájali ich v prvom období momenty určované východiskovými reláciami s Čechmi. Poznanie remesla, absolvovanie Štátnej kameňosochárskej školy v Hořiciach, ktorou prešli Ján Hučko (1910–1973), Valér Vavro (1911), František Gibala (1912–1987), Ladislav L. Pollák (1912), František Draškovič (1912–1979), František Petrašovič (1913–1959) i ďalšie štúdium na AVU v ateliéri prof. Bohumila Kafka, Štursovho nástupcu na špeciálnej škole monumentálneho sochárstva, kde sa k nim pridružili J. Hučko a Andrej Peter (1912) u O. Španiela a Rudolf Hornák (1911–1965) na UPŠ u K. Dvořáka, nepriniesli koncentrované tvorivé úsilie. Druhová, žánrová, materiálová polarita práce čiastočne predznačila ďalší diferenciačný proces v slovenskom sochárstve. Najpodnetnejšie pretavili v niektorých dielach podnetu prostredia iba niekoľkí — R. Hornák v reagencii na Gutfreunda, A. Peter v iluzívnej reliéfnej antitéze Španiela a F. Gibala a F. Draškovič v svojskom pretavení momentov historizmu a barokizácie.

Cechy — menovite Praha — v silovom poli utvárania výrazu a formy slovenského medzi-



Ladislav L. Pollák: Zamyslená, patinovaná sádra, 52 cm, 1944, Slovenská národná galéria. Foto SNG

vojnového sochárstva boli územím, ktoré „filtrovalo“ štýlovo-názorovú problematiku 19. a 20. storočia (popri Viedni, Budapešti, Paríži) a spájalo dva potenciálne vplyvy: pretrvávajúci (a retardujúci) odkaz 19. storočia aktuálny, výsostne moderný prínos prelomu a začiatku 20. storočia. Klasicismus, historizmus, akademizmus. Realizmus. Symbolizmus a secesiu. Rodina a postimpresionistický vývoj. Polaritu Maillol — Bourdelle. Problematicu parížskej školy, expresionizmus, kubizmus. Týmto špecifickým filterom prešla do slovenského sochárstva iba malá časť veľkého sochárskeho sveta. V. V. Štech sa na sklonku svojho života vyjadril, že Jan Štursa bol pravdepodobne jediným géniom, ktorého stretol.²² Kým v Čechách Štursov umelecký, pedagogický i ľudský príklad zanechal celú „ško-



Andrej Peter: návrh na medailu prirodovedeckej fakulty nemeckej univerzity v Prahe (J. Kepler), bronz, 38 cm, 1937, Galéria hl. mesta Bratislav.

Foto Ladislav Sternmüller

lu" žiakov, ktorí sa stali piliermi českého sochárstva (v jeho negácii i rozvinutí), slovenskí žiaci jeho génia nestretli. Slovenské medzivoj-

Poznámky

¹ Bližšie sa touto problematikou autorka zaoberala v referáte K problematike genézy tradície v slovenskom sochárstve 20. storočia 11. 3. 1985 v Umenovednom ústave SAV.

² Ako základné súborné príspevky možno uviesť práce: CINCÍK, J.: Umenie sochárske a Slovensko. In: Slovenská prítomnosť literárna a umělecká. Praha 1931, s. 169–184; WAGNER, V.: Profil slovenského výtvarného umenia. Martin 1935; WAGNER, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948; VÁROSS, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918–1945. Bratislava 1960; KAHOUN, K.: Sochárstvo. In: Slovensko. Kultúra. 1. časť. Bratislava 1979, s. 883–895; BAJCEROVÁ, K.: Sochárstvo na Slovensku v medzivojnových rokoch. (Diplomová práca na FF UK v Bratislave 1980). Naopak bohatšie je zastúpená monografická literatúra venovaná individuálnym autorským príspevkom (knižné a výstavné tituly). K problematike publikovali:

nové sochárstvo v prvom vývinovom období (1918–1938) nestretlo ani génia tvorivého hľadačstva, nepokoja, talentu českého sochárstva prvých desaťročí 20. storočia. Ich cesty sa snáď v niektorých bodoch krížili, krížili letmo, akoby medzirečou a mimochodom. Ostávala len ojedinelá, subjektívne náhodná odozva a nasledovanie. Väčšina mladých sochárskej talentov zo Slovenska študujúcich na pražských uměleckých školách a prechádzajúcich pražským kultúrnym prostredím sa po návrate na Slovensko rozdala v maloverných a malomestských pamätníkových bojoch. V krajinе s nízkym oficiálnym horizontom estetického vedomia i vzdelania siahli po zrozumiteľných, schematických, vývojovo málo podnetných, konzervatívnych príkladoch minulosti, ktoré navyše problematizovala služba vládnúcej buržoáznej ideológii. Až na samom sklonku obdobia, v predvečer i počas novej svetovej vojny sa na scéne objavili sochári, ktorí dokázali sekundovať českej sochárskej moderné. Cez ňu siahali ďalej. V období pre Slovensko fažívom a tragicom otvárali okná do Európy. V ďalšom vývoji sa stali zakladateľmi skutočne moderného slovenského sochárstva, ktorého ďalšie, mnohostrannejšie a mnohoznačnejšie dejstvo sa odohralo v socializme.

B. Bachratý, L. Belohradská, V. Budská, J. Dubnický, K. Kahoun, D. Kahounová, J. Kálman, J. Kostka, J. Kotálik, Z. Lehel, V. Luxová, L. Medvecký, M. Pernická, L. Peterajová, Z. Pinterová-Bartošová, M. Rollerová, K. Vaculík, M. Váross a ďalší.

³ VACULÍK, K.: Súčasné slovenské sochárstvo. Bratislava 1954, s. 5.

⁴ Myšlienka moravsko-slovenskej jednoty bola v druhej polovici tridsiatych rokov živená aj autonomistickými kruhmi a potom zneužitá v prospech separatistických nacionalistických cieľov. Reintegrácia „moravsko-slovenského jedinstva“ mala vyrovnať a udržať rovnováhu Čech a Slovenska.

⁵ VOTRUBA, J.: Franta Úprka. Prúdy, 10, 1926, s. 464–466.

⁶ Sochár Španiel v Bratislave. Národné noviny, 57, 4. 7. 1926, č. 148, s. 2; Aféra so Zemedelským múzeom. List profesora Španiela našej redakcií. Národné no-

viny, 57, 13. 7. 1926, č. 153, s. 2; WAGNER, V.: Mienka kritika o sochárskych prácach pre múzeum. Národné noviny, 57, 29. 7. 1926, č. 167, s. 2.

⁷ Kurátorium Zemedelského múzea zadalo výzdobu F. Úprkovi na výstave Združenia výtvarných umelcov moravských v Umeleckom dome v Hodoníne roku 1927. VOTRUBA, J.: Sochárska výzdoba Zemedelského múzea v Bratislave. Slovenský denník, 11, č. 95, s. 3.

⁸ Slovenský umelec — sochár „z hliny vymajstroval Slováka, padajúceho k zemi — v lútości, kajúcnosti“ (KOLÍSEK, A.: „Cedulenka prišla, mosím rukovat...“ (Za Frantom Úprkom). Slovenské pohľady, 1929, č. 10–11, s. 2); „sochár Úprka je guslárom romantiky slovenského sedliaka a Jánošíkových chlapcov“ (Výtvarnícke fažnosti. II. Slovenské pohľady, 1924, č. 4, s. 245); „proti nepravdivej a naivnej dobromyselnosti remeselne vyrábanej, sentimentálne ufúkanej predstave o úbohosti a biednosti prostého slovenského človeka postavil zdavo, jasne, junácky poňaté svoje umělecké dielo, z ktorého žiarila na pomýlených, maloverných podnecovateľov mohutná sila a mladická sviežosť bohate svojazneho, veľkú budúcnosť veštiačeho etnografického živlu“ (BANÍK, A.: Slovenskou povinnosťou by mala byť hojná návšteva úprkovej výstavy v Hodoníne. Slovák, 12, 26. 9. 1930, č. 219, s. 4). Ak sa v rokoch 1929–1930 slovenská tlač ešte hemžila Úprkovými nekrológmi, recenziami posmrtnej výstavy a zdôrazňovaním jeho národného významu, po polovici tridsiatych rokov sa na sochára takmer zabudlo, o čom svedčila glosa ALEXY, J.: Hľadá sa stratený sochár. Kto vie o Úprkovi? Slovenský denník, 19, 29. 12. 1936, č. 297, s. 3.

⁹ CINCÍK, K.: Verejný pamätník dieľa sochárske. Slovenské pohľady, 55, 1939, s. 361.

¹⁰ BELOHRADSKÁ, L.: Fraňo Štefunko. Bratislava 1962.

¹¹ Oslobodzovacia legenda o vzniku ČSR sa na Slovensku rozvinula do legendy štefánikovskej. Mala predevšetkým tlmiť triedne a národnostné protiklady.

¹² V návrhu odmenenom 1. cenou vytvoril B. Kafka do jedného radu postavené piliere symbolizujúce štyri súčasti ČSR (Čechy, Morava, Slovensko, Podkarpatská Rus), na každom z pylónov stál lev držiaci príslušný znak zeme, pred nimi bola umiestnená postava Štefánika. Druhý epickejší návrh autor riešil na spôsob sarkofágu ako kubus v čelnom pohľade členený slovenským krížom s reliéfmi Štefánikových činov a postavou generála v popredí. Pamätník generála Štefánika v Bratislave. Volné sméry, 26, 1928–29, s. 339–340; ŽÁKAVEC, F.: Kafkův návrh pamätníku generála Štefánika v Bratislavě. Umění 2, 1929, s. 234–237; CINCÍK, J.: Pamätníky dvoch letečov. Štúdia porovnávacokritická. Slovenské pohľady, 55, 1939, s. 1–6; Pamätník a zlý kabát. Slovenské pohľady, 55, 1939, s. 194–195.

¹³ 21. mája 1928 odovzdal F. Bílek sochu J. A. Komenského akademickému senátu Univerzity Komenského v Bratislave. Bola vystavená vo veľkej posluchární na Kapitulskej ulici a inštalovaná v aule. Pred

príchodom do Bratislavu navštívil Bílek Martin, kde mal prednášku o svojom diele sprevádzanú „svetelnými obrazmi“. Sochár Bílek v Turčianskom sv. Martine. Národné noviny, 59, 19. 5. 1928, č. 59, s. 4; KAPPA: Sochár F. Bílek v Bratislave. Robotnícke noviny, 25, 27. 5. 1928, č. 122, s. 6.

¹⁴ ŠEBEK, J.: Jan Štursa a Slovensko. Výtvarný život, 5, 1960, č. 6, s. 228–231.

¹⁵ Mimo štúdie vzhľadom na jej vymedzené tematické zameranie ostávajú príspevky sochárov medzivojnového obdobia, pre jeho komplexné poznanie kľúčové — Jána Koniaru a Fraňa Štefunku, ktorí sa zaslúžili o programové budovanie slovenského sochárstva ako národné definovanéj disciplíny. J. Koniarek ako prvý vniesol do slovenského sochárstva poznanie európskej postimpresionistickej sochárskej moderny, podobne ako Július Bartfay, avšak ich progresívne komorné dielo súčasníci neakceptovali.

¹⁶ MASÍN, J.: Jan Štursa. Geneze díla. Praha 1981, s. 7.

¹⁷ ALEXY, J.: Sochár Jozef Pospíšil. Elán, 4, 1933, č. 2, s. 3–4.

¹⁸ Z hľadiska česko-slovenských vzťahov v sochárstve stojí za zmienku ešte jeden „vonkajší“ fakt. Spolu s J. Pospíšillom realizoval V. Ihriský pre Bratislavu pamätník P. O. Hviezdoslava (1933–37). Súbeh roku 1932 pobúril veľkú časť verejnosti — došlo k vedomému vylúčeniu účasti českých sochárov i možnosti širšej konfrontácie návrhov s odvolaním sa na širokú pamätnkovú prax v českých krajinách, kym 9 slovenských sochárov bolo takmer bez práce... Tento fakt, v tlači komentovaný ako „príklad separatistickej psychózy“, „čechofobstvo“ v protíváhe k česchoslovakistickému základisku Štefánikovho pamätníka negatívne pojhal národnostné nezhody i konkurenčné boje sochárov. Tomuto bola venovaná aj veľkodušná a dobromyselná Šalounová glosa v Eláne, ktorý spolu s J. Gočárom bol členom poroty (Glosa k súťaži na Hviezdoslavovom pamätníku. Elán, 3, 1932, č. 4, s. 1–2). R. Fábry veľmi britko a vtipne hodnotil nedostatky realizovaného diela (Poznámky k slovenským pamätníkom. In: Áno a nie. Bratislava 1938, s. 114), ktoré pokladal za „silácky preexponované“. Faktom ostáva, že „obor spadnutý z hviezdy“ dodnes tróni na Hviezdoslavovom námestí ako doklad historických a výtvarných paradoxov slovenského medzivojnového sochárstva.

¹⁹ WITTLICH, P.: České sochařství ve XX. století. Praha 1978.

²⁰ PETERAJOVÁ, L.: Generácia 1909. Socha piešťanských parkov. 1972. Katalóg výstavy. nestr. Problematikou sa súborne prvýkrát zaoberala výstava Generácia 1909 — svedomie doby v SNG roku 1964–65. Úvod katalógu K. Vaculík, L. Peterajová.

²¹ Uvedme analogický výtvarný a kompozičný princíp Wagnerovo Sochára (1934) a Kostkovej Poézie (1939), tvárne protipostavenie bloku a figúry, tvorivého prekonávania hmoty duchom.

²² ŠTECH, V. V.: Dohady a jistoty. Praha 1967, s. 193.

К проблематике чехо-словацких отношений в скульптуре в Словакии в межвоенный период

Более интенсивное развитие словацкой скульптуры началось лишь после образования самостоятельного чехословацкого государства в 1918 году. У нее, однако, не было столь сильной домашней традиции, как у более развитой чешской скульптуры и она значительно отставала от живописи. После 1918 года в Словакии наступает развитие общественного заказа памятников, которое длительное время тормозило развитие камерной скульптуры. Словацкая скульптура несла на себе следы некоторой наивности и не очень высокого технического уровня. Единственный скульптурной личностью в Словакии после первой мировой войны был Ян Кониарек, который до этого жил и работал в Сербии. В Словакии сначала занимал монопольное положение Франтишек Упрка, творчество которого, однако, с точки зрения содержания и формы было уже анахронизмом, своеобразным коррелятом описательно-фольклористического творчества его старшего брата — художника Йозефа Упрки.

В рамках инфляции памятников находили в Словакии применение также чешские скульпторы. Крупнейшей задачей такого рода был грандиозный памятник М. Р. Штефанику на набережной Дуная в Братиславе. Его создание поручили чешскому скульптору Богумилу Кафке, который создал традиционный еще памятник, не учитывающий свою среду, лишь в 1938 году. Из числа работ чешских скульпторов в Словакии в межвоенный период следует упомянуть братиславский памятник Я. А. Коменскому работы Франтишека Билка 1928 года, памятную доску П. Й. Шафарика на его родном доме в селе Кобелиарово, работы Яна Штурсы 1922 года и также работы Ладислава Шалоуна в Братиславе.

После 1918 года в Праге обучались многие словацкие скульпторы, их художественное развитие прежде-

временно притормозило создание памятников. Это относится главным образом к Мирославу Мотошке, который не оставил после себя ни одного более значительного произведения. Йозеф Поспишил превзошел его прежде всего в камерной пластике, в частности деревянной, и также в актах. Здесь он хотя бы всколзь впитал стимулы своего учителя Яна Штурсы. Раннее творчество Войтехса Игрицкого несет на себе следы чешского социального бытовизма, который ему удалось преодолеть горькой социальной критикой. Вклад Ладислава Майерского, ученика Шпаниела, состоял в рельефном творчестве, главным образом, однако, в создании медалей, в то время как его камерные работы были с точки выражения неустойчивые.

В конце тридцатых годов приходит новое поколение словацких скульпторов, которые обучались в чешских школах. Это поколение уже не находилось под влиянием коммерционального создания памятников, а наоборот, оно художественно созревало в период великого хозяйственного кризиса и под давлением фашизма и войны. Его стремления достигли своих вершин в раннем творчестве Йозефа Костки и Рудольфа Прибиша, которые по уровню своих работ значительно превзошли предыдущее поколение скульпторов. Оба они учились в Праге и в начале их творчества было под влиянием пражской среды. У Костки это было чешское барокко, с точки зрения содержания — поэтизм и через Прагу опосредованное знание французской скульптуры; у Прибиша — классические традиции, глубоко закоренившиеся в чешской пластике, но особенно влияние Отакара Шпаниела. Творчеством Костки и Прибиша, направленным против фашизма и войны, словацкая скульптура ликвидировала свое отставание по отношению не только к чешскому, а также к европейскому развитию.

On the Problems of Czech and Slovak Relations in Sculpture in Slovakia in the Period between the Two World Wars

Slovak sculpture began to develop on a more intensive scale only after the constitution of an independent Czechoslovak State in 1918. However, it could not take support in so strong a home tradition as the more advanced Czech sculpture and lagged considerably behind in painting. After 1918, Slovakia enjoyed a boom in public orders for monuments, which for long proved to have been a brake on chamber sculpture. Initially, Slovak sculpture bore traces of a certain naivety and its technical standard was not particularly high. The only sculptural personality

in Slovakia after World War I was Ján Koniarék, who had previously been active in Serbia. Initially František Uprka enjoyed a somewhat privileged position, although his work, as regards content and the formal aspect, was already an anachronism, some sort of a pendant of the descriptive-folkloristic idealizing work of his elder brother, the painter Joža Uprka.

Czech sculptors, too, profited by the monument inflation in Slovakia. The most important task of this type was the gigantic monument to M. R. Štefánik an the Danube Quay in Bratislava. The realization was

confided to the Czech sculptor Bohumil Kafka whose conventional monument, that made no account at all of the environment, was completed as late as 1938. Of works by Czech sculptors in Slovakia during the inter-war period, mention ought to be made of the monument to J. A. Comenius by František Bilek from the year 1928, the commemorative plaque to P. J. Šafárik on his native house at Kobeliarovo by Jan Štursa from the year 1922, and the works by Ladislav Šaloun.

After 1918 several Slovak sculptors studied in Prague, but their artistic growth was prematurely stunted through the monument boom. This applies especially to Miroslav Motoška who failed to leave behind any work of significance. Josef Pospišil outclassed him particularly in chamber — especially wooden plastic art and in nudes: here he absorbed at least marginally stimuli of his teacher J. Štursa. Vojtech Ihriský's early work was strongly marked by Czech civilism which the artist overcame with the aid of a bitter social critique. The contribution by Španiel's pupil Ladislav Majerský resided in relief work, but principally in medals and plaques, while his chamber products

showed a considerable lack of steadiness as to expression.

Towards the end of the thirties a new generation of Slovak sculptors appeared on the scene, who had studied in the Czech provinces, and were not under the sway of the commercial monument production. Quite the contrary, artistically they had matured during the times of the great economic crisis and under the pressure of fascism and the war. Their efforts culminated in the early work of Jozef Kostka and Rudolf Pribiš who conspicuously outdid the preceding sculptor generation by the standard of their achievements. Both had studied in Prague and their beginnings show the influence of the Prague environment: in the case of Kostka, it was Czech baroque, as to content, it was poetism and a knowledge of French sculpture mediated through Prague; in the case of Pribiš, classical traditions, deeply entrenched in Czech plastic art, but particularly the influence of Otakar Španiel. Through the creative work of Kostka and Pribiš, oriented against fascism and war, Slovak sculpture caught up not only with Czech, but likewise with European development.

Oravské inšpirácie Josefa Čapka

JAROSLAV SLAVÍK

Pravdepodobne prvým z obrazov, ktoré sa dažú spojiť so silnými dojmami Josefa Čapka (1887—1945) z archaicky ľudového sveta Oravy, je Kaplnka v krajinе z roku 1930 (obr. 1). Čapek sa svojou tvorbou až do začiatku druhej polovice dvadsiatych rokov javí ako vyslovene mestský človek. Ponorením drobnej, avšak námetu dominujúcej stavby do prírodného okolia — charakteristický pocit z hlbokých oravských údoli uzavretých horskými úbočiami — dospel k značne odlišnému vyjadreniu v porovnaní s predchádzajúcim maľovaním dedinských konfigurácií, konštruovaných s takmer žartovne stavebnicovým poriadkom. Heroickosť oravskej krajinu akoby transformoval do výraznej expresívnosti, akcentovanej kontrastom tmavomodrých a zelených tónov voči bledookrovému jadru plátna. Výrazné kontúry zjednodušenej lineárnej osnovy predchádzajúcich krajinomalieb markantne pretrvávajú. Datovanie obrazu sa zhoduje s rokom, v ktorom Čapek prišiel po prvý raz na letnú dovolenku do Oravského Podzámku, aby mu už zostal trvale verný každé prázdniny až do roku 1938.¹

Čapkov hlboký vzťah k Orave má svoju dávnu, ešte „rakúsko-uhorskú“ predohru. Jeho otec MUDr. Antonín Čapek totiž prijal miesto kúpeľného lekára v Trenčianskych Tepliciach, najprv od roku 1911² len na sezónu, potom od roku 1916,³ keď sa sem aj s manželkou presťahoval, natrvalo. Synovia Karel a Josef ich tu až do roku 1923⁴ pravidelne navštievovali. Josef Čapek sem prišiel so svojou ženou Jarmilou krátko po svadbe roku 1919. Navštívili aj Vyšoké Tatry a zopakovali to aj v nasledujúcom

roku.⁵ Možno už vtedy, za romantickej cesty údolím Váhu na neho zapôsobila umiernená krása oravskej krajiny, aspoň z južnej strany. Kedy Čapek prišiel na Oravu po prvý raz, presne nevieme. Možno to bolo roku 1927, keď spolu s bratom Karlom z dovolenky na šumavskom Spičáku zašiel do Vysokých Tatier.⁶ Príateľ bratov Čapkovcov Jiří Foustka (1894—1967) spomína na časté spoločné cestovanie s Josefom, avšak bez bližších časových údajov: „Objavili sme tu spolu jednoho vlahého a hmlistého 1. mája Oravský Podzámok, čarovný sen, na ktorý sa zbieralo po mnoho stáročí“.⁷ Potom už Josef „lákal aj svojich súrodencov v lete na Oravu, ktorú tak miloval, že sa tým rajským krajom až chválil, ako by to bol jeho rodný kút; museli sme sa na neho, na jeho rodinku a nebo na zemi aj s Karlom pozrieť... Samozrejme sme sa potom s týmto prírodným lovcom cez prázdniny túlali, kúpalí sme sa v Orave a lovili raky, drápali sa cestou-necestou do kopcov, brodili sa cez bystriny, nachádzali huby a divoké ľalie a niekedy sme ho nechali vpadnúť na trávnaté miesta poloniny, kde medzi kríkmi vznešene vyrástol celý zdaleka viditeľný lesík húb...“⁸

Krajina, ktorú Josef Čapek vo svojom reflektívnom Kuľhavom pútnikovi, najskvelejšej eseji českej literatúry tridsiatych rokov, apostrofoval ako „ľubeznú, utešenú, tú najkrajšiu, s milostnou prostotou zloženú zo všetkých radostných krajín, ktoré na svete poznal,“⁹ bola v podstate oravská krajina. Takouto radostnou pohodou z oravského letného odpočinku rozjasal olej Prázdniny z roku 1931 (obr. 2), typický prejav



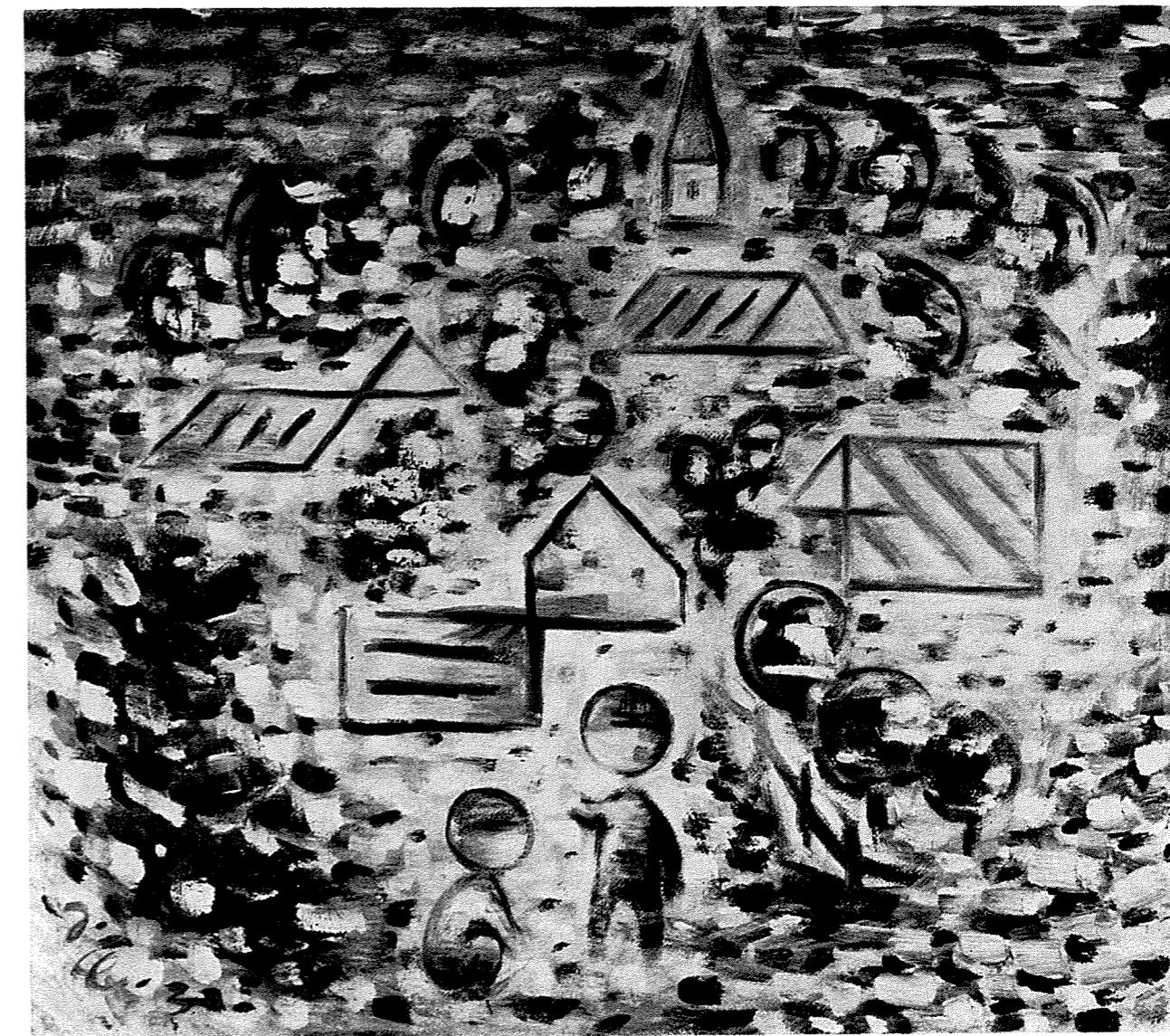
1. Josef Čapek: *Kaplnka v krajině*, olej 49,5×68 cm, 1930. Z pozostalosti J. Čapka. Foto F. Ježerský, repro M. Roll

čapkovského názoru na krajinu, v ktorom „jednotný živel maliarskych výrazových prostriedkov prúdi obrazom, vlamuje sa do jeho plochy, člení a modeluje bez pomoci perspektívy, osvetlenia a tieňovania“.¹⁰ O naliehavosti, s ktorou sa Čapek k námetu vracal, svedčí okrem drobných náčrtkov ceruzou jeho realizácia pastelom,¹¹ signovaná 1930—1935, a ilustrácie k detskej knihe.¹² Aj formálne črty obrazu s akcentom „neštýlovej“ zlučiteľnosti líniových znakových fragmentov budov a takmer pointillistického spracovania obrazovej plochy naznačujú úsilie o osobitost tematického zaujatia podobne ako už na oleji Ráno z roku 1928,¹³ viazanom ešte prísnejšou ortogonálnou osnovou. Na obidvoch týchto obrazoch badat mimoriadne vyhnaneno zmenu jeho maľby od začiatku roku 1928. V predchádzajúcich rokoch sa jeho tvorba dostala sice len do čiastkového, ale vo všeobecnejšom chápaní nápadného rozporu významového vyznievania jeho výtvarnej a literárnej práce. V divadelných hrách Krajina mnohých mien (1923) a Adam Stvoriteľ (1927, spolu s bratom Karlom) „prakticky išlo o obranu etablujúcej sa (československej) štátnosti pred teoretickým modelom ináč štrukturovanej štátnosti, o ilustrácie obrovských fažkostí pri praktickom utváraní určitej pospolitosti...“¹⁴ Oproti tomu Čapkovu maľbu z rokov 1923—1927 takmer absolútne ovládli výčitky sociálneho protestu

v miere silno prerastajúcej štátnoobčiansku lojalnosť: veštila vlastne zánik panujúceho spoločenského zriadenia, ktoré sa nedokáže spravodivo vyrovnať s chudobnými.

Ideová dilema, ktorá sa takto pred Čapkou roztvorila, korenila v jeho ľudskom i umeleckom vývoji vlastne už od raného poznávania sveta v provincionálnom prostredí rodného kraja na česko-nemeckom národnostnom rozhraní severovýchodných Čiech. Pozostatky minulosti sa tam svojrázne prelínali s premenami nového obdobia. Zasahovali sem ešte prežitky feudálnych vzťahov z panstva kniežaťa, ktorý už súčasne vystupoval ako banský podnikateľ. V oblasti rebelantských tradícií podhorských roľníkov a ľudového mysliteľstva horských tkáčov sa dravo rozrastal nový textilný priemysel s „hnusne asociálnym správaním sa veľkých a vlastne cudzorodých priemyselníkov“.¹⁵ Hoci nechýbali ani „nepokoje a demonštrácie, kamene lietali vysoko až do fabrikantských okien“,¹⁶ vládol tu skôr tichý ako búrlivý malomestský život. Veci tu existovali popri sebe so starou i novou zotrvačnosťou. Napriek tvrdým životným podmienkam v podhorskom kraji, kde zostávalo veľa biedy,¹⁷ predsa sa len prejavoval celkový hmotný vzostup, sprevádzaný aj živšími kultúrnymi snahami. Keď sa potom Čapek na prelome storočí dostal ako študent umeleckopriemyselnej školy do Prahy, začal sa so svojou vidieckosťou vysporadúvať svetáky secesnej literátskej štylizáciou, ktorú napokon prekonal sebavedomou, nadšenou účasťou na avantgardných snahach.

Vojna Čapka zrazila z výšok slobodného rozletu estétstva do bezmocnosti a zdesenia. Prešiel zjatreným životným aj umeleckým poznáním mnohých rozporov a protikladov. Povojsnové uvedomenie si rozporu medzi občiansko-štátnou lojalitou a neústupnou sociálnou kritickosťou sa Čapkovi stalo výzvou na ďalší umelecký vývoj. K svojmu svetonázoru sa začal prepracúvať od konca dvadsiatych rokov trocha rezervovanou, avšak umelecky plodnou okľukou zážitku elementárne prírodného ohraničenia ľudského bytia: vcítením sa do chápania sveta dieťaťom a do zväzku plebejského vidiečana s prírodou. Na tejto ceste sa stretol s krajinou svojho srdca, s Oravou.



2. Josef Čapek: *Prázdny*, olej 59 × 67 cm, 1931, Galéria výtvarného umenia v Olomouci. Foto M. Hák

Drobné detské postavy akcentovali aj raný oravský olej Prázdny (obr. 2 — porovnaj s obr. 5, 6, 9, 11, 12). Mimoriadne výrazným prejavom Čapkovho kultu detstva boli početné radostné pastely, vznikajúce najmä uprostred tridsiatych rokov. Od roku 1930 sa začal pretvárať typ jeho postáv na figurálnych olejomaľbách. Ich diferencované črty sa postupne konštituovali a stali sa charakteristickými pre celé Čapkovo neskore obdobie vrátane jeho oravských realizácií.

Nie je jasné, či súbor olejov z tohto obdobia s motívmi žien pri práci už mohol — a do akej miery mohol — súvisieť s oravskými dojmami, či obsahoval jeho reagovanie na stretnutie sa s ľudovým živlom Oravy. Osobitostou týchto postáv Čapek rozšíril tematický register svojich figurálnych obrazov z rokov 1923—1927, zameraných takmer výhradne na spodobnenie baladických proletárskych Chlapov, príslušníkov kvasiacej sa masy mestskej chudoby. Oproti



3. Josef Čapek: Práčka, olej 68×41 cm, 1930. Z pozostatkov J. Čapka. Foto F. Illek, repro M. Roll

pochmúrnosti Chlapov je napr. Práčka z roku 1930 (obr. 3) veľmi zjasnená, zapojená postojom i záhybmi drapérie do rytmu vo vetre vejúceho prádla a týmto náznakom aj harmonicky spätá s prírodnosťou svojho prostredia. Pritom nadvázuje na maliarske prostriedky daumierovského pojednania Chlapov a naznačuje aj z tejto stránky kontinuitu Čapkovo vyjadrenia ľudskej a medziľudskej identity.

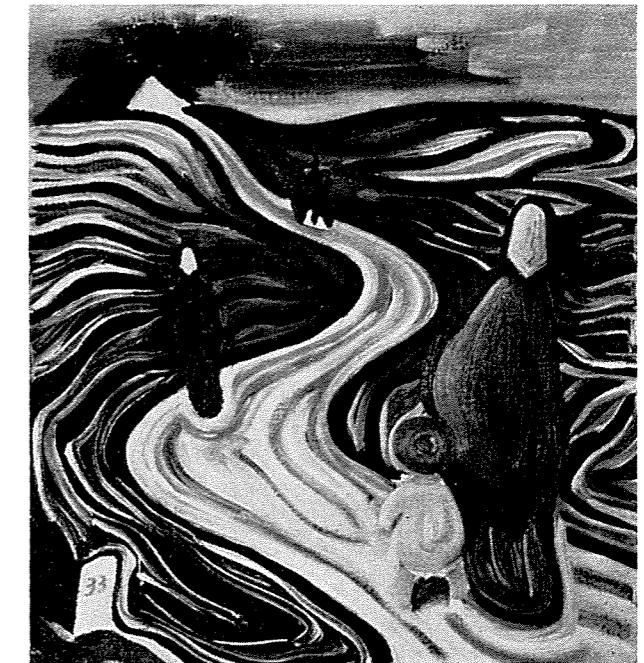
Oproti Práčke je olej Z Podzámku (nazývaný aj Dievčatá idú po mlieko a zachovaný aj vóvariante) z roku 1933 (obr. 4)¹⁸ celkom oravský. Dokladá Čapkovo zaujatie oravským ľudovým

prostredím a predznačuje vertikálny typ ženskej postavy — v dlhej splývavej sukni, halene a najčastejšie so šatkou na hlave — z veľkej skupiny jeho neskorých figurálnych obrazov, napr. z variantov Kvetinárok,¹⁹ ale aj zo štafáží velkoryso pojalých vidieckych krajín. Obraz Z Podzámku je v Čapkovej diele asi najranejším náznakom jeho aktualizovaného vzťahu k folklóru. Svoje myšlienkové východisko formuloval približne súbežne so vznikom tohto plátna v stati Život na dlh,²⁰ v ktorej si opäť položil otázku o národnom umení. Po šestnásť rokoch sa tu sice plne hlásil k svojmu článku Kvapka vody,²¹ kde proti „bastardným štýlom“, ktoré vznikli v mene národnej tvorby konzervatívnym používaním folklórnych prvkov, postavil požiadavku „nebrániť tomu a neutláčať to, čo prichádza nové a iné k tomu, čo tu už je“. Avšak teraz už oponoval aj tej časti domácej výtvarnej produkcie, ktorá svoju sietovú orientáciu dokladala „často len tým, že svoje neraz značne rachitické telíčko pre lepší dojem oblieka cudzím národopisom“. Dráždila ho salónnosť takého konania, pre ktoré svet „cudzí, preberaný... aj vo veľmi priemernom podaní vyzerá nób, kým domáci, ktorý treba žiť a vykúpiť umeleckou formou, nám aj pri dobrom a čistom výraze pripadá akosi gýčiarsky... Ale... taká je slabá stránka českého výtvarníctva, jeho nedostatok odvahy, nedostatok života plateného bezprostrednejším poznáním a potom aj bezprostrednejším výrazom, nedostatok tvorčej mohutnosti, nielen čulej učenlivosti, plodnejšej túžby, nielen kultúrnej ctižiadosti“. Píše to akoby na okraj vlastných obrazov: „aj dievčatá z Moravy mávajú pôvabné účesy, kvety a šatky okolo hlavy, aj ony mávajú priliehavé živôtiky, aj im svedčia sukne, aj ony mávajú v rukách krčahy a košíky s ovocím, ale čo sa dá robiť, len krétsky vrkôčik je kultúrou a ten moravský iba pustým folklórom“. Mohli by sme v citáte dosadiť za Moravu Oravu a za moravský oravský, a potom ho právom vztiahnuť práve na obraz Z Podzámku.

Manifestáciu významovej tendencie, ktorá sa v ňom náhle vynorila z Čapkovej oravskej inšpirácie, urýchlił nepochybne aj zlovestný zvrat dejinnej situácie, ku ktorému došlo za česko-



4. Josef Čapek: Z Podzámku, olej 68×48,5 cm, 1933. Galéria výtvarného umenia v Karlových Varoch. Foto F. Illek, repro M. Roll



5. Josef Čapek: Mrak (cesta), olej 56,5×50 cm, 1933. Krajská galéria v Ostrave. Foto F. Krejčí, repro M. Roll

Čapkovej tvorby dramatický prvok osudovej vážnosti, tak veľmi odlišný od šťastnej pohody Prázdnin (obr. 2), aby z nej už nikdy nevymizol; aj keď sa v jej druhej, harmonickejnej vetve uplatňujú radostné témy, avšak s postupne slabnúcim kontrapunktom. Na Mraku sa oravská krajina zakalila pod osudovým dotykom farbam roztečenými po plátne v zvieravo rozvrásnenom, tiesivo munchovskom rytme.²²

Miera obsahovej rozjatrenosti, aká náhle vnikla do Mraku, ostala v Čapkovej tvorbe až do roku 1937 ojedinelá. Vtedy namaľoval podobnými výtvarnými prostriedkami a s podobnou kompozíciou i tiesnivým vyznením Krajinu s krížom a holubmi (obr. 12), na ktorej sa výraz všeobecného pocitu vzrástajúceho nebezpečenstva prejavil zvlášť očividne. Okolo polovice tridsiatych rokov bol však podiel harmonických obrazov v Čapkovej tvorbe ešte značný. Patrili k nim aj obmeny takých námetov ako Z trhu, 1934 (obr. 6), ktorý zreteľne svedčí o oravskej inšpirácii. V trojuholníkovej kompozícii postáv na abstraktnom pozadí, prepracovanom jedno-

duchým rytmom, akcentovaním farebne teplého, drobnopisne ornamentálneho pôvabu ľudového odevu dospel až na pokraj folklórnej parafrázy. Neskoršie priamo na nej — voľným rozvedením ľudového ornamentálneho motívu — založil Spievajúce dievčatá z roku 1936 (obr. 11). V glose Frenésia hmoty²⁴ ukázal, ako zásadne si kládol otázku oprávnenosti takej parafrázy. Požadoval v nej „jasné delítko medzi ornamentálnosťou a dekoratívnosťou a medzi povrchnou štylizáciou, ktorá sa zdá byť príčinou práve tých najhorších následkov, a zasa medzi dynamizmom a štruktúrou hmoty, dynamizmom a štruktúrou umelecky výrazového formovania“. Poukazoval na „príklady, keď to, čomu sa hovorí ornamentálny prvok, sa zapína do onej zvláštnej frenésie hmoty s takou silou, že sa stáva integrujúcou súčasťou jej dynamizmu a súčasne aj jej štruktúrou... že ... prevahu tu nadobúda formujúci rytmus, vzrast, vznos, mnohosť, hĺbka, roztiahnutie sa do priestoru, rozvášnený, ošiaľ vyvolávajúci, snivý úchinok i cit z niečoho, čo sa blíži rovnako hudbe i básni ako veľkým prírodným a kozmickým divadlám.“

Čapkovo folklórnu parafrázu však nevyvolala len obdobím podmienená potreba konfrontácie moderného maliara s ľudovou tvorbou. Súvisela s inšpiratívnosťou, ktorú pre neho mali očistné hodnoty skryté v primitivizmoch, aj keď neraz len zdanlivých, a to rovnako ľudového a neprofesionálneho umenia — okraja vysokej kultúry, ako aj divošských výtvorov. Vzťah k „primitívom“ obidvoch druhov si Čapek utváral už od veľmi ranných čias. Počas parízskeho pobytu v rokoch 1910—1911 si v etnografických zbierkach bývalého paláca Trocadéro začal robiť poznámky o umení prírodných národov a na výstave Nezávislých (21. 4. — 13. 6. 1911) zareagoval na súbor „kráľa sviatočných maliarov“ colníka Rousseaua, obdivovaného parížskou avantgardou. Jiří Opelík presvedčivo doložil²⁵ trvalú súbežnosť Čapkoveho zaujatia laickým a divošským umením. Dokonca veľa nechýbalo, aby prvú verziu svojho Umenia prírodných národov, v definitívnej forme realizovaného až roku 1938, nevydal skôr než vyšla priekopnícka práca C. Einsteina Negerplastik z roku 1915,

ktorá na rozdiel od staršej, jednostranne etnograficky orientovanej literatúry, bola aj estetickým hodnotením. Čapkova knižka Nejskromnejšie umenie, vydaná v Prahe roku 1920 a venovaná úvahám o laickom umení, vyšla sice takmer o dve desaťročia skôr ako Umenie prírodných národov, ale súbežnosť Čapkoveho záujmu o obe oblasti „primitívneho“ dokladá ešte po polovici tridsiatych rokov práve jeho oravská folklórna parafráza. „Staré umenie, ľudové umenie, umenie prírodných národov — koľko je veľkého a trvalého anonymného umenia!“ zapísal si Čapek roku 1936.²⁶ V súvislosti s dobovým spojovaním fenoménov ľudového a divošského umenia²⁷ mala tak Čapkova oravská folklórna parafráza vzťah k súboru impulzov, ktoré ho na poslednú chvíľu priviedli k dlho odsúvanému dokončeniu knihy Umenie prírodných národov v jej doteraz vzrušujúcej, básnivej podobe.

Na dvoch olejových krajinomaľbách je oravská proveniencia tematicky mimoriadne zreteľná. Je to jednak „oravský žáner“, Pastier oviec (obr. 7), jednak typická oravská prírodná konfigurácia V horách (obr. 8), obidva z roku 1935. Horský hrebeň s pastvinou na prvom obraze nie je tak celkom idylický, ako by sa zdalo z pastorálneho námetu. Na to je pojednanie terénu energickým, hoci ďaleko trizevšíom rukopisom munichovsky zvrásnených farebných hmôt, ako sa to stalo tak náhle na Mraku (obr. 5), príliš expresívne. Na oleji V horách, ktorý stojí bližšie k munichovskému poňatiu, vystupuje do popredia nová črta: dramatický reliéf horskej krajiny, konfrontovaný s dvojicou pútnikov pod ohnivou slnečnou záplavou, svedčí názorne, ale presvedčivo o preniknutí Čapkovej stupňovanej reflexívnosti aj do jeho maľby. Úvaha o zviazanosti človeka s pozemskou i vesmírnou prírodou sa tu naznačuje paralelne s úvahami Kuľhavého pútnika, v ktorom začiatotočná situácia kontemplatívneho diania „štartuje“ práve z príchylnosti k oravskej krajine:

„Ide svojou cestou Kuľhavý pútnik. Teda najprv pozdrav a otázka, ktorá sa dáva všetkým cestám a pútnikom. Odkiaľ a kam? (—) Odkiaľ a kam? sa pytajú, keď sa túlavam po oravskej krajine. Teda z Podzámku a hore na Javorovú.



6. Josef Čapek: Z trhu, olej 59×66,5 cm, 1934. Krajská Galéria v Ostrave. Foto F. Krejčí

Tak, správne: z určitého miesta na určité miesto. Vyšiel som spod Oravského hradu, od panskej krčmy, z nášho dvorčeka, kde som porozmýšľal, a idem na Javorovú horu, tam, čo je hore triangulačný bod. Odtiaľ a odtiaľ, tam a tam. (—) Akože, spod hradu, naozaj, z dvorčeka? Odkiaľ som sa to vlastne vydal? Zdá sa, že skôr ako od raňajok, to bolo od včerajšieho dňa; či

nie, od dávnejších čias, skôr už od zimy, kde som si spomenul na to jedno pamätičodné miesto, kde kričali orešníci a v diaľke sa modro črtal Choč; ba nie, vyšiel som už vlni, keď som takisto išiel na Javorovú horu; ach nie, veď som vyšiel z Prahy, tvrdo tam svietil elektrický luster, a tucet ľudí hovoril naraz. A možno, že som vystúpil z chvíle, ktorá bola, možno pred desia-



7. Josef Čapek: *Pastier oviec*, olej 35,5×56,5 cm, 1935. Súkromný majetok, Praha. Foto J. Hampl

timi, možno už pred dvadsiatimi rokmi; rovno zo svojej mladosti, zo svojho chlapčenstva (boli vtedy taktiež prázdniny) — alebo možno vychádzam z hodín, zo dní, ktoré prídu, až budem starým mužom. (—) A kamže? Dalo by sa povedať, že skôr je to zasa tam, odkiaľ som vysielať: do včerajška, do vlaňajška, do ďalekej mladosti či do ďalekých dní, ktoré prídu, až budem starým mužom; do krásnej knihy, ktorú som kedysi čítal, do veršov, ktoré budem čítať možno za mesiac, možno za desať rokov, alebo možno nikdy. Idem k čiernobielym orešníkom, ak sa ukážu. K tmavej zmiji, ktorú som vlni nezabil, tak bola mrštná; bol aj ohorený strom. Idem možno zbierať hríby na kosmatom úvale, ak bude kosmatý úval s hríbami. Alebo vlastne k ničomu z toho, možno k niečomu celkom inému, čo som čakal-nečakal, o čom, idúc na Javorovú horu, neviem. (—) Z neurčitého miesta na miesto ešte menej vymedzené. Idem vlastne od-

nikať nikam, len v čomsi putujem; nie sú to miesta, kadiaľ tá cesta vedie: rozhodne skôr je to určité trvanie, napätie v čase, skôr len stav...²⁸

Už v bezprostredne nasledujúcim teste Kuľhavého pútnika je vyjadrenie kozmického tlaku na ľudské vedomie silno exponované.²⁹ Obraz V horách obsahuje kozmickú alúziu zavalením klinu mohutných prírodných hmôt vesmírnym slnečným kotúčom. Významová závažnosť tejto alúzie plynie zo súvislosti s celou skupinou Čapkových obrazov z tridsiatych rokov, na ktorých sa „solárna explózia“ prejavila tak dôrazne, že o vzťahu ku kozmickým dimensiám Kuľhavého pútnika nemožno mať pochybnosti. Tak na oleji Štvrtá prechádzka z roku 1935 (obr. 9), ktorý ovláda mohutné slnko vystreľujúce tmavokrvavé papršleky vesmírnej prasily proti Zemi, zráža oblačná sféra maličký ľudský svet na nízky pásik krajiny. Znova sa vynára — aj pri jed-



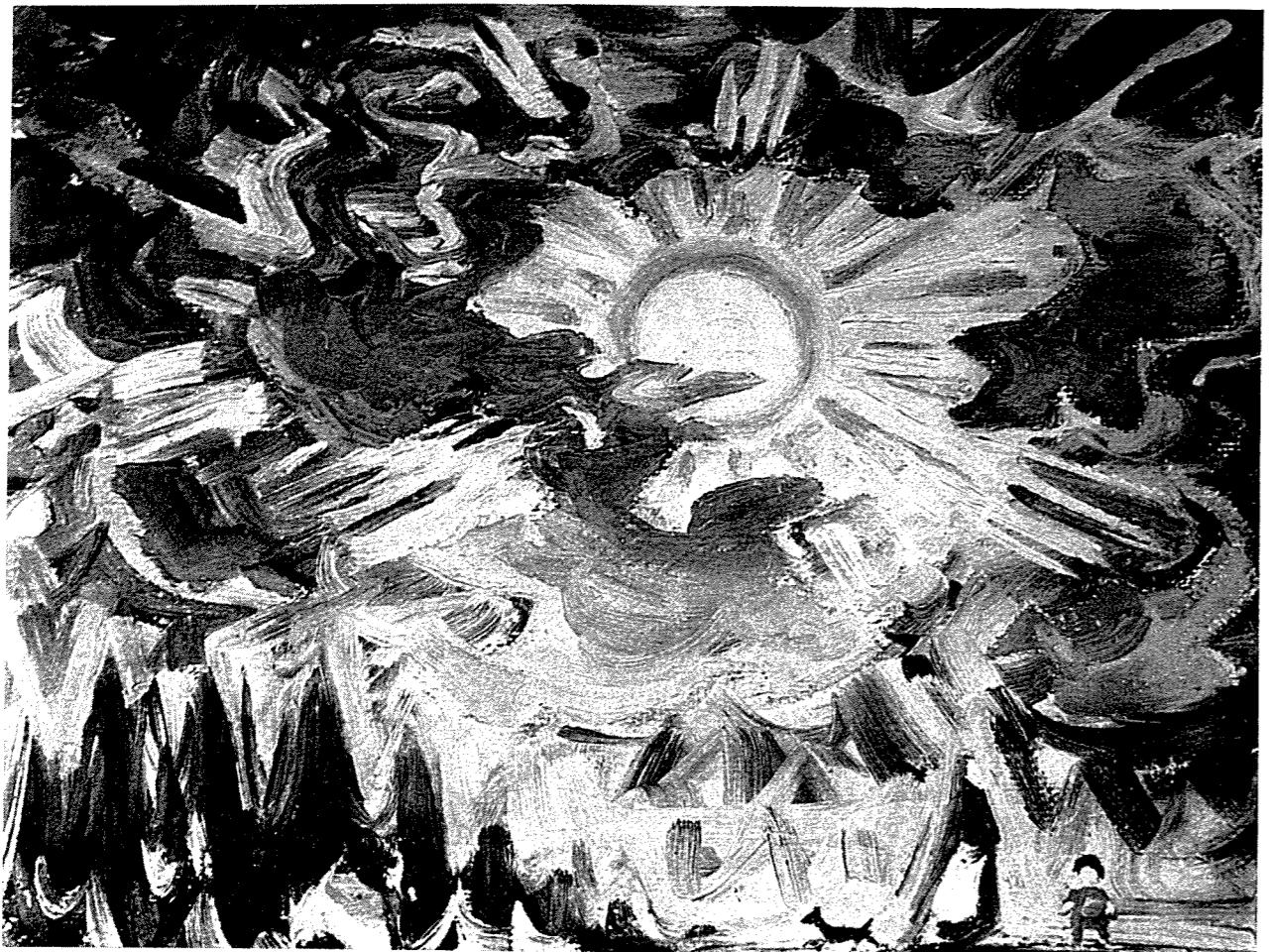
8. Josef Čapek: *V horách*, olej 40×60,5 cm, 1935. Stredočeská galéria, Praha. Foto J. Hampl

noduchosti Čapkovho poňatia — spomienka na Muncha, na jeho obrovský obraz vychádzajúceho slnka (1910—1911),³⁰ od ktorého výrazu kozmickej harmónie sa Čapkov obraz odlišuje vyjadrením vševeládnosti vesmírneho a nepatrnosti ľudského. Na zázrak ľudskej jedinečnosti — ako čítame v Kuľhavom pútnikovi — Čapek nazerá s programovo plebejským, nekompromisným imperatívom ľudskej solidarity, vyvodeným z osamotenosti človeka vo vesmíre.

Ešte na svojej predposlednej výstave v Brne roku 1934 sa javil Čapek skôr ako idylik: chýbal na nej napr. znepokojený Mrak z roku 1933. Pražská expozícia rozmarných pastelov s deťskými motívmi z roku 1935 tento dojem ešte vystupňovala. Len citlivejšiemu oku diváka neušlo zvážnenie a vyostrenie Čapkových satirických kresieb v Lidových novinách, časovo bližne súčasné so vznikom Mraku. Útočil v nich

na hrôzy, ktoré nacizmus rozpútal v susednom Nemecku.³¹ Začal sa znova približovať čas Čapka dramatického a nakoniec až patetického. Bolo preto prirodzené, že sa tieto kresby roku 1934 objavili aj na Medzinárodnej výstave karikatúr a humoru v pražskom Mánesi, ktorá bola „svojho druhu svetovou mobilizáciou protifašistických kresliarov“.³²

Do týchto širších súvislostí patrí aj obraz Dve ženy s krčahmi, označený 1934—36 (obr. 10). Medzi Čapkovými figurálnymi obrazmi tridsiatych rokov tento olej zaujíma podobné miesto ako Mrak v jeho krajinomaľbe: výrazové zväznenie sa na ňom prejavilo po prvý raz a veľmi markantne. Vzťah k oravskej inšpirácii je tu očividný. Súčasne je kontrastným pendantom k rozjasanej folklórnej parafráze Spievajúce dievčatá (obr. 11). Oslava ľudového žánru nadobudla až ponuro myticky výraz. Monumentali-



9. Josef Čapek: Štvrtá prechádzka, olej 42×52,5 cm, 1935. Súkromný majetok, Hlohovec. Foto J. Hampl, repro M. Roll

zujúcemu zámeru zodpovedajú aj rozmery obrazu, ktorý patrí medzi najväčšie, aké vôbec Čapek namaľoval. Žánrový výjav dvoch žien, rozprávajúcich sa kdesi pri studni, sa zmenil na veľkorysé spodobnenie vznešených vertikálnych postáv, vynárajúcich sa ako osudové symboly v znakových skratkách z tajomne abstraktnej temnoty. Vidiecky plebejský typ, ktorý je základom ich stvárnenia, sa tu v Čapkevej maľbe po prvý raz objavil s tak naliehavou dôstojnosťou, ktorá potom smerovala k dramatickej podobe posledných realizácií Kvetinárok z roku 1936 a napokon vyvrcholila v heroizácii symbolizovanej ženy — Vlasti v plameňoch cyklu Oheň (1938—1939). Čapek, rozhliadajúc sa vo svojich úvahách o zmysle a predpokladoch ume-

nia po širokých horizontoch do hĺbky času, posunul tak svoju maľbu až do oblasti vplyvu jednoho z jej pilierov, Francisca Goyu, spolu s ktorým „vtrhol do umenia duch plebejstva, nie však nízkeho, ale sebavedome ľudského a útočne spartakovského. Tu sa v umení skutočne čosi stalo; nie iba to, že tu bolo o jednoho umelca viacej, o umelca, ktorý suverénnou mohutnosťou svojho nadania vyplňa výtvarné zákony, ale že sa tu zrazu obsah nastolil na trón vysokej umeleckej formy. S bezohľadnosťou a vysokou vášňou, aká sa môže zrodiť len u umelca vysokej vzbury.“³³

Aj poslednú z krajín, reflektujúcich — a to najvýraznejšie — fažívé napätie stále vzrastajúceho všeobecného ohrozenia, Krajinu s krížom



10. Josef Čapek: Dve ženy s krčahmi, olej 115×64 cm, 1934—36. Moravská galéria, Brno. Foto F. Krejčí, repro M. Roll

a holubmi (obr. 12) z roku 1937, podľa nášho názoru právom spájame s oravskou krajinnou inšpiráciou. Je replikou vertikálneho typu Mraku, jeho dosť blízkym, avšak zjatenejším variantom. Zvíjajúci sa tok farieb tu veľmi dôrazne evokuje munchovskú štruktúru. Postavy vidiečanov spočívajú v podobnej osudovej ceste,³⁴ stáčajúcej sa k obzoru pod kalváriou, a sugerujúcej predtuchu nastávajúcej kalvárie ná-

roda i ľudstva, so svojím všedným, teraz už znova staženým osudem.

V hlbšom pláne obrazu takto cítime maliarovo smerovanie stať sa nakoniec tým „maliarom-žurnalistom dejín“, akého videl — už v citoanej úvahе — v Goyovi ako historicky prvom s jeho „hlasom ľudskosti v trvalej obrane a trvalom útoku“, ktorý „hovorí za ľudskú spoločnosť, nehovorí, ale kričí, je jej krikom, je polemikom, pamfletárom, je plný tendencie, nenávisti, súčitu, hrôzy, chce na to všetko upozorniť, chce zmenu a nápravu, lebo tento jeho hlas je hlasom ľudského svedomia.“³⁵

To, čo zostávalo na Čapkových obrazoch roku 1937 ešte zastreté, hoci už v oleji Mrak naznačené, vyrážalo v jeho novinárskych kresbách naplno. Známy Čapkov cyklus kresieb Diktátorské čižmy³⁶ — podobne ako mnoho ďalších karikatúr — je nekompromisne ostrý, výsmešný, pamfletický, útočný, ako to v jeho predhvore vyjadril proletársky básnik Josef Hora: „... Niektoré národy sa vydesili svetla rozumu, ktoré ukladá každému občanovi priveľa povinností. Stavajú si teda pári diktátorských čižiem na vysoký piedestál, aby mal ľud na čo pozerať a podľa čoho sa riadiť a nemusel pritom sám myslief. Či už zoslané z neba alebo zrodene z chaosu v hlavách miesto predpokladanej hviezdy, kráčajú si diktátorské čižmy, ako ich videl Josef Čapek vo svojej vízii, silno po lebkách miliónov, uctievajúcich to, čo sa nedá pochopiť, a strativších vieri v zdravý úsudok ... Akoby ilustrátor doby trpel morou, keď zachytával gestá diktátorských čižiem. Ale kdeže! To nie je jeho mora, ale mora nad nami všetkými, a tak, predierajúc sa jej jednotlivými frázami, poponáhľajme sa až tam, kde sa po všetkých kolektívnych scénach totalitného ducha objavuje na obrázku švec, ktorý diktátorské čižmy odnáša za kulisy. Počujete, ako si ten ševcovský mládenec hvízda? Takisto ako on, aj národy raz spoznajú, že diktátorské čižmy sú len z hovädzej kože.“

Účinky oravskej inšpirácie v diele Josefa Čapka možno postihnúť zhruba v období, keď sa formová rozmanitosť jeho výtvarných prejavov pripája k detským a plebejským vidieckym figu-



11. Josef Čapek: Spievajúce dievčatá, olej 46×56 cm, 1936. Z pozostalosti J. Čapka. Foto J. Hampl

rálnym typom a vidieckym krajinám. Proti staršiemu, najmä ranému obdobiu — schematicky vyjadrené — ako výsledok vývoja od zdôraznenia tvárných prostriedkov k zdôrazneniu prostredkov významového vyznenia. Obidvoje sa však integruje do širšej koncepcie, badateľnej v celom vývoji Čapkovho diela. Jej čiastkové zložky sa uplatňujú raz zreteľnejšie, raz zastrenejšie. V jadre sa táto koncepcia črtá už z poznámok, ktorími mladý Čapek ešte ako aktívny účastník programovo obnoviteľského úsilia českej kubistickej avantgardy, komentoval svoj

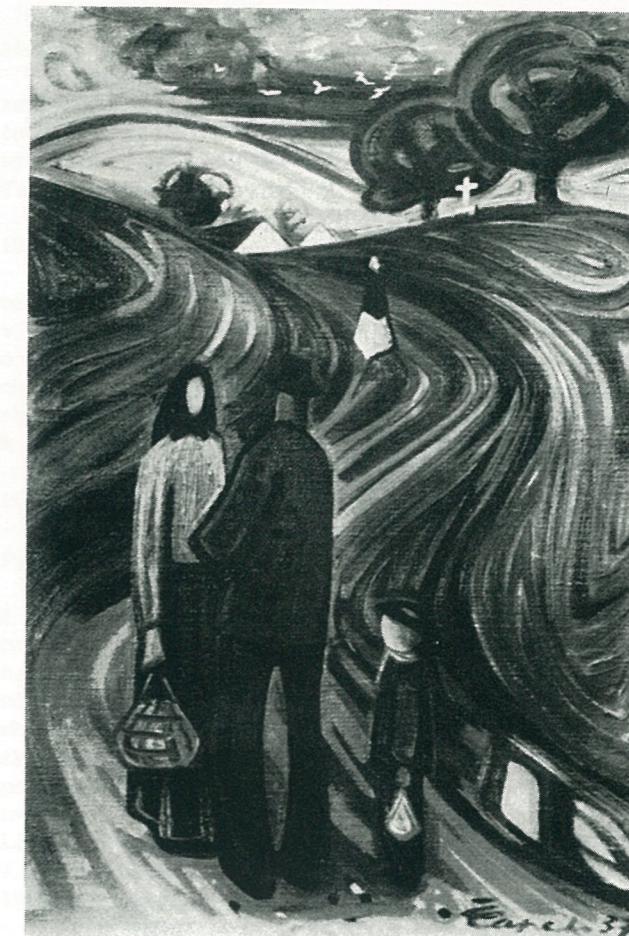
obraz Pijan³⁷ z roku 1913: „Je to všedný typ, človek s malým klobúčikom a banálnymi fúzikmi (aké nosia najväčšie ľudia, obchodní cestujúci, úradníci alebo holiči), sediaci pred pochárikom červeného vína pri kaviarenskom stolíku. Robil som to najmä zo záujmu o priestorovú skladbu a dráždivosť telies. Zámerne som si zvolil ten najbanálnejší typ. Úlohou bolo preniknúť do tejto banality čím hlbšie z maliarskeho stanoviska a docielif podobný pocit, aký mávame nad niektorými fotografiami, nad postavami Cézanna a Picasso: že ľudia, aj keď ich

môžno oňuchať a ohmatať, sú tak trocha ako zjavenie. A najviac sa mi páči, ak to nie sú princezné a víly, ale ak z čohosi najväčnejšieho plynie pocit zjavenia a pritom existencie a pravdy.“³⁸

Uprostred dvadsiatych rokov sa šírka Čapkovej koncepcie tvorby podobne prejavovala aj v stanovisku k tendenciám medzinárodného konštruktivizmu, keď nad ich rámec zdôrazňoval potrebu „preniesť sa trocha späť, bližšie k človeku, ... ku skutočnosti, ktorá volá po výtvarnom vyjadrení a nie po výpočte a zázname estetických prvkov, hotových a vopred daných modernou technikou a priemyslom, aranžovaných nakoniec na plátne lyrickým citom umelca. Ekonomiu a triezlosť výrazu, vypestovanú v kázni tohto konštruktivizmu, nech si potom maliar odnesie do svojej ďalšej vývojovej etapy. Vždy mu bude korektívom tam, kde by prílišná citovosť a zmyslovosť hrozila zaplavíť kalnými prívalmi jasnosť a čistotu diela“.³⁸

Začiatkom tridsiatych rokov rovnako konštatoval, „že k surrealizmu sa dospelo celkom pochopiteľnými a nutne podmienenými cestami“ a že „všetko to podstatné, a to mnohé zložky svedčiace o veľmi radikálnom odpútaní sa tejto maľby od priestorovej, časovej a predmetnej viazanosti, ktorá ju neraz utláčala, sa zachovávajú pre ďalší vývoj“; chýbalo mu však na ňom „hnutie ducha, kde bezprostrednejšie ... kultúrne mladšie a teda základnejšie vzťahy javaia vždy rovnakú, omnoho väčšiu mieru životného entuziazmu“.³⁹

Stretnutie s Oravou sa v Čapkových obrazoch prejavilo najprv radostnou pohodou, čerpanou z pohody prázdninového odpočinku uprostred jej prírodných krás (obraz Prázdniny, obr. 2). Fenomén detstva, ktorý ho tak zaujal najmä v prvej polovici tridsiatych rokov, zapadal bezprostredne do rámca oravských prázdnin. Prítom si vo formovom vyjadrení zachovával značnú mieru jednoduchých konštruktívnych črt a niekde aj kubistických reminiscencií. Dramatickost skladby útvarov oravskej prírody sa vzápäť premietla do silno expresívneho výrazu krajín (Mrak, obr. 5), v dôsledku tlaku politických udalostí. Starobyľ ľudový živel oravského vidieka stal sa teraz Čapkovi výzvou k zanie-



12. Josef Čapek: Krajina s križom a holubmi, olej 87×57 cm, 1937. Z pozostalosti J. Čapka. Foto F. Illek, repro M. Roll

tenému spodobneniu dôstojného plebejského typu (napr. Z Podzámkmu, obr. 4) až v myticky monumentalizujúcej polohe (Dve ženy s krčahmi, obr. 10). Od expresívneho zobrazenia Oravy s veľkými prírodnými hmotami pod mohutným slnečným kotúčom (V horách, obr. 8) bol už len krok k vesmírnym alúziám (Štvrtá prechádzka, obr. 9), korešpondujúcim s vtedajšími Čapkovými kozmickými kontempláciami. Aj od spodobnenia Oravaniek bol len krok k priamej folklórnej parafráze (Spievajúce dievčatá, obr. 11), podnietenej dobovou programovou konfrontáciou českého moderného umenia s ľudovým umením. V súvislosti s ňou vznikali Čapkove

úvahy o veľkosti anonymného umenia vôbec.⁴⁰ Keď potom bolo zreteľne badať, že Čapek smeruje k tomu, aby sa stal koncom tridsiatych rokov „goyovským žurnalistom dejín“⁴¹ — a obraz Krajina s krížom a holubmi (obr. 12), v ktorom takisto nechýba vzfah k Orave, to naznačil — vyznal sa roku 1937 básnik František Halas: „Najkrajším stavom pre umelca by bola anonymita... „Nebolo by zlé, keby tí z nás, ktorí sa stávajú známymi, svoje meno vymazali“ povedal kdesi akýsi surrealista... Príde čas, keď toto všetko bude samozrejmé a básnik sa zaraduje z novej slobody a z nových možností, ktoré mu poskytne táto anonymita.“⁴² Toto sa čoskoro splnilo tak Halasovi, ako aj Čapkovi, nie však z radosti z novej slobody, ale naopak zo žiaľu nad jej stratou: vo svojich dielach tak splynuli so strasiami svojho ľudu, že sa mu vlastne odovzdali až do „bardský“ anonymného stotožnenia. U Čapka to bola zámerná anonymita „žurnalistu dejín“, predznačená už Krajinou

s krížom a holubmi a vrcholiaca obrazovými cyklami Oheň a Túžba, ktorými vrchovato naplnil svoj zúfaly povzdych z čias zničenej česko-slovenskej štátnosti: „Ach, radšej ako človekom bol by som dnes len zvonom bijúcim na poplach!“⁴³

Josef Čapek sa zblížil s Oravou, keď jeho predchádzajúci ľudský i umelecký vývoj ho uspôsobil vnímanie zareagovať na jej prírodné i ľudové prostredie. Spočiatku pritom prevládali radosti z letnej pohody, vnímané neraz s rozmarom detských očí (roku 1930 mala jeho dcéra sedem rokov). Dramatické zložky oravského prostredia sa čoskoro dostali do súzvuku s Čapkovým uvedomením si zosilujúceho sa všeobecného ohrozenia, integrovaného stále viac do expresívnych výrazových foriem. Výsledné dramatické vyznenie jeho maľby sa stalo bezprostredným predstupňom pátu posledných diel, keď sa už beh života Josefa Čapka osudovo rútil k tragickému koncu.

¹³ PEČÍRKA, J.: Josef Čapek. Praha 1961, far. obr. VII.

¹⁴ OPELÍK, J.: Josef Čapek. Praha 1980, s. 164.

¹⁵ ČAPKOVÁ, H.: c. d., s. 58.

¹⁶ ČAPKOVÁ, H.: c. d., s. 117.

¹⁷ Tento spoločenský pohľad čerpal Čapek aj z otcových skúseností vidieckeho lekára, Iudomila a pozitivistického pokrokára, pochádzajúceho zo sedliackeho rodu, usadeného v tomto kraji: „Otec bol veľký a mocný; vždy nás mohol viesť, kam sa mu zachcelo, do svätiacich strojární so strašnými, páchnúcimi strojmi, aj do bohatých domov milionárov. A zasa inými cestami do najúbozejších chalúpok, kde sa musel veľmi zohnúť v nizučkých dverách a potom ešte hlbšie nad lôžkom chrapčiaceho chorého.“ ČAPKOVÁ, H.: c. d., s. 78.

¹⁸ Autentickosť názvu Z Podzámku dokladá údaj v katalógu Čapkovej výstavy v Brne 1934, č. 33.

¹⁹ Ukážky napr. PEČÍRKA, J.: c. d., obr. 108, 109, 118, 119, far. obr. XIII. V Kvetinárkach sa vidiecka téma vracia so sociálnym akcentom zasa do mestskej ulice, kde chudobná vidiečanka ponúka na predaj kvety. Príznačne sa potom sociálny typ Kvetinárok v predvečer výbuchu druhej svetovej vojny premenil na Čapkových patetických obrazových cykloch Oheň a Túžba na symbol Vlasti.

²⁰ ČAPEK, J.: Život na dluh. Život, 12, 1933—34, č. 1, december 1933, s. 18—19, odtlačené in: ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz, Praha 1958, s. 60—63.

²¹ ČAPEK, J.: Kapka vody. Národ, 10. 1. 1918, napísané 1917.

²² Medzi prvé dôsledky patrili pásmo Ľudovej poézie Vojna, inscenované E. F. Burianom, ale aj výstava českéj gotiky, obe v Prahe roku 1935.

²³ Podľa Čapkovho širokého poňatia sa črtu modernej maľby polarizujú 1. do uvoľnenia a obnaženia maľby; 2. do konštruktívnej a formovej dynamickosti výtvarných prvkov: ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz, Praha 1958, s. 103. Jeho vlastná maľba neskorého obdobia — na rozdiel od ranejších konštruktívnejších období — patrila skôr do silového pola prvého pôlu, v ktorom zakladateľskú úlohu pripisoval Goyovi a jeho rozvíjanie expresívnym tendenciám s veľkými osobnosťami Daumierom a extatickým Munchom. Tamže, s. 113.

²⁴ ČAPEK, J.: Frenesie hmoty. Život 16, č. 1, 15. 1. 1938, s. 81—82, odtlačené aj in: ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz, Praha 1958, s. 39—41.

²⁵ OPELÍK, J.: Poznámka k textu Josefa Čapka, in: ČAPEK, K.: Pomér estetiky a dejín umenia, ČAPEK, J.: Umění přírodních národů, Praha 1985, s. 31—34 (tlač Společnosti bratří Čapků); OPELÍK, J.: Vznik a proměny Umění přírodních národů Josefa Čapka. Literární archiv 19—20, 1984—1985, s. 37—77.

²⁶ ČAPEK, J.: Psáno do mraků. Praha 1947, s. 59.

²⁷ Napr. ŠOUREK, K.: Pohled nesentimentální. Život 15, 1936—1937, s. 29.

²⁸ ČAPEK, J.: Kulhavý poutník. Praha 1936, s. 34—36.

²⁹ „Samozrejme, vyšiel som z organického, ktoré chce zasa organické, z prírody, ktorá chce, aby život pokračoval. A bezpochyby som vyšiel aj z vesmíru, z ktorého vychádza všetko, čo je. Ale odkiaľ to je, neviem.“ Tamže, s. 36.

³⁰ Pozri WITTLICH, P.: Edvard Munch. Praha 1985, far. obr. č. 38.

³¹ Čapek začal takéto satirické kresby zoskupovať do celkov, napr. od jari 1933 do série Základy hitlerovskej výchovy so sarkastickými citátkami z nacistického výnosu o zásadách nemeckého školstva (napr. karikatúra k nacistickej „idee“: „Hlavnú časť štúdia dejín musí tvoriť obrovský zážitok zrútenia sa liberalisticko-marxistického svetonázoru a vifazného preniknutia nacionálno-socialistickej myšlienky“. Lidové noviny, 41, 14. 5. 1933).

³² HOFFMEISTER, A.: Sto let české karikatury. Praha 1955, s. 66, 71.

³³ ČAPEK, J.: Goya žurnalista. Lidové noviny, 41, 5. 5. 1933, s. 9, odtlačené in: ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz, Praha 1958, s. 113. S priamou narážkou na Goya sa stretávame v Čapkových novinových kresbách, ktorími reagoval na hrôzy španielskej občianskej vojny. Zdesený nimi parafrázoval slávny Goyov akt Maja desnuda (pred 1802) kresbou V Španielsku podľa Goya, kde na lôžku, obklopenom ostnatým drôtom, spočíva miesto krásneho ženského tela kostlivec. Lidové noviny, 44, 19. 12. 1936, odtlačené in: ČAPEK, J.: Dějiny zblízka. Soubor satirických kresek. Praha 1949, nestr., odd. Ve stínu fašizmu.

³⁴ O ceste ako o jednom z hlavných motívov Čapkovej beletrie pozri OPELÍK, J.: c. d. v pozn. 14, s. 211—212: „...tvorí os mnogých poviedok zo Žiarivých hlbín (1916), Lelia (1917), Pre delfína (1923) a drobnej prózy Prechádzka z Almanachu na rok 1914, odkazujú na ňu mottá k poviedkam... . V Tieni kapradiny (1930) motív cesty sa epizuje. V tridsiatych rokoch fungoval tento motív v Čapkovom diele v plnej mieri, predsa však zmenený: cesta stratila exotickosť, je teraz situovaná „za humná“, do českej krajiny, a ak bolo prv stretnutie s ľudmi len dôsledkom putovania, teraz sa nastupuje cesta nielen z vnútorného nepokoja, ale aj z pútnikovej potreby stretnúť sa s ľudmi... . V texte Kulhavého pútnika (1936) je mnoho výjavov bezprostredne korešpondujúcich so scénami súdobých olejov, z metafyzickej cesty životom sa stále otvárajú prieľady na zmyslovo konkrétné cesty v krajine. Napr.: „Tamto je cestár, je skutočný a nie je žiadou alegríou: zasypáva drobným štrkem dajakú nerovnosť. Deti tadiaľ chodia do školy a zo školy; stará mať si vede poskakujúce vnuča; žena nesie od kupca cukor a soľ; muži sa ponáhľajú za svojimi záležitosťami a večer sa tu prechádzajú milenci. Chodieva sa tadiaľ na krstiny, inokedy sa po ceste sunie pohreb. Dobre naložené fúry zvážajú po nej tovar na trh a úrodu z polí.“

Poznámky

¹ Najrozšiahlejšie spomienky na Čapkove pobytu v Oravskom Podzámku: MALÍŘ — BÁSNÍK. Vzpomínání na Josefa Čapka. Praha 1948. Red. J. Kopta a M. Halík, príspevky: KŘIČKA, J.: Osmero prázdnin s Josefom Čapkem (1931—1938), s. 61—78, a FOUSTKA, J.: Vzpomínání na milovaného, s. 79—116; ROZSÍVAL, J.: Oravské vzpomínky. Dolný Kubín 1970. O význame oravskej inšpirácie na Čapkovu tvorbu: SLAVÍK, J.: Malíar radosti a starosti. In: Josef Čapek 1887—1945. Bratislava, Galéria hl. mesta 1981. Úvod v katalógu. Zhrnutie vzfahu bratov Čapkovcov k Orave: FIŠAR, V.: Čapkovci u nás alebo vyznania oravskému kraju. Dolný Kubín 11. 7., 1986 s. 3 (časopis). Príspevok k odhaleniu pamätnej dosky bratov Čapkovcov v Oravskom Podzámku.

² Sprostredkoval mu ho zať, brnenský advokát František Koželuha, pochádzajúci z Moravského Slovácka a dobre oboznámený so slovenskými pomermi. Pozri ČAPKOVÁ, H.: Moji milí bratři. 3. vyd. Praha 1986, s. 268—269 (1. vyd. 1962); ŠÍPOŠ, J.: Čapkovci v Trenčianskych Tepliciach. Balneologický spravodaj 1982, s. 106—133, najmä s. 113.

³ HALÍK, M. — OPELÍK, J.: Karel Čapek. Život a dílo v datech. Praha 1983, s. 29.

⁴ Vtedy sa Čapkovi rodiačia vrátili do Prahy. HALÍK, M. — OPELÍK, J.: c. d., s. 41.

⁵ ČAPKOVÁ, J.: Vzpomínky. Strojopis, s. 118; GLIVICKÝ, J.: Listy Josefa Čapka Mojmiru Helceletovi. Prostějov 1974, s. 7.

⁶ ČAPEK, K.: Listy Olze 1920—1938. Praha 1971, s. 221, 222. ČAPKOVÁ, H.: c. d., s. 406, uvádza, že K. Čapek roku 1927 spolu s bratom Josefom strávil časť leta v Oravskom Podzámku. Josef Čapek už roku 1921 oboslal svojimi dielami 3. výstavu pražskej skupiny Tvrdošíjných v Košiciach so zaujímavou medzinárodnou účasťou; výstava bola reprízou pražskej a brnenskej výstavy skupiny. Pozri SLAVÍK, J.: Skupina Tvrdošíjná. Umění 30, 1982, s. 193—213, najmä s. 202—204 a pozn. 67 na s. 209.

⁷ FOUSTKA, J.: c. d., s. 94. KŘIČKA, J.: c. d., s. 63 neurčito spomína: „Myslím, že to bol náš spoločný priateľ dr. Jiří Foustka, ktorý Čapkovcom objavil Oravu.“

⁸ ČAPKOVÁ, H.: c. d., s. 407.

⁹ ČAPEK, J.: Kulhavý poutník. Praha 1936, s. 20.

¹⁰ ČAPEK, J.: Jak se má člověk dívat na moderní obrazy. Přítomnost 8, č. 16, 22. 4. 1931, s. 248—250, znova odtlačené in: ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz. Praha 1958, s. 35.

¹¹ Farebná reprodukcia in: SKÁCEL, J. — ČAPEK, J.: Kam odešly laně. Praha 1985.

¹² SULA, P.: Letňákové. Praha 1931, s. 171.

Práve taká obyčajná cesta, na ktorej sa ľudia stále stretávajú.« Okrem Pútnikovej metafyzickej cesty a konkrétnych ciest, polných a trávnatých cestičiek, zaťudnených Pútnikovými blízonymi, vinie sa knihou ešte imaginárna cesta, na ktorej autor stretáva iných autorov, ktorých obyčajne dávno pred ním zneprokojovali tie isté otázky a so stanoviskami ktorých sa teraz potrebuje konfrontovať.

³⁵ ČAPEK, J.: Moderní výtvarný výraz. Praha 1958, s. 113, 114.

³³ Odľačané v Lidových novinách od začiatku roku 1937, kňžne publikované s tým istým názvom v Prahe 1937 so vzrušeným predhovorom Josefa Horu, odľačené aj in: ČAPEK, J.: Dějiny zblízka. Praha 1949.

³⁷ Farebná reprodukcia in: DVOJF OSUD. Dopisy Josefa Čapka, ktoré v letech 1910—1918 posílal své budoucí žene Jarmile Pospišilové. Praha 1980, č. 9; text tamže, s. 27 (v liste z 8. 4. 1913).

³⁸ ČAPEK, J.: K obrazům F. Matouška. Úvod in: MATOUŠEK, F.: Obrazy knižně vydané. Praha 1925.

³⁹ —jč— (J. Čapek): Výstava poesie 1932. Lidové noviny 40, 11. 11. 1932, s. 9. Základ svojej estetiky zavŕsil postulátom „tvorivej prírodnosti“ ako korektívnej schopnosti dokázať, aby sa konstitutívny naturalistický faktor tvorby nezvrhol na „bezduchú prírodnú imitativnosť“ a antinomický, extrémne vypäty štruktúrny zámer na „neľudsky zládovatenú abstraktnosť“. ČAPEK, J.: Umění přírodních národů. Praha 1938, 3. vyd. 1957, s. 341, 175. K jadru veci smeroval aj aforisticky: „Nechcem historky, chcem slovo. Neschcem informácie, chcem vedieť. Neschcem pol pravdy, ale spokojím sa celým okúzlením.“ ČAPEK, J.: Kulhavý poutník. Praha 1936, s. 176.

⁴⁰ Pozri pozn. 26.

⁴¹ Pozri pozn. 35.

⁴² HALAS, F.: O poesii (najstarší text prednášky z roku 1937); odľačené in: HALAS, F.: Imagena. Praha 1971, s. 597. (Dílo F. Halase, sv. 4).

⁴³ ČAPEK, J.: c. d. v pozn. 26, s. 171.

Оравские вдохновения Йозефа Чапека

Художник и писатель Йозеф Чапек (1887—1945 гг.) принадлежит к поколению чешских авангардных художников, творчество которых непосредственно после 1910-го года развивалось под влиянием кубизма. Еще до этого он дебютировал в тесном сотрудничестве с своим братом Карелом Чапеком (1890—1938 гг.) в литературе короткими прозами, которыми они оба весьма существенно участвовали, хоть и без программного плана, в создании чешской модернистской литературы. Эстетическая авангардная позиция молодого Йозефа Чапека, с самого детства находящегося под влиянием впечатлений тяжелой жизни подгорного края родной северо-восточной Чехии, содержала в себе, однако, с самого начала также акценты будничной жизненной реальности, а вскоре также социального упрека, который под бесчеловечным давлением первой мировой войны вылился в проявления острой социальной критики. В половине двадцатых годов литературное творчество Чапека своей лояльной государственной гражданственностью вступило в противоречие с его социально направленным живописным творчеством. В то время как в первой области он стремился подкрепить уверенность послевоенной самостоятельности родной страны (пьесы «Страна многих имен» — 1923, «Адам Создатель» — 1927 вместе с братом Карелом), во второй области он своими четко определенными пролетарскими темами выражал острый социальный протест. Это противоречие стало вызором для его дальнейшего художественного развития и для поиска законченной мировоззренческой базы. Он стал пробиваться к ней несколько сдержанно, но художественно пло-

дотворным путем прочувствования детского восприятия мира и понимания союза провинциального плебейского человека с природой. На этом пути он встретил «страну своего сердца», очаровательную горную Ораву в северной Словакии, населенную в те времена еще архаичным народом.

Сперва — это были лишь короткие отпуска во время каникул в период 1930—1938 годов — это было отражение радости ее провинциальной красоты (рис. 2), увиденной часто детскими глазами (дочери Чапека было тогда 7 лет). Драматично структуры образований оравской природы вскоре перенеслась в часто сильно экспрессивное изображение ландшафта (впервые в масле «Облако» 1933 года, рис. 5). Его возбужденное выражение было вызвано также познанием исторической угрозы, когда в Германии пришел к власти нацизм, на который Чапек нападал одновременно также сатирическими рисунками в газетах. От экспрессивного изображения Оравы с крупными природными массами под огромным солнечным диском (рис. 8) был уже лишь один шаг к космическим аллюзиям (рис. 9 с «солнечным взрывом» над низким поясом незаметного человеческого мира), соответствующим тогдашним космическим созерцаниям Йозефа Чапека в обширном очерке «Хромающий путник» (1936 г.). Возрастающее угроза родной стране вызывала в нем, также как и в чешском авангарде того времени, оборонный жест национальной идентичности, а именно путем сопоставления современности с заветами анонимного народного творчества. Оравские народные типы стимулировали его к уподоблению (рис. 4, 6, 10), и да-

же к попытке создания фольклорной пародии (рис. 11). Когда свободная жизнь находилась уже под непосредственной угрозой, он нарисовал в 1937 году распятую Страну с крестом и голубями (рис. 12), которая несомненно имеет отношение к драматичности Оравы. Мотивом и изображением рокового пути, поворачивающему к горизонту под Голгофой, он в

Orava's Inspirations of Josef Čapek

The painter and writer Josef Čapek (1887—1945) belongs to the generation of Czech avant-garde artists influenced in their work after 1910 by cubism. Even before that, in close cooperation with his brother Karel Čapek (1890—1938) he had made his literary debut with short prose pieces through which both took a substantial part, although without any programmed design, in the origins of Czech „art nouveau“ literature. Nevertheless, young Josef Čapek's aesthetic avant-gardist standpoint, influenced since childhood by experience from a harsh submontane region of northern Bohemia, comprised right from the beginnings also accents of humdrum life reality and soon after also of social reproach, which under the inhuman pressure of the first world war outgrew even into expressions of a sharp social criticism. In the mid-twenties, Čapek's literary production, by its loyal civic dedication, came into conflict with his socially pointed painting works. While in the former he endeavoured to promote a reinforcement of safeguards of the post-war independence of his native country (theatre plays Land of Many Names 1923, Adam the Creator 1927 — conjointly with his brother Karel), in the latter, through clear proletarian topics he expressed his sharp social protest. This conflict meant a challenge for his further artistic development and for his search of an integrated Weltanschauung base. He began to work his way towards it in a somewhat reserved, but artistically fertile way — that of perceiving the world through a child's feelings and seeing nature in union with the plebeian country-folk. On this way he met the „country of his heart“, the enchanting mountainous Orava in northwestern Slovakia, then still inhibited by a simple, „archaic“ folk.

Initially — this involved holiday stays in 1930—1938 — it was a reflection of joy from the region's land-

ней внушает предчувствие будущих страданий народа и человечества. Уже в то время ход жизни Йозефа Чапека роковым образом мчался к трагическому концу, когда он стал жертвой тюремного заключения и погиб незадолго до окончания войны в нацистском концентрационном лагере Берген-Бelsen.

Mikuláš Galanda a Morava. Niekol'ko spomienok

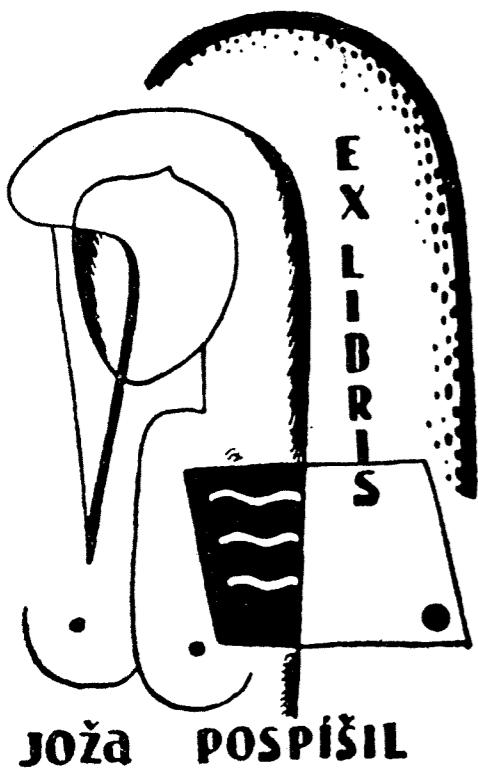
JOSEF GLIVICKÝ

Plný plánov a elánu do ďalšej tvorby zomrel 5. júna 1938 Mikuláš Galanda, jeden z tvorcov moderného slovenského výtvarného umenia. Narodil sa 4. mája 1895 v Tučianskych Tepliciach. Po maturite na gymnáziu v Lučenci odišiel na Výtvarnú akadémiu do Budapešti (1914—1916). Po prerušení štúdia, v dôsledku vojny a rodinných pomerov, pokračoval v ňom od roku 1922 na Umeleckopriemyslovej škole v Prahe u profesora V. H. Brunnera a potom na Akadémii výtvarných umení u profesorov Brömseho a Thieleho (1923—1927). Po ukončení štúdia roku 1929 krátko pôsobil ako výpomocný učiteľ na meštianskej škole na Zochovej, vtedy Edlovej ulici v Bratislave. Roku 1930 sa stal profesorom na novozriadenej Škole umeleckých remesiel v Bratislave, ktorá bola obdobou dessauského Bauhausu. Tu sa stretol so svojím priateľom z pražských štúdií Ludom Fullom (1902—1980). Obidvaja mali spoločný ateliér na Trnavskej ulici č. 5. a od roku 1930 vydávali Súkromné listy Fullu a Galandu, v ktorých manifestovali svoje výtvarné názory, potierali konzervativizmus a všeobecne vzrušovali hladinu meštiackeho myslenia. Vlastným nákladom vydali tri čísla dnes veľmi vzácneho časopisu, v ktorom reprodukovali aj svoje výtvarné diela, najmä technikou pôvodných linorezov.¹

Mikuláš Galanda prešiel v týchto rokoch niekoľkými vývojovými etapami: od expresionizmu a prekonávania vplyvu Pabla Picassa k surrealizmu a napokon k obdivuhodnej syntéze modernej formy s dobývaním elementárnej ľudovosti.



Mikuláš Galanda: ex libris, 1930. Z archívu J. Glivického



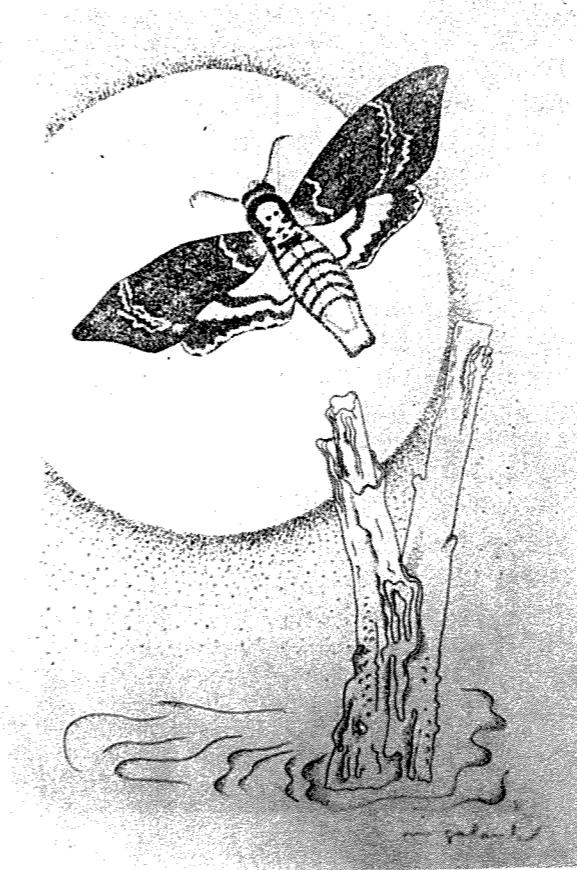
Mikuláš Galanda: ex libris, 1930. Z archívu J. Glivického



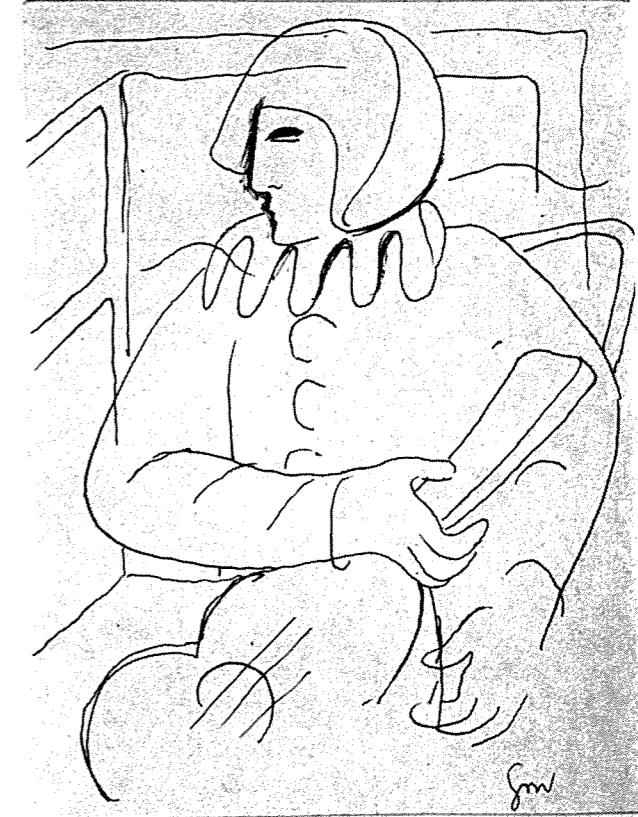
Maľoval matky s dieťaťom, madony, kytice, žobrákov, picassovských šašov, ale aj pastierske idyly. Jedno zo svojich tvorivých období (tzv. ružové) zasvätil téme ženy, matky, milenky, poeticky nanesenej jemnými valérmi červenej a bielej farby.

Už počas pražských štúdií spolupracoval Galanda od roku 1924 s ľavicovým časopisom DAV a uplatňoval sa aj ako knižný grafik. Roku 1922 ilustroval svoju prvé knižku — Dobšinského Prostonárodné slovenské povesti. Roku 1927 našiel niekoľko peroviek do zbierky veršov Laca Novomeského Nedela.² V nasledujúcich rokoch vyšlo veľa knižných titulov s jeho ilustráciami (diela Ivana Horvátha, Janka Jesenského, Fraňa Kráľa, Štefana Jansáka, L. N. Zvěřinu, Josefa Sekera a iných). K veršom Fraňa Kráľa Balt vytvoril tri farebné linoleorezy. Zväzok básní ako biblio filiu velmi starostivo vytlačili Kryl a Scotti v Novom Jičíne na Morave. K románu toho istého autora pre pražskú Družstevnú prácu zhotovil Galanda obálku i frontispice. V tom istom roku mu slovenský Spolok bibliofilov zveril realizáciu výtvarnej typografie statí Jána Kollára O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nárečími slávskými. Ako frontispice vyrezal Galanda do dreva Kollárovu podobu, ktorá svojou dokonalosťou vzbudzuje lútosť, že umelec nedostal príležitosť spodobniť celú galériu slovenských klasíkov. V tom istom roku, v roku storočnice od smrti Karla Hynka Mácha, ho požiadali bratislavskí bibliofilovia Josef Kučera a Joža Pospíšil o výtvarný prepis prekladu Máchovho Mája. Galanda sa obrátil na svojho kolegu zo Školy uměleckých remesiel, arch. Z. Rossmanna, so žiadostou o grafickú úpravu knihy. Sám vyryl pre dielo tri lepty s motívom máchovskej luny a ako frontispice vyryl imaginárnu podobu básnika. Na obálku pripravil drevoryt, znova s mesačnou kompozíciovou. Tlač zverili obidva priatelia novojičínskym tlačiarom Krylovi a Scottimu a tak vznikla prekrásna bibliofílska knižka, ktorá úspešne sú-

Mikuláš Galanda: ex libris, 1930. Z archívu J. Glivického



Mikuláš Galanda: medierytina z knihy K. H. Máchu, Máj. Grafická úprava Z. Rossmann, tlač Kryl a Scotti. 1936. Z archívu J. Glivického



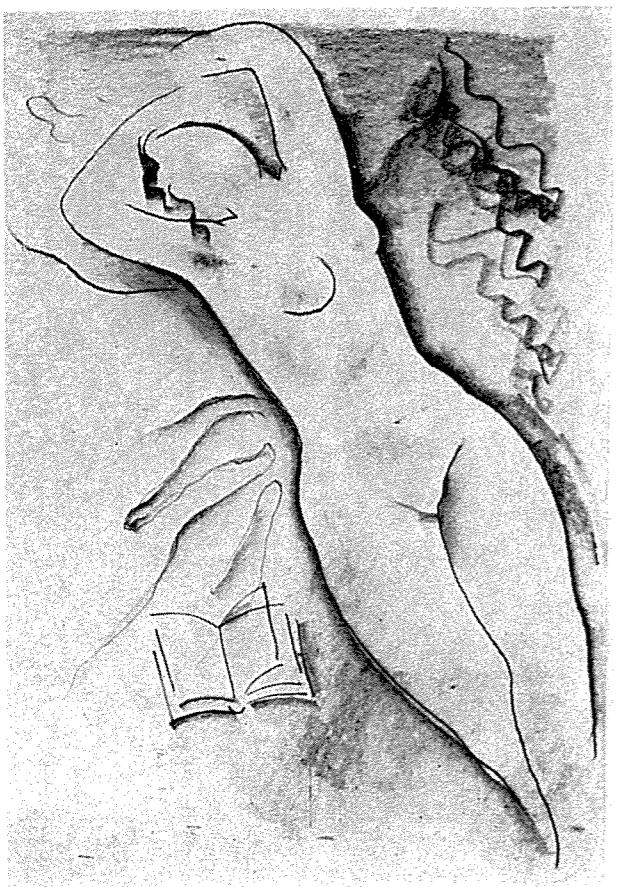
Mikuláš Galanda: Harlekín s gitarou, perokresba, okolo roku 1931. Z archívu J. Glivického

tažila s mnohými Májmi vytlačenými pri tej istej príležitosti. Roku 1936 vyšlo totiž v Čechách a na Morave viacero vydaní Mája s ilustráciami najlepších knižných grafikov: Cyrila Bouda, Jana Konůpky, Antonína Procházku (dve knihy), Bohdana Lacinu a Václava Zykymunda, Karla Svolinského, Marie Čermínovej — Toyen a ďalších. Na jednej z Pospíšilových novoročeniek s textom básne Motýľ od Petra Bezruča bola na frontispicu Galandova kresba. Bezruč, ktorému Pospíšil novoročenku zaslal, sa radoval, že autorom výtvarného sprievodu bol práve tento vynikajúci slovenský výtvarný umelec.

Roku 1937 mi Mikuláš Galanda oznánil, že jeho priatelia Kučera a Pospíšil ho inšpirovali k ilustrácii cyklu prekladov veršov svetových

básnikov. Ako prvá vyšla Villonova balada Nářek někdejší sličné zbrojmistrově v preklade O. Fischera s Galandovým farebným drevorytom na frontispicu. Výtvarná typografia bola dielom Z. Rossmanna. Galanda mi napísal, že pripravuje preklad Rictusa s leptom a Verlaina s litografiou, avšak k ich realizácii už nedošlo.

Veľkým priateľom a propagátorm Galandovo výtvarného prejavu bol jeho kolega na mestečku na Zochovej ulici Joža Pospíšil (1890—1953), rodák z Klopotovíc pri Prostějove. Pospíšil pôsobil najprv ako učiteľ v malej dedinke Sidónii pri slovenských hraniciach, potom v Trenčianskej Teplej a takmer dvadsať rokov v Bratislavе.³ Pospíšil bol inšpirátorom výtvarného prepisu mnohých umelcových knižiek i bibliofílskych tlačí a roku 1934 sa zaslúžil



Mikuláš Galanda: kresba pre ex libris, 1934.
Z archívu J. Glivického

o vydanie malej monografie o Galandovom výtvarnom diele.⁴ Text napísal spolu s dr. Jaroslavom Zatloukalom. V publikácii je vytlačené aj Galandovo Vyznanie výtvarníkovo. Na frontispicu je farebná reprodukcia jednej z jeho mađon, v ilustračnej časti 24 olejov, niekoľko kresieb a akvarelsov.

Koncom dvadsiatych rokov mal som ako gymnaziálny profesor na Slovensku možnosť bližšie sa zoznámiť s dielom Mikuláša Galandu aj Eudovíta Fullu. Osobne som ich spoznal až v prvej polovici tridsiatych rokov najmä prostredníctvom J. Pospíšila. Ten mi niekedy roku 1933 napísal do Prostějova, či by som sa nepokúsil získať prostějovského nakladateľa a knihkupca J. F. Bučka, aby vystavil Galandove kresby, grafiku i knižnú grafiku v jednej zo

svojich veľkých výkladných skriň. Buček súhlasil a tak Pospíšil poslal výber z Galandovho diela, ktorý potom vystavili. Propagácia bola veľmi účinná. V súpise Galandových ex libris sa nachádza desať knižných značiek a niekoľko novoročeniek prostějovských záujemcov. Aj viačie väčšie kresby a akvarely putovali vtedy na Moravu.

Pospíšil bol v styku so Skupinou moravských knihomilov, ktorá úspešne propagovala Galandovo umenie. Redaktor časopisu Skupiny Bedřich Beneš — Buchlovan o ňom písal a bol jedným z prvých autorov súpisu jeho ex libris. Ich kompletnejší súpis vyšiel až po druhej svetovej vojne v Bratislave zásluhou dr. Borisa Bálenta zo Spolku slovenských exlibristov a bibliofilov.

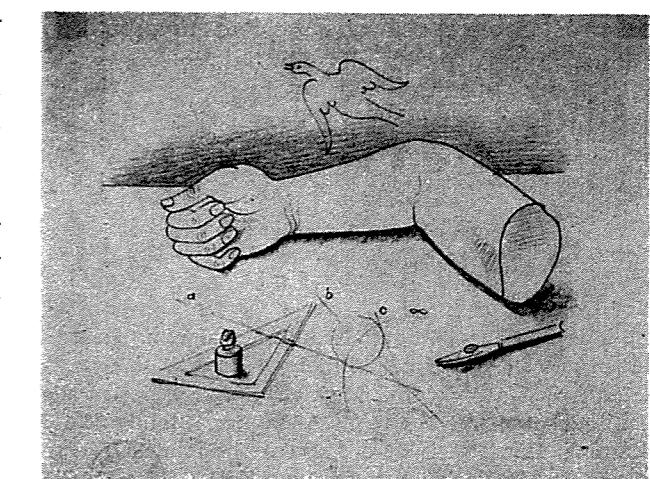
V Prostějove bola za veľkej účasti 7.—21. februára 1937 v sále Hospodárskej školy inštalovaná výstava 45 Galandových olejov, akvátint a kresieb. Na vernisáži sa zúčastnil aj Galanda s manželkou. Bola to prvá umelcova výstava na Morave.⁵ Galanda vyslovil na výstave aj svoje umelecké krédo. Jeho prednáška, zapísaná J. Pospíšilom, bola prvý raz publikovaná v katalógu výstavy Umelecký odkaz Mikuláša Galandu vo februári 1939.

Tretia Galandova výstava v Prostějove bola inštalovaná k nedožitej umelcovej sedemdesiatke v júni až auguste 1965 v tamojšom múzeu.⁶ Vystavovalo sa 42 olejov z rokov 1926—1938 a 15 kresieb, gvašových kresieb, litografií a monotypov z rokov 1930—1938, ako aj Súkromné listy Fullu a Galandu, množstvo Galandom ilustrovaných kníh, jeho kreslené pohľadnice, ktoré s obľubou posielal svojim priateľom, štúdie, škice, návrhy knižných značiek (nerealizovaných i pôvodných), malá grafika, ex libris, novoročenky a iné dokumenty, všetko zo súkromného majetku. Kresby a gvaše boli reprodukované vo výstavnom katalógu po prvý raz; až na jednu výnimku boli všetky vystavené už v Bratislave roku 1963 na výstave Dielo Mikuláša Galandu v SNG. V úvode katalógu bola báseň Laca Novomeského More v preklade Ludvíka Kunderu.

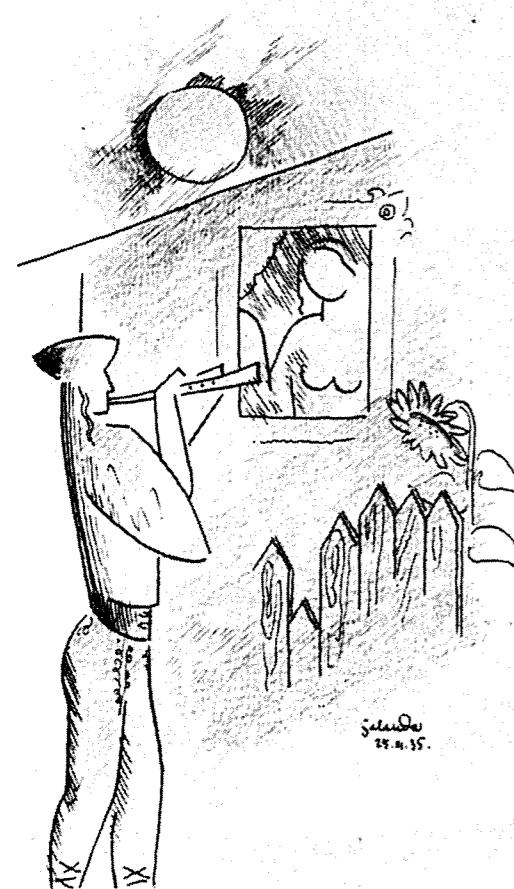
V lete 1937 pripravili Galandovi priatelia pri príležitosti schôdzky Skupiny moravských knihomilov vo Valašskom Meziříčí bibliofílsky vý-



Mikuláš Galanda: kresby pre ex libris, 1934.
Z archívu J. Glivického



Mikuláš Galanda: kresba pre ex libris, nerealizované, 1935. Z archívu J. Glivického



Mikuláš Galanda: Lúbosťná hudba, kolorovaná kresba, 1935. Z archívu J. Glivického

Začiatkom júna 1937 som bol s dvoma triedami prostějovskej reálky na výlete po západnom Slovensku. Po prehliadke Bratislavu som zašiel

na návštěvu k manželom Galandovcom na Trnavskú ulicu č. 5. Večer sme zašli do kaviarne Alžbetky, kde som sa videl s Mikulášom Galandom naposledy. Počas srdečného rozhovoru vytiahol Galanda svoj skicár a nakreslil mi jednu madonku a dve moje karikatúry. Manželia Galandovci boli vo výbornom duševnom rozpoložení, tešili sa už na cestu na Svetovú výstavu do Paríža.

V Paríži Galanda získal za svoje grafické dieľo striebornú medailu a na jeseň sa zúčastnil výstavy československého výtvarného umenia v Moskve. Koncom marca 1938 ešte vystavoval v Ľubľane spolu so svojím priateľom zo štúdií v Prahe Mihom Malešom a s mariborským maliarom Zoranom Mušičom v Jakopičevom pavilóne (25. 3.—3. 4. 1938).

Keď sa vo februári 1938 konal v Bratislave zjazd členov i výboru Družstevnej práce, nemohol som pre nedostatok času manželov Galandových navštíviť, ako som mal v úmysle. Nasledujúci deň som totiž s deputáciou výboru DP cestoval do Modry, na hrob Ludovíta Štúra. Položili sme tam veniec. Nad hrobom prehovoril básnik Jaroslav Seifert; jeho prejav prinieslo marcové číslo Panoramy.⁷ A tak som sa s Mikulášom Galandom už nikdy viac nestretol.

V posledných piatich mesiacoch svojho života vytvoril Galanda ešte mnoho kresieb, akvarelov, gvašov, pastelov, temper, voskových temper, olejov i enkaustík. Bolo to veľké tvorivé vzopätie, naplnené snahou priblížiť sa k tradičnej slovenskej tematike celkom netradičným spôsobom. Nečakaná smrť toto vzopätie pretrhla ešte uprostred plného rozvoja umelcových tvorivých sôl.

Poznámky

¹ Bližšie o Galandovi: Mikuláš Galanda. Zborník k príležitosti 10. výročia umelcovej smrti. (Štúdie A. Güntherová a J. Vydra. Spomienky priateľov L. Fulla, Fr. Reichentál, J. Mudroch, A. Müller. Bibliografia J. Kálmán, Básne Š. Žáry a J. Rak.) Bratislava, Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej (1948); VACU-

LÍK, K.: Mikuláš Galanda. Obrazy, kresby, grafika. Bratislava 1963; Dielo Mikuláša Galandu. Bratislava, Slov. národná galéria 1963 (katalóg výstavy); jeho myšlienky: Pravda, krása, sen. Bratislava 1962.

² Vyšla v edícii DAVu. Graficky knihu upravili a obálku navrhli Vlado Clementis a Jaroslav Jareš.

³ Pozri o ľom: POLIAK, J.: Malá splátka veľkého dlhu. Matičné čítanie 2, 1969, č. 7, s. 4.

⁴ POSPÍŠIL, J. — ZATLOUKAL, J.: Mikuláš Galanda. Monografia o slovenskom modernom maliarovi. (Praha — Prešov) 1934. Vytlačila Čs. grafická Únia nákladom 500 výtlačkov.

⁵ Predtým roku 1935 vystavil nakladateľ Mazáč v Prahe Galandove kresby a grafické listy.

⁶ Exponáty zapožičala Slovenská národná galéria. Texty v katalógu napísali J. Kühndel a J. Glivický.

⁷ Časopis Družstevnej práce.

Микулаш Галанда и Моравия (Несколько воспоминаний)

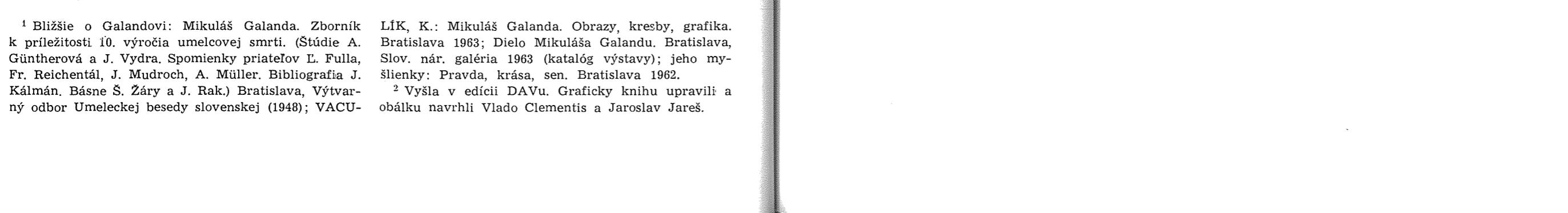
Автор рассматривает менее известную главу из жизни одного из основоположников современного словацкого изобразительного искусства — Микулаша Галанды (1895—1938 гг.), его отношение к Моравии, в частности к городу Простейов. Он обращает внимание на творчество Галанды главным образом в области книжной графики, а также на его деятельность в области мелкой графики, как например экслибрисы, новогод-

ние поздравления, рисунки на открытках и т. п. Детально рассматривает три выставки произведений Галанды в Простейове (в 1933, 1937 и 1965 годах). Он уделяет также внимание отношениям художника к некоторым его моравским друзьям, особенно к Йозефу Поспишилу (1890—1953 гг.). Статья имеет частично характер личных воспоминаний автора о Галанде, которого он хорошо знал.

Mikuláš Galanda and Moravia. A Few Recollections

The author is concerned with a less known chapter from the life of one of the founders of modern Slovak fine arts, Mikuláš Galanda (1895—1938), with his relation to Moravia, particularly to Prostějov. He takes note primarily of Galanda's work in the domain of book graphics, but also of his activity in the domain of minor graphic works, such as were ex-libris, new year's greeting cards, hand-drawn viewing cards, etc.

He deals with three exhibitions of Galanda's works at Prostějov (1933, 1937, 1965). He also devotes attention to the artist's relations to some of his Moravian friends, particularly to Joža Pospíšil (1890—1953). The essay carries partly the character of the author's own reminiscences of Galanda with whom he was well acquainted.



Architekt Fridrich Weinwurm

ŠTEFAN ŠLACHTA

„Architekti sú na to, aby pochopili hĺbku života, aby premysleli ľudské potreby do všetkých dôsledkov, aby pomáhali sociálne slabším, aby vybavili čo najväčší počet domácností dokonalými úžitkovými predmetmi a nikdy nie sú tu na to, aby vymýšľali nové formy.“

(Adolf Loos)

Začiatok dvadsiatych rokov prináša na Slovensko čulý architektonický ruch. Na Slovensko prichádza veľa mladých českých architektov, stojacich pod vplyvom českej školy a osobnosti ako boli Janák, Gočár, Chochol a ďalší. Sú to predovšetkým Balán, Grossmann, Šilinger, Merganc a iní, v tvorbe ktorých jasne cítia tendencie pražskej školy. Zároveň s nimi však prichádzajú aj absolventi vysokých škôl z Budapešti, Viedne či z Nemecka (Slatinský — Szałatnai, Szőnyi a ďalší), u ktorých môžeme sledovať trochu iné tendencie, dané vysokou školou. Je to najmä *Fridrich Weinwurm*, absolvent Technických univerzít v Drážďanoch a Berlíne, ktorý prakticky od začiatku uplatňuje vo svojej tvorbe Loosove princípy novej vecnosti, prísnej funkčnosti a odporu k ozdobníctvu. Prvé stavby na Slovensku, ktoré sú prejavom úsilia o novú orientáciu architektúry, sú práve diela F. Weinwurma. Nie je zafažený ani českým kubizmom Gočára a Chochola, ani oblúčikovým dekorativizmom Janáka. Naopak, môžeme sledovať jeho snahu o pravdivý puristický výraz vnútornej podstaty architektúry, ktorý vychádza z úcelovej podstaty stavby.

F. Weinwurm chápal prácu architekta v úzkej spätosti so životom, hľadal a utváral nové for-

my životnej kultúry a v sociálnom úžitku videl najvyššie poslanie architektúry. Svoj vzťah k ľuďom svojej doby, k životu, vyjadril slovami: „Je najvznešenejší pocit mať možnosť tvoriť pre dnešného osvieteného človeka. Takéto vedomie dáva silu pre nové idey a silu tvorivým výjom.“ Neboli to vízie inšpirované novými konštrukciami a materiálmi, ani hry foriem s cieľom objaviť nové, neznáme oblasti estetiky, ktoré zdanivo vyvierať z psychického polozenia povoju nového človeka. Weinwurm razil cestu výtvarnej kultúre, ktorá tvorila nedeliteľnú časť funkčného stavebného organizmu.

S prvými realizáciami architekta Weinwurma sa stretávame v Bratislave okolo roku 1923. Tie-to práce už majú podstatné znaky charakterizujúce jeho neskôršiu tvorbu. Architektúru cíti kubicky a vyhýba sa samoučelným estetickým špekuláciám. Architektonický koncept nájomnej vily, Lermontovova ul. č. 13, z roku 1923 prezrádza Weinwurmove v tomto čase už ustálené názory. Architektonické riešenie vychádza z pôdorysu. Účelovo členená dispozícia je dobre osadená do podmienok stavebnej lokality. Okolo centrálnej haly sú rozvinuté obytné miestnosti. Obytnú izbu s halou spájajú široké skladacie dvere, osvetľujú ju francúzske okná; opticky sa spája so záhradou a tvorí rizalit, ktorý ju mierne akcentuje aj v plastike budovy. Stavba má plochú strechu a asymetrické priečelie. Vo vrchnnej ustupujúcej etáži je umiestnená práčovňa, sušiareň a komora. Chránený a prívetivý vchod, ako aj ohrazený priestor pred budovou spríjemňujú prostredie.

Z toho istého roku pochádzajú ešte ďalšie

Weinwurmove projekty. Dvojposchodová nájomná vila, Somolického ul. č. 2 má dva vstupy a štyri byty. V časti budovy je dnes Múzeum Janka Jesenského, ktorý tu dlhší čas býval. Okná majú výškový formát, dve a dve sú prisunuté k sebe, rozdelené len úzkym pilierom a obrúbené kamennou šambránou. Bočná, južná fasáda je obohatená prvkom konštruktivistickej riešenej obytnej terasy, prístupnej priamo z obytných priestorov. Tento prvok nachádzame aj na stavbe rodinného domu na ulici Fraňa Kráľa č. 2. Z roku 1923 pochádza aj projekt obytného domu s výrobňou v Žiline. Na hladkej bezozdobnej stavbe boli voľne rozmiestnené okná, sledujúce vnútornú dispozíciu.

V spolupráci s A. Wiesnerom (1890—1971) vznikol projekt Administratívnej a obytnej budovy Žilinskej portlandcementovej továrne v Bratislave na Gunduličovej ul. č. 8. V tomto období vznikania novej architektúry mala architektonická reč Weinwurma s tvorbou mladšieho A. Wiesnera viaceré spoločné znaky. Rozdielne účelové poslanie jednotlivých podlaží (v prízemí boli kancelárie a vo vyšších podlažiach byty) našlo svoj pravdivý výraz v tvare okien, v architektonickom rytme a v úprave priečelia. Po II. svetovej vojne (asi v rokoch 1948—1949) bol pristavený k budove zrkadlový obraz a dostavané posledné podlažie. Vytvorila sa tak symetrická kompozícia už vzdialená pôvodnému Weinwurmovmu konceptu. Je pravdepodobné, že aj nadväzujúci objekt dnešného vydavateľstva Pravda na Gunduličovej ul. č. 10 je opakovaný projekt prvej časti tejto administratívnej a obytnej budovy, avšak s úpravami vzhľadom na stúpajúci terén, nárožnú polohu a pôvodnú bytovú funkciu. Nie je však isté, aký podiel mal Weinwurm na tomto projekte.

Z roku 1926 (prvý návrh z roku 1924) pochádza návrh obytného domu na Duklianskej ul. č. 19 v Bratislave. V prostredí vtedy predmestskej zástavby navrhol Weinwurm poschodový dom s dvomi kompletными bytmi a terasou, pod ktorou bola obytná miestnosť.

Podstatnú časť svojho tvorivého úsilia venoval Weinwurm bytovej otázke a kultúre bývania. Začiatocný smer úsilia o humanizácii hro-



Architekt F. Weinwurm okolo roku 1920.
Z archívu Š. Šlachtu

madného bývania v nájomných obytných domoch naznačujú jeho projekty na Lermontovovej ul. č. 11 a č. 4 z roku 1924, na Moyzesovej ul. č. 7 a č. 1 z roku 1925. Vsunutím uzavretého medzičlánku malej predizby izoloval byt od ruchu v priestore schodiska a zvyšoval intimitu prostredia jednotlivých bytov. Balkóny a terasy pozdvihli kultúru bývania a paralyzovali predstavy o neľudskom charaktere nájomných domov. Priestorová a výrazová súhra architektúry boli zjavné. Domy na Lermontovovej ulici majú čelnú fasádu nad prízemím vysunutú do ulice. Takto sa maximálne využila hĺbka stavebnej parcely. Uvedené domy majú dvoj-troj- a päťizbové byty. Konštrukcia domov je tehlová so železobetónovými vencami a stropmi — princíp, ktorý prevládal na väčšine vtedajších sta-

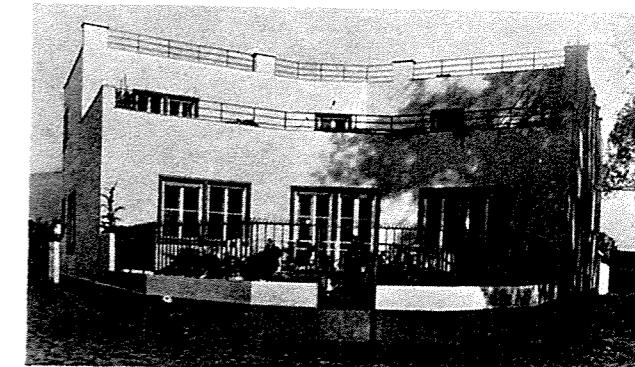
vieb obytných domov. Neboli to však len obytné domy, kde Weinwurm vykonával priekopnícku prácu. Dokazom progresívneho myslenia Weinwurma je vila v Nitre — Číneši (1926—1927), prvá stavba rodinného domu na Slovensku, v ktorej nachádzame realizovanú myšlienku terasového domu. Nepravidelný tvar pozemku určil dispozičné riešenie. Ústredný priestor v prízemí je spojený so záhradou pred domom a tvorí väzbu medzi exteriérom a interiérom. Lomený pôdorys zároveň vyvoláva pocit intimity v záhrade. Veľká terasa na prvom poschodí je prístupná zo spálňovej časti.

Racionálnym riešením sa vyznačuje projekt vily Lívie na nábr. I. Krasku v Piešťanoch. Vila z roku 1927 obsahuje 40 izieb pre hostí a samostatne prístupný byt s ordináciou lekára na prvom poschodí.

K veľmi dobrým prácам Weinwurma patrí rovnako v Piešťanoch realizované býv. sanatórium MUDr. Weltmanna. Kompozíciu fasády charakterizuje vysunutá časť — typický Weinwurmov prvok, v tomto pripade ale zdôrazňujúci asymetrickosť riešenia.

Asymetrická budova Západoslovenských elektrární v Bratislave, neskôr prestavaná a adaptovaná D. Jurkovičom na nový účel, bola pôvodne skromná, nenáročná architektúra, ktorá vychádzala z Weinwurmovho presvedčenia, že okno ako základný architektonický element, je hlavný vizuálny nositeľ nového architektonického myslenia. Rôzne tvary okien a ich vzájomné usporiadanie pravdivo odrážali administratívne a obytné časti budovy. Bola to prvá stavba, kde Weinwurm použil široké okná a radil ich vedľa seba po celej šírke budovy. Tehlová konštrukcia je kombinovaná so železobetónovými piliermi. Celistvosť budovy, pravdivý výraz a racionalnosť riešenia sú hlavnými pozitívami tejto architektúry. Budova sa nachádza na Pražskej ul. č. 25 v Bratislave, bola realizovaná roku 1927 a prestavovaná roku 1934.

Na strmom svahu pozdĺž Podtatranského ul. č. 8 realizoval Weinwurm obytný dom úradníkov Bratislavskej všeobecnej banky (1927). Členenie budovy a dispozičné usporiadanie v maximálnej miere rešpektuje zvažitý terén. Na podobnom teréne je realizovaná veľká nájomná



F. Weinwurm: vila v Nitre — Číneši.
Z archívu Š. Šlachtu

vila na Dankovského ul. č. 6 v Bratislave (asi 1927—1928).

Stavbou, ktorá v plnom rozsahu dokladá vtedajší názor na riešenie vzťahu modernej a historickej architektúry je administratívna a obytná budova bývalej Považskej zemedelskej a živnostenskej banky na námestí Dukla v Žiline z roku 1928. V historickom prostredí cennej urbanistickej pamiatky štvorcového hlavného námestia mesta navrhli Weinwurm a Vécsei objekt, ktorého hodnoty nestrácajú svoju životnosť ani dnes. Architektonický výraz je nový, avšak rešpektuje okolie a je v súlade s funkciou budovy. Riešenie arkád, výška budovy, traverťový obklad hlavnej fasády a celkový architektonický a výtvarný prejav pritom však nie je kompromisom, ale samostatným výrazom nového architektonického názoru, ktorý neodmieta historické prostredie, ale prenáša jeho základné atribúty do podmienok novej spoločnosti.

Postupujúca výstavba v Bratislave dostávala nové rozmery. Vzrástajúca výška objektov vytvárala vysoké uličné fronty a úzke uličné priestory. Túto zaužívanú schému narušil Weinwurm zaujímavým spôsobom v návrhu administratívnej a obytnej budovy bývalej poisťovne Fénix na ul. Červenej armády č. 6. V súvislej uličnej zástavbe navrhol polootvorený blok, čím predlžil priečelie a vytvoril pri väčšej hustote zástavby vyhovujúce podmienky na bývanie vo vyšších podlažiach. Súvislý uličný front je iba na prízemí a prvom poschodí, nad ktorým je strešná terasa. Všetky byty sú



F. Weinwurm: vila Lívia na Nábreži I. Krasku v Piešťanoch. Z archívu Š. Šlachtu

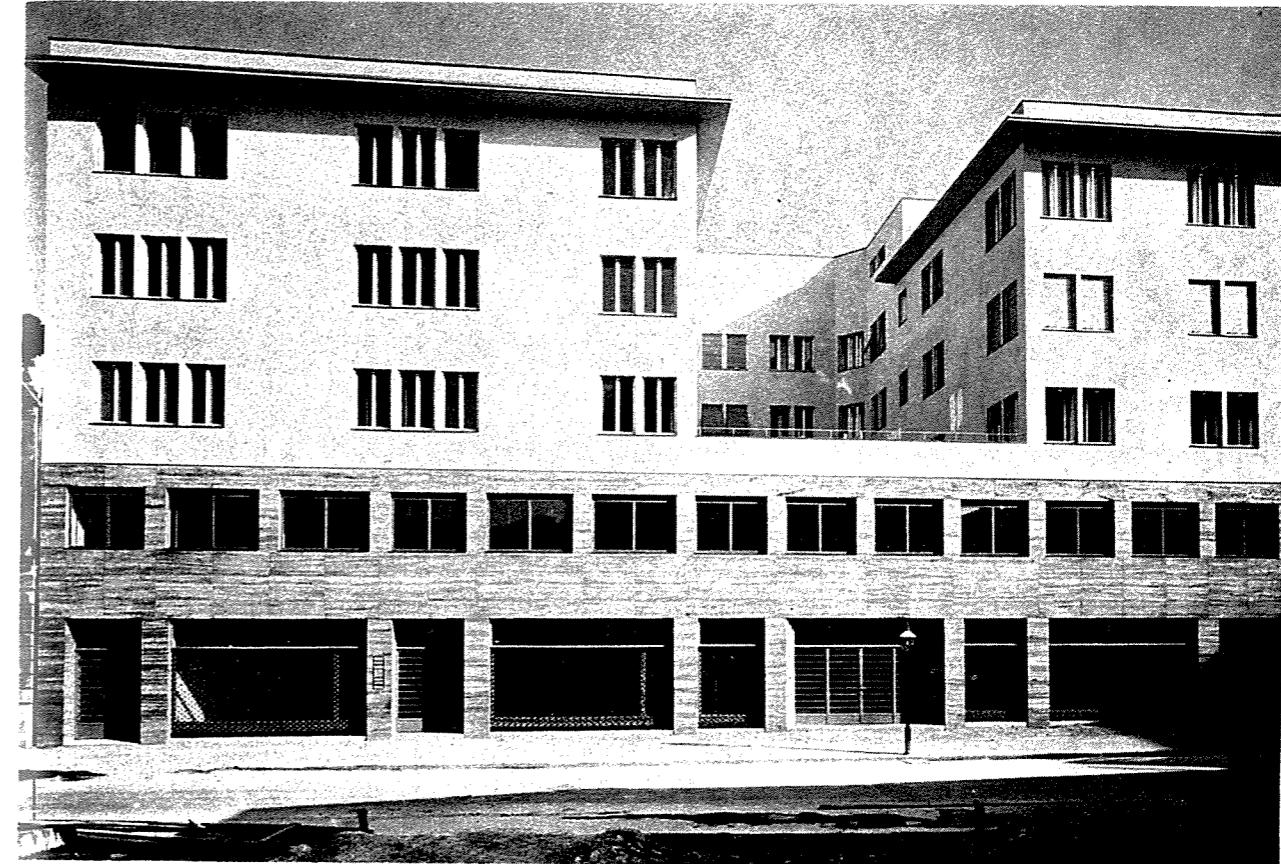
dobre osvetlené a vetrané. Precízne vypracované detaily, ušľachtilé a trvanlivé materiály a prvý raz použité oceľové okná systému Kraus, navrhnuté Weinwurmom, spolu s kultivovaným hmotovým riešením vytvárajú z tejto budovy pozoruhodné architektonické dielo modernej architektúry u nás.

Zlom v architektonickom ponímaní kultových stavieb predstavuje obradná sieň na židovskom cintoríne v Bratislave z roku 1929, ktorá je svojimi jednoduchými tvarmi manifestáciou bezzobdobnej vecnosti. Jednoduchá viditeľná stropná konštrukcia, ako aj kamenná podlaha dotvárajú prostredie. Súčasťou riešenia je aj vstup na cintorín a sústava oporných múrov v majstrovsky priestorovo usporiadaných kombináciach kamenného muriva z monolitickými betónovými detailami. Dnes je riešenie esteticky znehodnotené vedením nadzemného vodovodu.

Idee terasového domu Weinwurm ďalej rozpracoval v návrhu tzv. vily T v Karlovej Vsi v Bratislave roku 1929. Na prízemí je veľká terasa po celej šírke budovy, na prvom poschodi sú priestorné loggie. Veľká obytná terasa na druhom poschodi poskytuje pôsobivý výhľad na

prírodnú scenériu toku Dunaja. Zaujímavé je riešenie vertikálnej komunikácie nie súvislým schodiskom, ale viacerými ramenami schodov podľa toho, ako si to vyžadovalo dispozičné riešenie. Pokojné objemy, plné plochy a otvory, hra svetla a tieňa sú pre toto dielo charakteristické. Nenachádzame tu však už okenné šambrány, pre Weinwurma charakteristický prvok. Vila v Karlovej Vsi patrí k najlepším príkladom dokladajúcim najmä kvalitatívne zmeny v kultúre bývania. Spolu s terasovou nitrianskou vilou bola zaradená do publikácie *Moderne villas en Landhuisen in Europa en Amerika*, venované najlepším ukážkam rodinných domov zo začiatku tridsiatych rokov vo svete.

K rovnako pozoruhodným príkladom riešenia veľkých rodinných vil patrí vila na Podtatranského ul. č. 3 v Bratislave z roku 1929. Vila sa nachádza na prudkom svahu vo vilovej časti mesta, kde Weinwurm a Vécsei projektovali viaceré nové stavby. Vila navrhnutá Weinwurmom bola jednoduchá, bez dekoru a pozlátka. Jednoduchosť priečelí, bezozdobná, hranatá architektúra s konštruktivistickým riešením vstupnej markízy sa však stala príčinou rozchodu archi-



F. Weinwurm: budova bývalej poštovej Fénix na ulici Československej armády v Bratislave.
Foto F. Weinwurm a Vécsei, z pozostalosti A. Hořejša

tektá so stavebníkom, ktorému zrejme viac záležalo na reprezentácii ako na dobrom bývaní. Vila je trojpodlažná. Hlavný spoločenský a obytný priestor je na prvom poschodi a tvorí ho jedáleň, salón a hala so schodiskom do druhého poschodia, kde sú spálne a terasa. Konštruktivistický, chladný dojem exteriéru malí eliminovať interiéry, ktoré majiteľ zadal do Viedne Jósefovi Hoffmanovi, aby uspokojil svoju túžbu po reprezentácii a nádhore. Steny a stropy obložené drevom, ručne maľované tapety a množstvo predmetov vnútorného zariadenia sú cenným dokladom tvorby svetoznámeho viedenského architekta a zaslúžili by si pozornosť pamiatkových orgánov. Vila je príkladom zápasu novej architektúry s vonkajším leskom, miestom, kde sa stretli protichodné názory na kom-

fort a životný štýl. Roku 1929—1930 navrhuje Weinwurm v priestore dvora staršieho objektu na námestí 1. mája kino Uránia, pozoruhodné predovšetkým konštrukciou zastrešenia veľkého rozponu kinosály.

Z tohto istého roku pochádza aj projekt nájomnej vily na Zrínskeho ul. č. 9 v Bratislave. Vysokej úrovni dispozičného riešenia bytov a vstupných priestorov však prekvapujúco nezodpovedá riešenie architektúry a niektorých vonkajších detailov, kde nachádzame náznaky ornamentu (zábradlie).

K veľmi progresívnym riešeniam patrí vila na Maróthyho ul. č. 4 v Bratislave (asi z roku 1930). Vila je riešená ako prízemná, veľkými dvermi spojená s terasou. Po prvý raz sa tu stretávame s riešením strešnej terasy, vybavenej sprchova-



F. Weinwurm: družstevný obytný komplex Unitas na Malinovského ul. v Bratislave. Foto Jaroslav Kott, z pozoštozlosti A. Hořejša

cím zariadením. Vila dnes slúži ako Detské jasle a má upravené strešné zábradlie.

Na Nešporovej ul. č. 11 v Bratislave bol realizovaný (asi roku 1930) návrh židovského sirotinca. Dvojposchodová budova má zaujímavým spôsobom vo fasáde riešené schodisko: šikmo stúpajúce okná sledujúce linku schodiska.

Veľkú časť svojho tvorivého úsilia venoval Weinwurm aj otázkam riešenia tzv. najmenšieho bytu pre sociálne najslabšie vrstvy obyvateľstva. K známym výsledkom českej avantgardy v tejto oblasti môžeme rovnocenne zaradiť aj družstevný komplex UNITAS na Malinovského ul. v Bratislave z rokov 1930—1931.

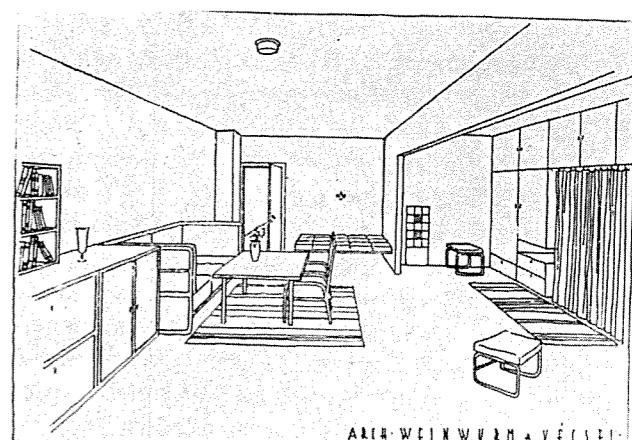
V rozpore s predpísaným spôsobom zástavby navrhhol Weinwurm ako prvý na Slovensku miesto blokovej zástavby riadkové usporiadanie. Stretol sa s porozumením vtedajšieho vedúceho mestského regulačného oddelenia Eugena Bártu, ktorý ho podporil a tak sa realizovalo 7 blokov, postavených kolmo na komunikáciu. Pavlačo-

vé bloky sú 5-poschodové, orientované severojužne, v odstupoch 1:1. Medziblokové priestory sú vyplnené zeleňou a vcelku dobre oslnené. Byty sú jednoizbové, iba na koncoch dvojizbové s kompletným hygienickým vybavením, rozdelené na vstup, obývaciu izbu, kuchyňu a oddelený spací kút. Pôvodne navrhnutý vstavaný nábytok sa žiaľ nerealizoval, lebo značne zvyšoval cenu bytu, čo bolo pre sociálne slabé vrstvy, pre ktoré sa byty stavali, ekonomicky neúnosné. K. Teige uvádzá, že Unitas Weinwurm spočiatku navrhovať ako kolektívny dom so spoločnou vybavenosťou, a až neskôr sa byty doriešili ako kompletné s kuchyňou. Ostali iba práčovne na medzipodestách. Toto Teigeho tvrdenie sa však nedá doložiť. Voči projektu Unitasu boli aj výhrady. A. Hořejš architektom vytýka, že tu ponechali niektoré formalistické prvky, napr. symetriu, akcentovaný stred, zvýraznenú tektoniku konštrukčného systému a ī. S jeho názorom možno polemizovať; na tento

rozpor medzi účelosťou a umením možno pozerat aj tak, že išlo o bývanie pre najchudobnejšie vrstvy, ktorým chcel architekt dať architektúru na úrovni doby — komplex, ktorý napriek minimálnym nákladom by mal mať architektonicky priaznivý účinok. S odstupom času musíme konštatovať, že Unitas predstavuje na svoje obdobie výnimočný architektonický a urbanistický čin.

Roku 1931 na objednávku spolku Chewra Kadischa navrhhol Weinwurm nemocnicu v oblasti vilovej zástavby na Šulekovej ul. č. 16, ktorá budila v čase projektovania silný odpor okolitých majiteľov. Jej architektonický charakter, ktorý sa blíži skôr sanatóriu a do tohto prostredia vhodne zapadá, bol však napokon akceptovaný. Nemocnica je koncipovaná podľa najmodernejších princípov prevádzky s vysokým štandardom technického vybavenia. Strešné terasy slúžia na rehabilitáciu pacientov. Vstup personálu je z Novosvetskej ulice. Architektúru charakterizuje typické Weinwurmovu členenie okien a rímsa v časti strechy. Na nedalekú prízemnú vilu na Šulekovej ul. č. 6 navrhhol Weinwurm nadstavbu s moderným štandardom vybavenosti bytov (asi roku 1931).

Po ukončení projektu Unitasu vypracovali Weinwurm a Vécsei roku 1932 projekt obytných blokov Nová doba, družstva súkromných zamestnancov a robotníkov, ktorý patrí k najvýznamnejším realizovaným pokusom riešenia sociálnej výstavby tzv. najmenšieho bytu na Slovensku v medzivojnovom období. Predstavuje nový názor na urbanistické, technické a ekonomicke riešenie problému sociálneho bývania. Dokumentuje svetonázor autorov, že „nie je dôležitý, hoci aj imponujúci osud jednotlivca, ale osud spoločenstva.“ Snaha obmedzovať negatívne psychické i fyzické účinky bývania v nájomných domoch a utvárať prostredie na kvalitatívne vyššej úrovni boli rozhodujúce momenty určujúce základný koncept Novej doby. Dispozičné usporiadanie dovoľuje iba minimálny styk jednotlivých bytov a utvára dobré podmienky na relatívne izolované, nerušené bývanie, dobré oslnenie a vetranie všetkých miestností. Izby chránia od hluku schodiska príslušstvo bytu. Jednu obytnú skupinu tvorí 162 bytov



F. Weinwurm: družstevný obytný komplex Unitas, perspektíva interiéru. Z archívu Š. Slachtu

piatich typov, ktoré sú zoskupené okolo 8 schodísk. Byty majú vysoký štandard vybavenia a niektoré kolektívne zariadenia, napr. ústrednú práčovňu a sušiareň.

Pôvodné urbanistické riešenie bola riadková zástavba, podobne ako pri Unitase. Na žiadosť mestského stavebného úradu bola však zmenená na polootvorený blok. Smerom k Vajnorskej ulici sa takto vytvoril súvislý uličný front a na druhej strane vznikol tichý, izolovaný priestor vnútorného dvora.

Architektúra Novej doby sa zakladá na kontrastoch plných a členených stien. Pozoruhodným prínosom je unifikovaná oceľová konštrukcia, použitá v takom rozsahu na Slovensku prvý raz. Hospodárnosť návrhu Weinwurm nehľadal v pôdorysnom riešení (pavlačový dom bol plošne úspornejší), ale v konštrukčných a stavebno-technických prvkoch. Hlavné momenty úspornosti spočívali jednak v spomínamej unifikácii konštrukcie, jednak v unifikácii pracovných postupov výstavby, rýchlosťi montáže, malej hmotnosti a menšom objeme i v ekonomickom riešení základov. Oceľová konštrukcia prvého bloku bola zmontovaná za 3 mesiace, ostatné stavebné práce trvali 8 mesiacov. Prvý blok bol postavený v rokoch 1933—1934, druhý blok v rokoch 1935—1936. Na rozdiel od prvého bloku má druhý blok železobetónovú konštrukciu, v tých rokoch už cenove výhodnejšiu. Cel-

kový koncept ostal zachovaný s minimálnymi úpravami dispozície. Bola zlepšená technická vybavenosť a osvetlenie spoločných zariadení. Až v rokoch 1937—1939 sa realizovala tretia etapa na druhej strane, dnešnej Bajkalskej ceste. Najvýraznejšia zmena tejto etapy je rozšírenie dvora vložením jedného schodiska do traktu od Vajnorskéj cesty.

Obytné bloky Novej doby sú pre Weinwurma typickou puristicko-funkcionalistickou kompozičiou, ich hlavný význam však spočíva v prínose k premene sociálneho myslenia: sú znázornením presunu záujmu architektúry od jednotlivca ku kolektívu. „Nová doba bola vo svojom čase najdôležitejším vykryštalizovaním snáh po novom príbytku pracujúceho človeka“, píše o nej A. Hořejš. Jej autori nemali nijaké mimoutilitárne ciele. Chceli len vytvoriť príbytok chudobným ľuďom, ktorí by inak buď vôbec neboli bývali, alebo by bývali v nedôstojných podmienkach. Hoci architektonický výraz Novej doby je skromný, lapidárne odzrkadluje nový vzťah medzi moderným človekom a architektúrou.

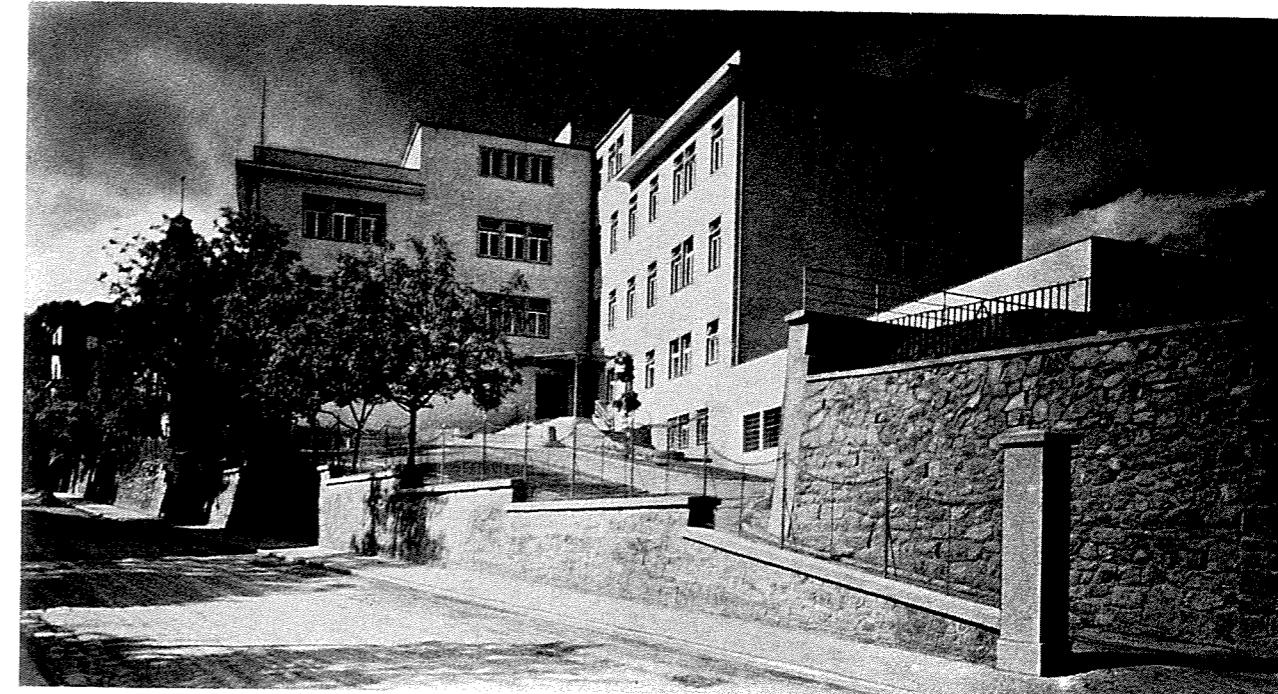
Weinwurm sa hlboko zamýšľal nad vplyvom etických a sociálnych prameňov na modernú architektúru. Nepodceňoval estetiku, chápal ju však v dialektickej súhre s ostatnými, životom determinovanými komponentmi architektúry. Už roku 1921 v časopise Život píše: „Pričiny, ktoré vzbudzovali všeobecnú túžbu po pravde a u umelcov pocit morálnej povinnosti vidí v biednych hospodárskych a sociálnych pome-roch, v sociálnej nespravodlivosti. Ideový základ svojej tvorby vidí v nutnosti... všetko nepravdivé a nekonštruktívne vylúčiť z formovej reči... splniť nároky každého človeka. Tako architektúra sa potom stane pravdivou a bude plniť svoje sociálne poslanie.“

Klasickým príkladom tzv. nájomnej vily, spájajúcej výhody nájomného domu a bývania v rodinnom dome, so zdravým a pokojným prostredím, kontaktom so záhradou, *individualitou* je vila na Kuzmányho ul. č. 5 v Bratislave z roku 1932. Obsahuje v troch úrovniach 4 byty a 2 garáže. Do ulice má disciplinovaný výraz s novým prvkom vo Weinwurmovej tvorbe — nárožným oknom, ktoré podporuje horizontálnosť prejavu. Zadná fasáda je viac členitá a sleduje

účelové usporiadanie pôdorysu. Jadro dispozície bytu tvorí obytná hala. Byty sú samostatne prístupné. Zaujímavé je nahradenie stredného nosného múru železobetónovými stĺpmi. Vila patrí k najlepším príkladom tohto typu domu v Bratislave.

Z roku 1932 je projekt sanatória dr. Holzmannu v Novom Smokovci vo Vysokých Tatrách (realizácia roku 1934). Sanatórium leží vo výške 1000 m nad morom. Pozostáva z dvoch traktov. V jednom je byt lekára, v druhom je na prízemí vyšetrovacia časť; vstup a spoločenské miestnosti sú na medziposchodí a na prvom a druhom poschodí je 25 jedno- a dvojposteľových izieb, z ktorých väčšina má balkóny a menšia časť aj kúpeľne. Strecha je riešená na gymnastické cvičenia a vybavená sprchami. Hlavná fasáda je orientovaná na juh. Vďaka pochopeniu stavebníka bol vypracovaný stavebný program tak, že architekt mal určitú voľnosť tvorby, a to Weinwurmovi umožnilo riešiť sanatórium nie ako typické zdravotnícke zariadenie. Izby a spoločenské priestory navrhuje ako jeden z faktorov vlastnej liečby s dôrazom na účinky citovej sféry, na maximálnu obývateľnosť a na psychofyzické potreby pacientov. Pritom ponecháva voľnosť prejavu individuálnym potrebám. Bohatá členitosť architektonického výrazu odráža funkciu a výnimočnosť prírodnej polohy, v ktorej sa toto dielo nachádza. V tejto stavbe sú rozvinuté najmä princípy nevyumelkovanej životnej kultúry, charakterizujúce osobitné stránky tvorivého talentu architekta.

Obytné bloky Kríser z roku 1933 sú situované v križovaní sa ulíc Hlbokej a Fraňa Kráľa v Bratislave. Koncept ich pôdorysného usporiadania je výsledkom zložitých urbanistických podmienok nárožnej parcely. Dva bloky sú takmer symetricky usporiadane, rozdiel je iba v niektorých rozmeroch a uhloch spojovacích časti. Weinwurm v tomto návrhu preukazuje schopnosť spojiť výhody hromadného bývania s prednostami rodinného domu v priestore, kde mestská bloková zástavba prechádza do voľnejšej zástavby nájomných víl a rodinných domov. Hlavnými vstupmi sú bloky orientované do Hlbokej, od ulice Fraňa Kráľa je fasáda oddelená zeleným pásmom. Stavba je sčasti päť- a sčasti



F. Weinwurm: židovská nemocnica v Bratislave, Šulekova ul. č. 16.
Z pozostatkov A. Hořejša.

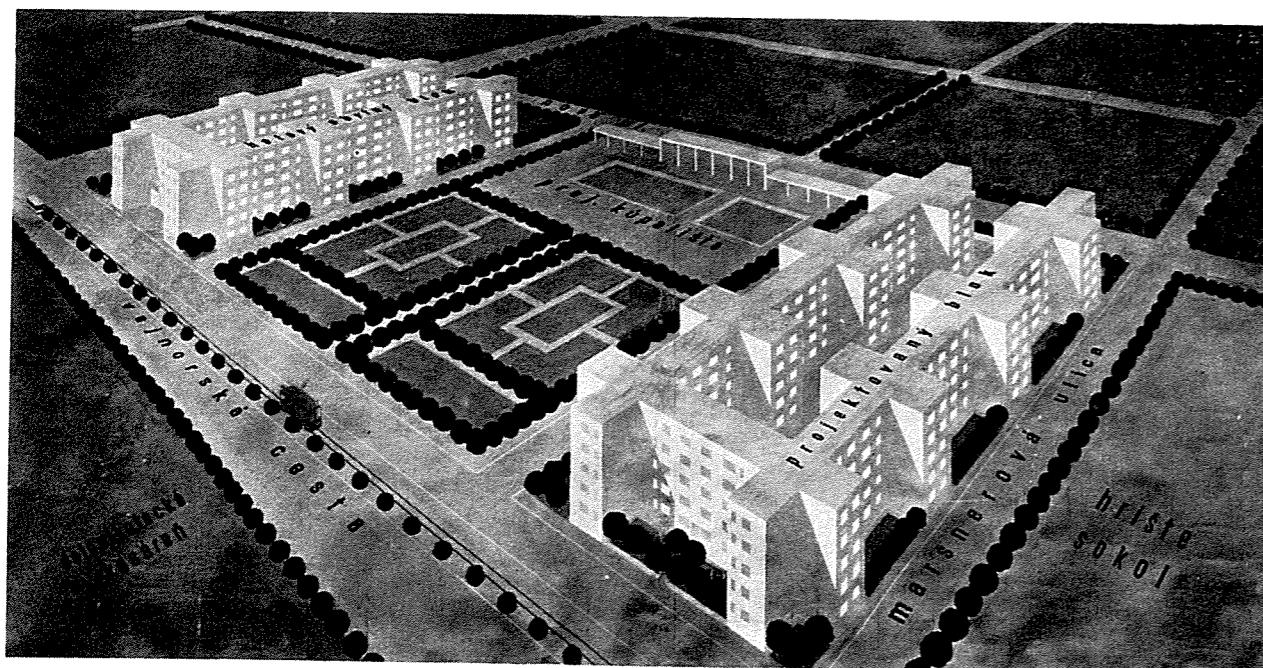
štvorposchodová. Obsahuje 52 dvoj- a trojizbových bytov s halou, balkónmi alebo loggiami s dobrým plošným štandardom (kuchyne 9—12 m², izby 15—23 m²), z podesty je prístupných 5 bytov. Strechy sú riešené ako prístupné terasy, vybavené sprchami s možnosťou opaľovania sa. Nosná konštrukcia je železobetónová.

Z roku 1933 pochádza vila na Miškovej ul. č. 14 v Bratislave. Jednoduchý, strohý kubus jednoposchodovej vily je prístupný z cesty nad vilou a v súčasnosti sa prestavuje.

V nízkej dvojposchodovej starej zástavbe dnešnej Obchodnej ulice navrhli Weinwurm a Vécsei roku 1934 obchodný a obytný dom (dnes obchodný dom Pionier). Šestposchodový objekt zo železobetónového skeletu má ukončené posledné podlažie. Obchodné priestory sú v prízemí a na prvom a druhom poschodí sú kancelárie, v ostatných podlažiach sú dvoj- a trojizbové byty. Prvé poschodie je riešené ako elipsovitá galéria, ktorá okrem prehľadu a optického kontaktu významne prispieva aj k osvetleniu prízemia. Zaujímavosťou je 14 m rozpon nad

prvým poschodím a architektonické riešenie, ktoré predpokladalo rozšírenie obchodných priestorov aj do ďalších podlaží. Architektúru charakterizujú pre Weinwurma typické veľké francúzske okná. Výškou rímsy nadviazali na vtedy už existujúci dom odevov o dve parcely ďalej.

Na južnom svahu vo vilovej štvrti pod Slavínom, na Novosvetskej ul. č. 8 v Bratislave stojí rodinný dom, ktorý je Weinwurmovým experimentom v tejto oblasti; ukazuje, akou veľkou zmenou prešiel názor na priestorovú organizáciu a čítanie. Pôdorysné usporiadanie je voľné, členité a sleduje funkčnosť dispozície. Objekt je osadený do pomerne strmhého svahu. Komfortný rozsiahly byt je riešený v jednej úrovni. Obytné miestnosti sú orientované do záhrady na južnú stranu. Izby detí sú prístupné aj samostatným zvláštnym vchodom. Kuchynský trakt leží pri vchode a je spojený s oddeleným a sčasti krytým hospodárskym dvorom. Strešná terasa je dostupná schodiskom z predsiene. Je vybavená sprchou. V spodnej úrovni sú služob-



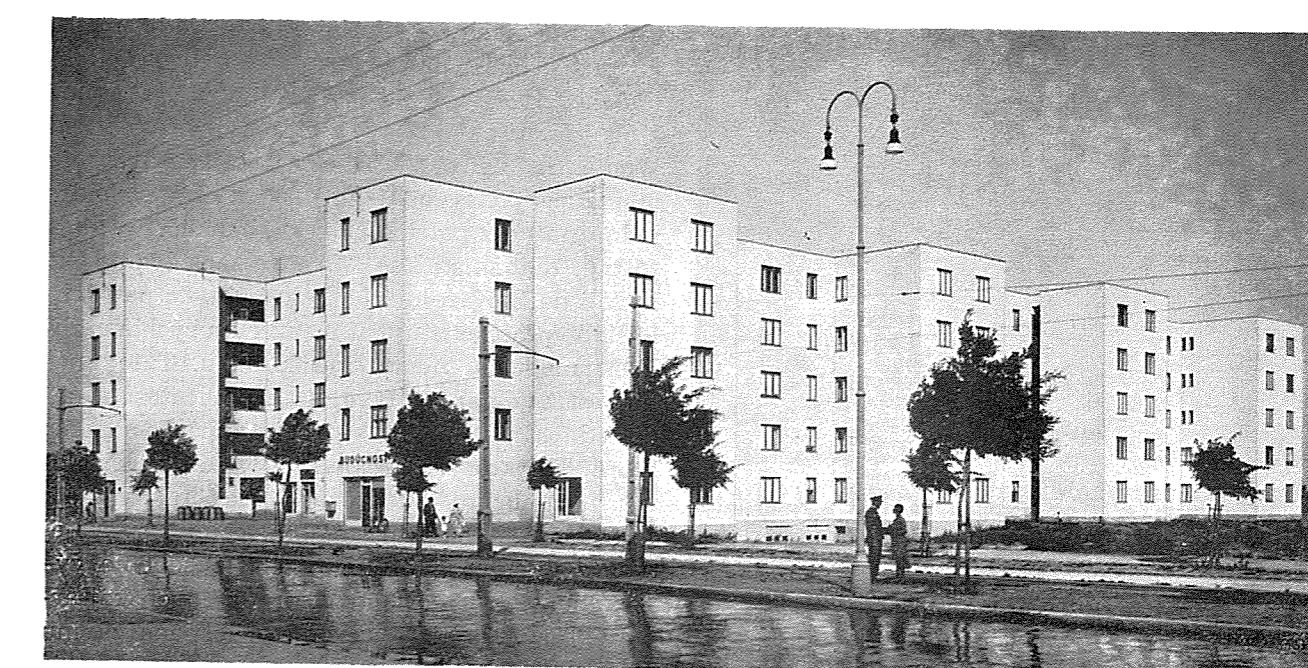
F. Weinwurm: projekt družstevného obytného komplexu Nová Doba v Bratislave. Z pozostatostí A. Hořejša

né miestnosti a otvorená terasa pre deti. Strohý architektonický výraz bez akéhokoľvek pátoisu, kde poloha okien a ich veľkosť je určovaná potrebami vnútorného usporiadania sa vymyká strojovým ideálom a prísnym pravidlám moderny. V súčasnosti sa celý objekt predstavuje, pričom sa na jeho architektonické hodnoty vôbec neberie zreteľ, a tak prichádzame o cenný dokument Weinwurmovej tvorby.

Uprostred severnej strany bývalej Grösslingovej ulice, dnes ul. ČA č. 45, ktorej stavebný vývoj sa začal iba v tomto storočí, stojí 4-poschodový obytný dom (1936), ktorý tiež dokumentuje, čím prispel Weinwurm k utváraniu názoru na moderný nájomný obytný dom. Obytné domy z tohto obdobia mávajú 3–5 izieb, dom však obsahuje byty jedno- a dvojizbové, účelne a hygienicky riešené a technicky dokonale vybavené. Do blízkosti obchodného centra sa takto dostávajú aj sociálne slabšie vrstvy obyvateľstva, čo dovtedy bývalo výsadou bohatých. Parter domu má do ulice situovaný obchod a jednu kancelársku miestnosť. Okrem toho sú na prízemí ešte dva byty. Na ostatných

podlažiach sú z podesty prístupné vždy po tri byty. Všetky miestnosti bytov sú priamo osvetlené a vetrane. Cenné je predovšetkým hospodárne riešenie dispozície, ktoré však nie je na úkor plošného štandardu, a určitá variabilita. Zmýšľanie Weinwurma dokumentuje aj taký detail, ako je byt domovníka — v tých časoch spravidla umiestnený v suteréne, tu je však na prízemí. Zdravé a dôstojné bývanie chcel poskytnúť všetkým, nielen vyvoleným. Vyvážená kompozícia fasády je symetrická, pokojná, s balkónmi, ktoré v úzkej ulici umožňujú lepší kontakt s exteriérom. Konštrukciu tvorí železobetónový skelet s výplňovým murivom. Dom je príkladom, ktorý ukazuje, že dosiahnutiu maxima bytovej kultúry v husto zastavanej oblasti treba dať vždy prednosť pred maximálnou rentabilitou. Iba tak možno zaručiť trvalé hodnoty architektonického diela.

Objektom, na ktorom môžeme ozválať dobre študovať Weinwurmov architektonický rukopis je budova bývalej Dunajskej banky na rohu Gorkého a Sedláčskej ul. z roku 1937. Nová, moderná architektúra, strohá a vecná, bez akej-



F. Weinwurm: Nová doba na Vajnorskéj ulici v Bratislave. Z pozostatostí A. Hořejša

koľvek dekoratívnosti, stála v príkrom rozpore s okolitými historickými slohmi. Nájsť súlad medzi starým a novým bola neľahká úloha. Prítom to nebola len otázka architektonického výrazu, ale často aj nového obsahu a polyfunkčnosti nových objektov. Pomerne rozsiahly objekt administratívnej, obchodnej a obytnej budovy, v blízkosti Národného divadla, v priestore bývalej Rybnej brány, čiže vstupu do historickejho jadra, odráža mnohé z tohto konfliktu medzi starým a novým, Weinwurm tu však dokázal citlivou nadviazať na vtedajšiu zástavbu bez porušenia princípov a pravidiel modernej architektúry. Plynule pokračujúcou rímsou, skončením posledného podlažia, rovnakým sklonom a výškou strechy a proporciami rešpektoval susedný objekt na Gorkého ulici. Veľkými francúzskymi oknami naznačil klasické vertikálne členenie v horných podlažiach. Prízemie je obložené travertínom a zvýrazňuje horizontálny smer. Z budov tohto typu je to najvýdarenejšie dielo Weinwurma a Vécseia.

K doteraz nepublikovaným dielam Weinwurma a Vécseia patria obytné nájomné domy na

Panenskej ul. č. 1 a č. 3. Dom č. 1 mal na prízemí a prvom poschodi umiestnené priestory židovskej slobodomurárskej lóže. V ostatných podlažiach sú komfortné viacizbové byty. Dom je dlhšou stranou orientovaný do Šmeralovej ulice, vstup je z Panenskej ulice. S domom č. 3 má rovnaký architektonický charakter daný použitím rovnakých prvkov a materiálov.

Dielom obsahujúcim všetky typické znaky Weinwurmovej tvorby je kaplnka na cintoríne v Rači, postavená v rokoch 1936–1937. Jednoduchosť a strohosť vonkajšieho výrazu bafajú aj v interiéri kaplnky, kde dominuje rošt železobetónovej konštrukcie stropu.

Výsledným dielom spolupráce E. Belluša (výkresy 1:100) a Weinwurma s Vécseiom (výkresy 1:50) je administratívna a obytná budova bývalej firmy Coburg, dnes sídlo vydavateľstva Smena na Dostojevského rade č. 21 v Bratislave. Spoločný projekt vznikol na priamu žiadosť vedenia firmy. Dosiahla sa tak vysoká výtvarná úroveň i prísné racionálne riešenie, puristicky úsporné, s najvyšším technickým štandardom. Oceľová nosná konštrukcia, konštruk-



F. Weinwurm: vila na Kuzmányho ulici v Bratislave.
Z archívu Š. Šlachtu

čné riešenie oceľových okien, ich jednotný tvar a rytmus reprezentujú najprogresívnejšie trendy funkcionálizmu z konca tridsiatych rokov. Administratívne priestory sa nachádzajú v prízemí a na prvom poschodi. V horných podlažiach sú okolo troch schodísk dvoj- a trojizbové byty s halou. Schodištia sú prístupné zo zadnej fronty cez dvor, bez kríženia sa s administratívou. Posledné podlažie uskakuje a vytvára rozsiahlu terasu.

Spoločné dielo dokazuje, že Bellušova a Weinwurmova tvorba mali spoločné črty v racionálnom chápání riešenia úlohy. Stretnutie a porozumenie by inak na tejto budove nebolo možné. Hoci môžeme sledovať podiel Bellušov — kompozícia fasády, a Weinwurmov — dispozičné riešenie jednotlivých podlaží, výsledné dielo je organicky skĺbená, veľmi dobrá architektúra, predstavujúca zrelé dielo zrelých architektov a tak môžeme len ľutovať, že to bolo posledné dielo Weinwurma a Vécseia. Pod vplyvom politických udalostí sa rozhodli roku 1938 uzatvoriť svoju projekčnú kanceláriu.

Na základe analýzy rozsiahleho diela architekta Weinwurma treba konštatovať, že išlo o osobnosť nielen mimoriadne plodnú, ale predovšetkým o architekta, ktorého tvorba zanechala v hmotnej kultúre slovenského národa výraznú stopu, a ktorej význam nie je dodnes priemerane zhodnotený. V jeho tvorbe zreteľne na-

chádzame snahu o dosiahnutie súladu medzi formou a obsahom, o zmene metódy architektonickej tvorby vychádzajúcej dovtedy najmä z obojakosti eklektickej architektúry. Architekt Weinwurm veľmi výrazne prispel k vytvoreniu monistickej stavebnej kultúry, ktorá vychádza jednoznačne z potrieb človeka, čím sa stáva výsostne humanistickou. Určité zaostávanie vo vývoji na Slovensku viedlo k úsiliu čo najrýchlejšie vyplniť existujúcu medzeru a rýchle etabluovať modernú nenárodnú kultúru. Táto unáhlenosť a z nej vyplývajúca polovičatosť a nedôslednosť posilňovali v architektúre tendencie, ktoré u niektorých architektov viedli k okázalému formalizmu. Weinwurm však nikdy tieto tendencie nesledoval, vedel sa im vo svojej tvorbe vyhnúť, a preto je jeho pôsobenie významné nielen na poli modernej slovenskej architektúry, ale aj v širších súvislostiach vývinu celej slovenskej kultúry.

Politická a spoločenská angažovanosť architekta Weinwurma bola veľmi rozsiahla. Nedostatok dokumentov nedovoľuje vyčerpávajúco zachytiť túto oblasť jeho života, a tak mnohé sa opiera len o spomienky a údaje, získané v rozhovoroch. Jediným jestvujúcim dokumentom je tzv. policajná karta, ktorú poskytol Ústav dejín marxizmu-leninizmu ÚV KSS v Bratislave.

Pochádzal z veľmi chudobnej rodiny, čo iste prispelo k jeho pokrovkovému zmýšľaniu a chápaniu potrieb sociálne naj slabších vrstiev. Ako architekt sa zaradil už v dvadsiatych rokoch do skupiny pokrovkovo zmýšľajúcich intelektuálov. Svedčí o tom aj jeho účasť na organizovaní Školy umeleckých remesiel, členstvo v konzorcii tejto školy, alebo účasť v redakčnej rade Novej Bratislavы (spolu s L. Novomeským, D. Okálím a ďalšími). Svoje pokrovkové zmýšľanie prejavil však najmä v priebehu tridsiatych rokov. Od roku 1931 bol členom výboru Umeleckého spolku. V tomto istom roku sa stáva aj predsedom novoustanoveného spolku Dielňa-Werkstadt-Mühely, ktorý bol založený ako náhrada za zakázaný politicky ľavicovo orientovaný spolok Vörös barátság (Červené bratstvo). Hoci nebol členom komunistickej strany, bol s jej členmi vo veľmi úzkom kontakte, maximálne ju podpo-

ral a roku 1935 bol podľa policajnej karty členom volebnej komisie za KSČ. Iste stojí za povšimnutie, že ako jeden z mála vtedajších architektov si nepostavil vlastnú vilu a býval veľmi skromne v priestoroch svojej projekčnej kancelárie na Gorkého ul. 15.

Význam jeho politickej činnosti spočíva predovšetkým v jeho práci vo výbere Spoločnosti pre kultúrne a hospodárske styky s novým Ruskom. Bol podpredsedom a predsedom bratislavskej odbočky Zväzu priateľov ZSSR v ČSR. V tejto práci sa angažoval tak organizačne, ako aj finančne. Roku 1933 podnikol s priateľmi cestu po Sovietskom zväze cez cestovnú kanceláriu Inturist. Stretol sa tu medzi inými aj s Iljom Erenburgom. O tejto ceste neskôr sám prednášal v Bratislave. V rámci Spoločnosti organizoval roku 1936 prednášky svetoznámeho švajčiarskeho architekta Hannesa Meyera, ktorý pôsobil dlhší čas v Sovietskom zväze, a nášho Jiřího Krohu o bytovej kultúre a architektúre v Sovietskom zväze. Prednášky sa konali v Bratislave, v Žiline a v Košiciach. Spolu s prednáškami usporiadali v týchto mestách aj výstavu Architektúra v ZSSR, na ktorej zostavovaní a organizovaní sa Weinwurm podieľal významnou mierou.

Jeho politickú činnosť orgány buržoáznej republiky veľmi starostlivo sledovali, ako o tom svedčia záznamy v policajnej karte, kde sa napr. uvádza dokonca aj to, že sprostredkúval prenájom miestnosti v hostinci Savoy na schôdze Spoločnosti. Patril k veľmi aktívnym ľuďom, bol v neustálom pohybe, nepoznal nečinnosť. Napriek určitému bohemskemu spôsobu života mal hlboký zmysel pre sociálne problémy, ktoré sa snažil podľa svojich možností riešiť, ako o tom svedčia projekty Unitasu a Novej doby. Svoje pokrovkové názory neskrýval. Mal dobré vzťahy k pokrovkovým českým architektom, ktorí jeho prácu vysoko oceňovali. Bol tiež aktívny členom Pracovného združenia architektov na Slovensku. O jeho činnosti po uzavretí kancelárie koncom r. 1938, t. j. v rokoch 1939—1941 sa nám žiaľ nepodarilo zistiť nič bližšie. Je však zrejmé, že sa aktívne podieľal na boji proti nastupujúcemu fašizmu, pretože hned v júni 1941 ho gestapo zatklo. Uväznili ho v Ilave. Po-

čas troch mesiacov, keď najviac trpel nečinnosťou (sám sa prihlásil, že bude robif holiča, aby mal kontakt s ostatnými väzňami), sa stal známym modelovaním malých plastík z chleba, ktorý miešal s pastou na topánky. Na tieto čierne a hnedé figúrky smutných i rozosmiatých žien si všetci jeho bývalí spolužiaci veľmi добре spomínajú. Žiaľ nezachovala sa z nich ani jediná. Pomáhal mu však v kontaktach s väzňami a dozorcami. Po prepustení sa vrátil do Bratislavu. Jeho aktivita i nenávisť voči fašizmu ho priviedli k rozhodnutiu odísť do Sovietskeho zväzu (na rozdiel od mnohých, ktorí emigrovali na Západ). Po trase Maďarsko, Balkánske štáty a Turecko sa chcel dostaviť do ZSSR, aby sa tam mohol zapojiť aktívne do boja proti fašizmu. Žiaľ, tento jeho úmysel sa nepodaril. Na jar roku 1942 bol údajne pri ilegálnom prechode maďarských hraníc zatknutý a zastrelený.

V politickej činnosti a spoločenskej angažovanosti architekta Weinwurma ostáva ešte mnohé nejasné a nepreskúmané. Zatiaľ však nebolo možné vypátrať a preskúmať všetky ešte existujúce pramene. Význam jeho osobnosti stojí za to, aby sa v tejto práci pokračovalo.

Životopis

1885	30. augusta sa narodil v Borskom sv. Mikuláši;
1891—1898	štúdium na základnej škole a lyceu v Bratislave;
1898—1906	štúdiá na Technickej univerzite v Drážďanoch a v Berline;
1906—1909	vojenská prezenčná služba;
1914—1918	účasť v I. svetovej vojne, ľažko ranený na hlave; dosiahol hodnosť nadporučíka;
1919—	začína pracovať ako architekt v Bratislave;
1921—	prednáša na Stavebnej priemyslovej škole v Bratislave;
1924—	(asi) zakladá spoločnú projekčnú kanceláriu s I. Vácseiom;
1928—	člen Spoločnosti pre kultúrne a hospodárske styky s novým Ruskom;

- spolu s Jurkovičom a Mergancom sa pravdepodobne zúčastňuje na výstave vtedajšej kultúry v Brne; založené večerné kurzy pre aranžérov, z ktorých vznikla roku 1931 Škola umeleckých remesiel; spolu s Jurkovičom a Šilingerom sa stáva členom konzorcia tejto školy; člen výboru Umeleckého spolku v Bratislave; súkromná cesta do Sovietskeho zväzu; člen volebnej komisie za KSC v Bratislave; predseda ustavujúceho spolku Dielňa v Bratislave; zvolený do Predsedníctva Zväzu priateľov ZSSR, spoluorganizuje výstavu sovietskej architektúry v Bratislave, Žiline a Košiciach a prednášky Hannesa Meyera a Jiřího Krohu o architektúre a bytovej kultúre v Sovietskom zväze; zatvára svoju projekčnú kanceláriu; zatknutý Gestapom v Bratislave, väznený v Ilave; pri pokuse o ilegálny prechod hraníc do Maďarska zastrelený maďarskými fašistami;

Súpis diela

- 1919 adaptácia a nadstavba Grand Sanatória, Palisády č. 30, Bratislava; návrh vily na rohu Šulekovej a Palisád, Bratislava (ne-realizovaný);
1923 rodinný dom T. Steinera, ul. Fraňa Kráľa č. 2, Bratislava (dnes Detská logopedická klinika); nájomná vila pre A. Riesnera, Lermontovova ul. č. 13, Bratislava; nájomná vila pre J. Sonnenfelda, Somolického ul. č. 2, Bratislava (dnes Múzeum Janka Jesenského); obytný dom s výrobňou v Žiline (dnes neexistuje);
1923—1925 administratívna a obytná budova Žilinskej portladcementovej továrne, Gun-

- duličova ul. č. 8, Bratislava (dnes budova Ústavu dejín marxizmu-leninizmu), lit.: Stavba, 4, 1925, s. 147; Horizont, 1928, č. 11—13, s. 19—29; Projekt, 22, č. 8, s. 7; tamže, 25, 1983, č. 4, s. 38—40; Arnošt Wiesner 1890—1971, architektonické dieľo, katalóg, Olomouc 1981, s. 19;
1924 nájomný obytný dom pre W. Hellera, Lermontovova ul. č. 11, Bratislava; (asi) nájomný obytný dom pre dr. Klaubera, Lermontovova ul. č. 4, Bratislava;
1925 nájomný obytný dom, Moyzesova ul. č. 7, Bratislava; nájomný obytný dom, Moyzesova ul. č. 1, Bratislava;
1926 obytný dom pre M. Lázára, Duklianska ul. č. 19, Bratislava;
1926—1927 vila dr. Verö, Nitra-Číneš; lit.: Moderne Villas en Landhuisen in Europa en Amerika, Amsterdam 1932; Projekt, 25, 1983, č. 4, s. 38—40;
1927 Vila Lívia — dr. Feldmar, nábr. I. Krasuku, Piešťany; lit.: Forum, 1931, s. 201; (asi) sanatórium dr. Weltmann, Nálepkova ul., Piešťany; obytný dom úradníkov Bratislavské všeobecnej banky, Podtatranského ul. č. 8, Bratislava; administratívna budova Západoslovenskej elektrárne, Pražská ul. č. 25, Bratislava (prestaná D. Jurkovičom);
1927—1928 (asi) vila dr. Kuchtu, Dankovského ul. č. 6, Bratislava;
1928 Považská zemedelská a živnostenská banca, nám. Dukla, Žilina (dnes budova MNV); (asi) vila dr. Hugo Steina, Porubského ul. č. 4, Bratislava; administratívna a obytná budova poistovne Fénix, ul. Červenej armády č. 6, Bratislava, lit.: M.S.A. Praha, 1930, č. 1; Projekt, 25, 1983, č. 4, s. 38—40;
1928 nájomný obytný dom, Sládkovičova ul. č. 2;
1929 vstup, oporné múry a obradná sieň židovského cintorína, Žižkova ul., Bratislava; vila „T“ (senátora Tománka), Karlova Ves, nad Dunajom, Bratislava; lit.: Moderne Villas en Landhuisen in Europa en Amerika, Amsterdam 1932; vila dr. A. L. Podtatranského č. 3, Bratislava; lit.: Slo-

- venský staviteľ, 1, 1931, s. 91; Projekt, 25, 1983, č. 4, s. 38—40;
1929—1930 (asi) kino Uránia, nám.: 1. mája, Bratislava (dnes kino Hviezda); lit.: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 1931, č. 10, s. 452—453; nájomná vila dr. Blumentála, Zrinského ul. č. 9, Bratislava;
1930 asi židovský sirotinec, Nešporova ul. č. 11, Bratislava (dnes ubytovňa VB); vila Gráber, Maróthyho ul. č. 4, Bratislava (dnes detské jasle), lit.: Forum, 4, 1934, č. 4, s. 118—119;
1930—1931 družstevný malobytový komplex UNITAS, Malinovského ul., č. 41—53, Bratislava; lit.: Forum, 1, 1931, č. 1, s. 53—55;
1931 židovská nemocnica, Šulekova ul. č. 16, Bratislava (dnes gynekologická a pôrodnícka klinika); lit.: Forum, 2, 1932, č. 2, s. 25—37; (asi) nájomná vila pre V. Mandela (nadstavba), Šulekova ul. č. 6, Bratislava;
1932 obytná skupina Nová doba, družstvo súkromných zamestnancov a robotníkov, Vajnorovská ul., Bratislava; lit.: Slovenský staviteľ, 4, 1934, č. 1, str. 82, Forum, 4, 1934, s. 82; tamže, 5, 1935, č. 2, s. 105; STARÝ, O. a kol.: Československá architektúra, Praha 1965, s. 223; Architektúra Slovenska, katalóg výstavy, Bratislava 1971, s. 71; KUSÝ, M.: Architektúra Slovenska 1918—1945, Bratislava 1971, s. 70—73; Archithese, 1980, č. 6;
1932 vila Stein, Kuzmányho ul. č. 5, Bratislava; lit.: Forum, 3, 1933, s. 328; sanatórium dr. Holczmann, Nový Smokovec (dnes ozdravovňa Mier); lit.: Forum, 5, 1935, č. 2, s. 108;
Diela, ktoré sa nepodarilo doteraz časovo zaraďi: vila dr. Nathan, Porubského ul. č. 5, Bratislava, vila dr. Wiener, Porubského ul. č. 1, Bratislava, obchodný dom Gráber a syn, Duklianska ul. č. 6, Bratislava (dnes n. p. Ferona), vila dr. Elek, Bartoňova ul. č. 2, Bratislava, rodinná vila, Malacky, vila Engel, Žilina, vila dr. Schlesinger, Žilina, vila dr. Neumann, Žilina, vila Ellenbogen, Žilina, filiálka Považskej banky v Považskej Bystrici.
- Ďakujem všetkým, ktorí mi pri tejto práci pomohli radovali, spomienkami alebo informáciami. Okrem architektov prof. Kusého, konzultanta mojej práce, L. Foltýna, J. Štefanca, D. Martinčeka a ďalších si dovoľujem podakovať najmä pribuznému architektu Weiwerma pani Eve Marákyovej a dr. Petrovi Marákymu, ďalej pani dr. A. Stahlovej, pani Irene Blühovej, pani Pollákovej, pani Kukurovej, pani Klauberovej, dr. Svítekovej, inž. Vernému, dr. Klenovi, manželom Wolfovcom a manželom Farským, dr. Hudákovej a pracovníkom Ústavu dejín marxizmu-leninizmu, archívu Zväzu čs.-sovietskeho priateľstva a archívu Mestského múzea v Bratislave.

Poznámky

¹ Neue Bauten der Architekten Weinwurm und Vécsei, Pressburg. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 15, 1931, č. 10, s. 449—453.

² WEINWURM, B.: Das heutige Schaffen. Život, 1, 1921, s. 43—45 a 47—50.

³ WEINWURM, B.: Wohin führt der neue Weg? Nová Bratislava, 1931—1932, č. 1, s. 9—11.

⁴ WEINWURM, B.: Kochovo sanatórium v Bratislave. Měsíc, 1933, č. 4, s. 9—12.

⁵ WEINWURM, B.: Ruf nach Landesplanung. Der Bauunternehmer, 9, 1935, č. 1, s. 1.

⁶ TEIGE, K.: Moderná architektúra v Československu. M.S.A. 2, Praha 1930.

⁷ KUSÝ, M.: Architektúra na Slovensku 1918—1945. Bratislava, 1971.

⁸ KUSÝ, M.: E. Belluš, Bratislava 1984.

⁹ FOLTÝN, L.: Dejiny slovenskej medzivojnovnej avantgardy — analýza architektúry rokov 1918—1939. Rukopis, Bratislava 1970.

¹⁰ ŠLACHTA, Š.: Chronológia slovenskej architektúry 1918—1975. Rukopis 1975.

¹¹ ŠLACHTA, Š.: B. Weinwurm — I. Vécsei. Projekt 27, 1983, č. 4, s. 48—50.

¹² Články v časopisoch: Forum, Slovenský staviteľ, Stavba, Horizont, Československá architektura.

Архитектор Фридрих Вейнвурм

Архитектор Фридрих Вейнвурм (1885—1942 гг.) принадлежал к числу видных представителей архитектурного модерна в Словакии в период между двумя войнами. Учился в Дрездене и Берлине. Он был представителем взглядов Адольфа Лооса, новой деловитости и строгой функциональности. Вейнвурм был практически первым, кто принес в Словакию последовательно функциональную архитектуру простых современных форм. Его творчество направляло глубоко социальное чувство. Постоянным сотрудником Вейнвурма был И. Вечей.

Первые стройки Вейнвурма в Братиславе, где находится большинство его реализованных работ, возникли в 1923 году. Это жилые дома и особняки. Его стремление в течение всего его жизни было направлено на решение жилищного вопроса и улучшение культуры жилья. Автор настоящей работы обращает детальное внимание на множество строек Вейнвурма. В период экономического кризиса Вейнвурм направляет свои работы на проблемы так называемой наименшей квартиры для социально беднейших слоев. Результатом его стремлений стал кооперативный комплекс Унитас в Братиславе, созданный в 1930—1931 годах, состоящий из 7 шестиэтажных домов с галереями среди зелени, построенных перпендикулярно к главной коммуникации. Комплекс Унитас с точки зрения изобразительной и функциональной превосходит лишь жилые дома Нова доба, построенные в 1932 году. Вкладом комплекса Нова доба была взаимная изоляция квартир, предоставляющая ничем не нарушенное жилье,

и унифицированная стальная конструкция, позволившая закончить строительство домов в весьма короткие сроки. Комплекс Нова доба представляет собой изменение способа архитектурного мышления, интерес здесь переходит от отдельного лица к коллективу. Социальное чувство Вейнвурма проявилось не только в решении жилищного вопроса. Он занимался также проектированием больничных зданий, последовательно подчиненных функции. В последний период его творчества были построены жилой дом на углу Горького и Седларской улиц и здание нынешнего издательства «Смена» на линии Достоевского.

Способ архитектурного и социального мышления Вейнвурма демонстрируют не только его реализации, а также его статьи и теоретические рассуждения. О его политических убеждениях найлучшим способом свидетельствует сохранившаяся полицейская учетная карточка, которая является сегодня, к сожалению, уже единственным источником сведений для реконструкции его бурной жизни. Уже в период двадцатых годов он принадлежал к числу прогрессивно настроенных интеллектуалов. Вейнвурм помогал организовывать Школу художественных ремесел, он был членом редколлегии прогрессивной Новой Братиславы и председателем братиславской организации Союза друзей СССР. В 1938 году закрыли его проектное бюро и в 1941 году его арестовали. После освобождения из тюрьмы в 1942 году он попытался бежать через Балканы в СССР, но при этой попытке был убит фашистами.

Architect Fridrich Weinwurm

Architect F. Weinwurm (1885—1942) belonged among foremost representatives of the architectonic modern style in Slovakia during the interwar period. He had made his studies in Dresden and Berlin. He was an advocate of Adolf Loos' views of a matter-of-factness and strict functionality. Weinwurm was practically the first to have brought into Slovakia a consistently functional architecture of modern, simple shapes. In his work he was led by a deep social feeling. His steady collaborator was I. Vécsei.

Weinwurm's first buildings in Bratislava, where, by the way, most of his designs have been realized, date from the year 1923. They are dwelling houses and villas; his life-long efforts were oriented to a solution of the housing problem and an improvement of dwelling culture. The author of this study takes a closer view of several of Weinwurm's buildings. During the times of the great economic crisis Weinwurm focused his attention on the problem of the so-called smallest dwelling for the socially weakest strata. The result of his endeavours was the co-operative complex Unitas in Bratislava from the years 1930—1931, made up of 7 five-storey blocks with galleries, built in the midst of greenery vertically to the principal line of communication. Unitas was outdone as to function and design by the blocks of Nová Doba from the year 1932. A great advantage of Nová Doba was also a mutual isolation of the dwelling units ensuring undistur-

bed privacy, and a unified steel construction that permitted completion in a very short time. Nová Doba represents a change in architectonic thinking: interest was here shifted from the individual to the group. Weinwurm's social feeling did not become manifest solely in dealing with the housing question. He also devoted his efforts to designing hospital buildings with consistently subordinated functions. From the closing stage of his active work come the dwelling house at the corner of Gorky's and Sedlárska Streets and the building now housing the publishing house Smena at Dostoyevsky Row.

The mode of Weinwurm's architectonic and social thinking is documented not only by his buildings, but also by his articles and theoretical reflections. His political conviction is best illustrated by his police file which, unfortunately, constitutes today the only source for reconstructing his movemented life. Already back in the twenties he belonged among progressively thinking intellectuals. He helped in organizing the School of Arts and Crafts in Bratislava, was a member of the editorial board of the progressive magazine Nová Bratislava and chairman of the branch of the Union of Friends of the USSR. In 1938 the authorities closed his projecting office and in 1941 he was imprisoned. On his release in 1942, he tried to escape through the Balkan to the USSR, but the fascists shot him dead.

K problematike slovenskej tkanej tapisérie

VIERA LUXOVÁ

Ak odhliadneme od tkáčského remesla ľudovej provenience, ktoré nedospelo do polôh hnosného dekoratívneho závesu, nemá slovenská tapiséria dlhú tradíciu. Jej vývin pokrýva relatívne krátky časový úsek, obdobie štyroch desaťročí. Vplyvom špecificky našej výtvarnej situácie stojí na začiatku iniciatíva *M. Teinitzrovej*, vďaka ktorej sa krátko po vojne podľa Fullových obrazov dielensky realizovali naše prvé tkané závesy. Pre absenciu vyspelého tkáčského zázemia sa začnúc päťdesiatimi rokmi podobným spôsobom, teda materiálovou aplikáciou maliarskych predlôh vyhotovili v českých manufaktúrach v Jindřichovom Hradci, neskôr vo Valašskom Meziříčí aj ďalšie tkaniny (napr. od J. Alexyho, L. Mrázovej, M. Klimčáka, E. Zmetáka a i.).¹ Toto rané vývinové obdobie „maliarskeho prístupu“ ku tkanine sa zakladalo na klasickej technike útkového ripsu. Národný akcent tapisérií vyplýval pritom výlučne z výtvarných kvalít maľby, ktoré tkáčske remeslo prípadne zvýrazňovalo, ale nie spoluvtváralo.

Úzkou spoluprácou s českými tkáčmi dosiahol až *J. Krén* optimálnu hranicu možného súladu medzi autorským štádiom prác (ideový návrh, kartón) a dielenskou realizáciou, čo mu umožnilo podčiarknuť slovenskosť jeho diel. Kréne symbolické a znakové tapisérie, ktoré vznikali behom druhej polovice šesťdesiatych rokov, sú odrazom jeho úsilia o materiálovovo čisté využitie gobelinovej techniky. Kvantitatívne zmnoženie výtvarných úloh pre architektúru, badateľné v tomto období, orientovali Kréna na sondáže vzťahu textilu k priestoru. Stal sa tak prvým propagátorom tkaniny v architektonic-

kom prostredí a jeho známy triptych na motívy z našej histórie, inštalovaný donedávna v zasadacej sieni Bratislavského hradu, ostal roky vzorom pre práce tohto funkčného zamerania.²

Prelom do zaužívaných zvyklostí textilnej práce znamenalo vystúpenie prvých absolventov špeciálky prof. P. Matejku na bratislavskej VŠVU, ktorí sa zásluhou predvídavého pedagogického vedenia už počas štúdií bližšie oboznamovali aj s remeselnou stránkou tkaných tapisérií (stáže v českých manufaktúrach). I keď viacerí zo žiakov rozšírili rady maliarov iba príležitostne si voliacich realizáciu v textilnom materiáli, aj pre ich tapisérie ostal príznačný bezprostrednejší vzťah k textilnému vláknu a tkáčskemu remeslu. Matejkova škola, dnes už vziaťý pojem v našom výtvarnom živote, sa vyznačovala svojskou výchovnou metódou, ktorou sa odlišovala od okolitých stredísk výučby. Charakterizovala ju najmä zásada priority výtvarného názoru, sprevádzaná hľadaním myšlienke adekvátnej tkáčskej reči. Tento pedagogický princíp výrazne ovplyvnil aj samostatnú tvorbu absolventov školy. V období konjunktúry výtvarných úloh pre architektúru to boli poväčšine Matejkovi žiaci, najmä *K. Baron*, čo presadzovali tkaninu v interiéri a tak prispeli k zmeně jej funkčnej štruktúry. Spočiatku výlučne galérijné využívanie tapisérie prekryla u nás jej čoraz väčšia obľuba pri dotváraní spoločensky exponovaných priestorov (napr. v objekte Ministerstva kultúry na Wolkrovej ul. v Bratislave, Dom košického vládneho programu v Košiciach a i.). Možno azda klasifikovať ako špecifickum nášho vývinu, že vďaka prezieravosti



Karol Barón: *Kytica*, 1978. Z archívu V. Luxovej

niektorých projektantov nachádzajú podnes vývinovo progresívne tendencie neraz širšie uplatnenie v tvorbe pre architektúru ako na báze voľného prejavu. Do tejto kategórie patria nie len plasticky odstupňované, viazané tapisérie, prebiehajúce voľne na strop, dlážku či radené do priestorových plánov od K. Baróna, ale napríklad aj tvarové a materiálové experimenty od L. Jergušovej, K. Šujanovej, K. Orlíkovej.³

Z absolventov Matejkovej špeciálky sa však sformovala nie len skupina autorov, ktorí svoj tvorivý potenciál orientovali prednostne, neraz výlučne na problematiku tkaného artefaktu, ale najmä skupina popredných predstaviteľov nás-

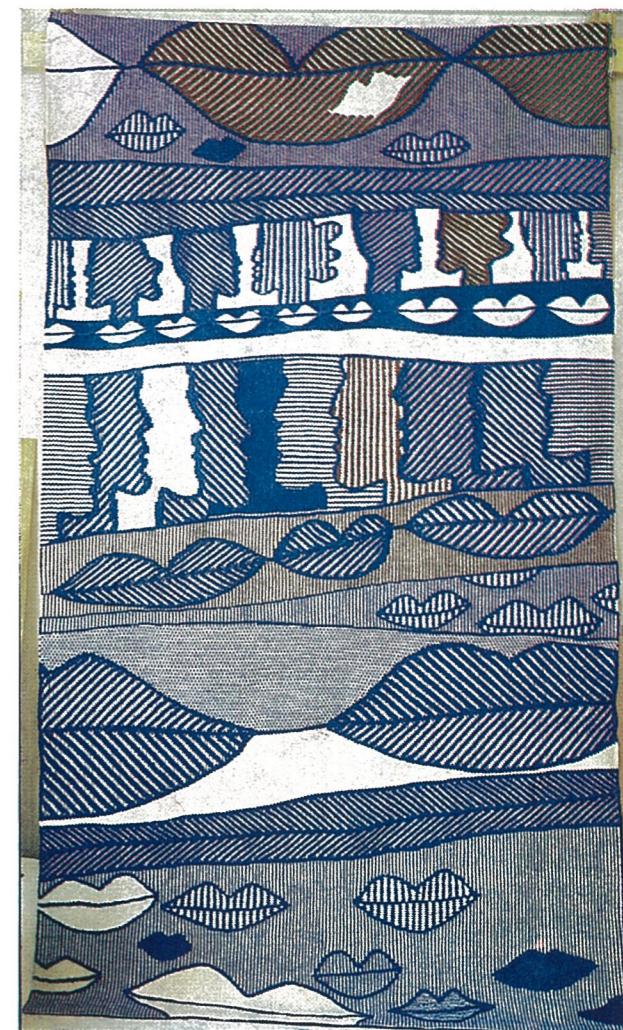
ho moderného, autorsky tkaného závesu. Z nich popredné miesto prislúcha K. Šujanovej, ktorá na prelome šestdesiatych a sedemdesiatych rokov vlastnoručným tkaním prekonala pozostatky maliarskeho narábania s vlnou a dospela k technicky náročnému a invenčnému výrazu. Jej Deník II. z roku 1972 je medzníkom nielen vo vývinovom profile autorky, ale predovšetkým v celoslovenskom kontexte. Tapisériu, buďovanú s technickou brilantnosťou dovtedy u nás neznámou, charakterizuje tkáčsky čiste navodená grafická atmosféra a materiálu blízka štylizácia tvarovej a kompozičnej skladby. Bez folklorizovania, dobe adekvátnym, technicky

presvedčivým a v domácom prostredí zakotveným prejavom začala tak Šujanová novú etapu vo vývine našej tapisérie, etapu významovo súmerateľnú s európskou tvorbou.

Historicky u nás Šujanová nebola prvou „textiláčkou“, pracujúcou samostatne na stave. Od šesťdesiatych rokov tkala totiž autorsky svoje závesy absolventka bratislavskej Strednej školy umeleckého priemyslu M. Rudavská, ktorá v kontexte nášho tkaného prejavu má skôr solitérne postavenie. Jej tapisérie, sprvotí ešte zjavne inšpirované podomácky realizovanými handričkovými behúňmi, nadobudli už začnúc sedemdesiatimi rokmi svojský, emotívne podmanivý výraz, ktorý prezrádza programovú zakorenenosť v princípoch ľudovej tvorby. V súčasnosti Rudavská podčiarkuje tkanú štruktúru kompozícii kovovými, vláknom obtácanými prvkami alebo ju kombinuje s drevenými motívmi typu zjednodušených brán.

Okrem vlastnej tvorby ovplyvnila Šujanová nás vývin aj svojou pôsobnosťou v bratislavskej gobelinovej dielni, založenej roku 1974.⁴ Vo funkcii jej umeleckej vedúcej vtlačila totiž osobitú výtvarno-tkáčsku pečať ranej manufaktúrnej produkcií, ktorá sa stala známym najmä dôrazom na plastické hodnoty, na rozihratie povrchu tkaniny, čo sa dosahovalo nepravidelnou atlasovou väzbou a rôznosťou materiálu.

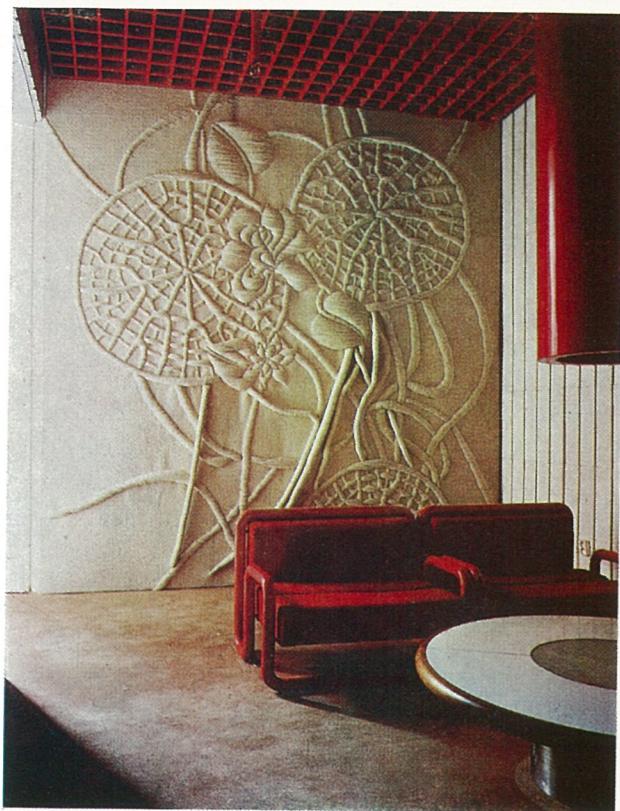
Popri Šujanovej vyšli z bratislavského vysokoškolského prostredia, pochopiteľne, viaceré stúpenkyne autorského tkania ako napríklad E. Lehotská, M. Chmeliarová, E. Končeková. Výrazové možnosti slovenskej tapisérie však z nich tkáčsky obohatili najmä L. Jergušová-Vydarená a E. Cisárová-Mináriková. Vývinovú cestu L. Jergušovej profilovalo tak architektonicko-výtvarné školenie, ako aj grafické čítanie autorky. Dominantným výrazovým prostriedkom jej tapisérií sa od roku 1974 stal nový tkáčsky motív — vrstvený útok, ktorého plasticitu Jergušová odvtedy akcentuje zúžením farebnej škály na akord kontrastných tónov alebo príklonom k monochrómnosti. Plasticá naliehavosť vo vzťahu k hladko tkanej základnej ploche dodáva pritom Jergušovej kompozíciam tak ľudovo-ornamentálnej, vegetatívnej, ako aj figurálnej podstaty osobitý, svojský prízvuk.



Katarína Šujanová: *Deník II.*, 1972. Z archívu V. Luxovej

E. Cisárová zaujala najmä tkáčskym prednesom, poučeným na domácej výšivkárskej tradícii a oproti predchádzajúcim autorkám bohatším materiálovým registrom, uprednostňujúcim kombináciu vlny a sisalu. K pozoruhodnému výsledku dospela autorka v sérii prác, pri ktorých do osobitej štruktúry diel vkomponovala klasický tkané citácie z historických textilií.

Napriek rozdielnosti výrazových polôh, techniky, prípadne materiálu naznačuje tvorba Šujanovej, Jergušovej i Cisárovej isté príbuzné znaky, podmienené zaiste aj charakterom ich odborného školenia. Možno azda konštatovať, že ich spája zjavné úsilie o komunikatívnu osobnú



Lúdia Jergušová-Vydarená: *Victoria regia*, Dom umenia v Piešťanoch, 1979. Z archívu V. Luxovej

výpoved', o umelecky i tkáčsky našké poňatie a takisto fažko definovateľná črta neefektného, drsného, naturalizujúceho, či zemitého prejavu.

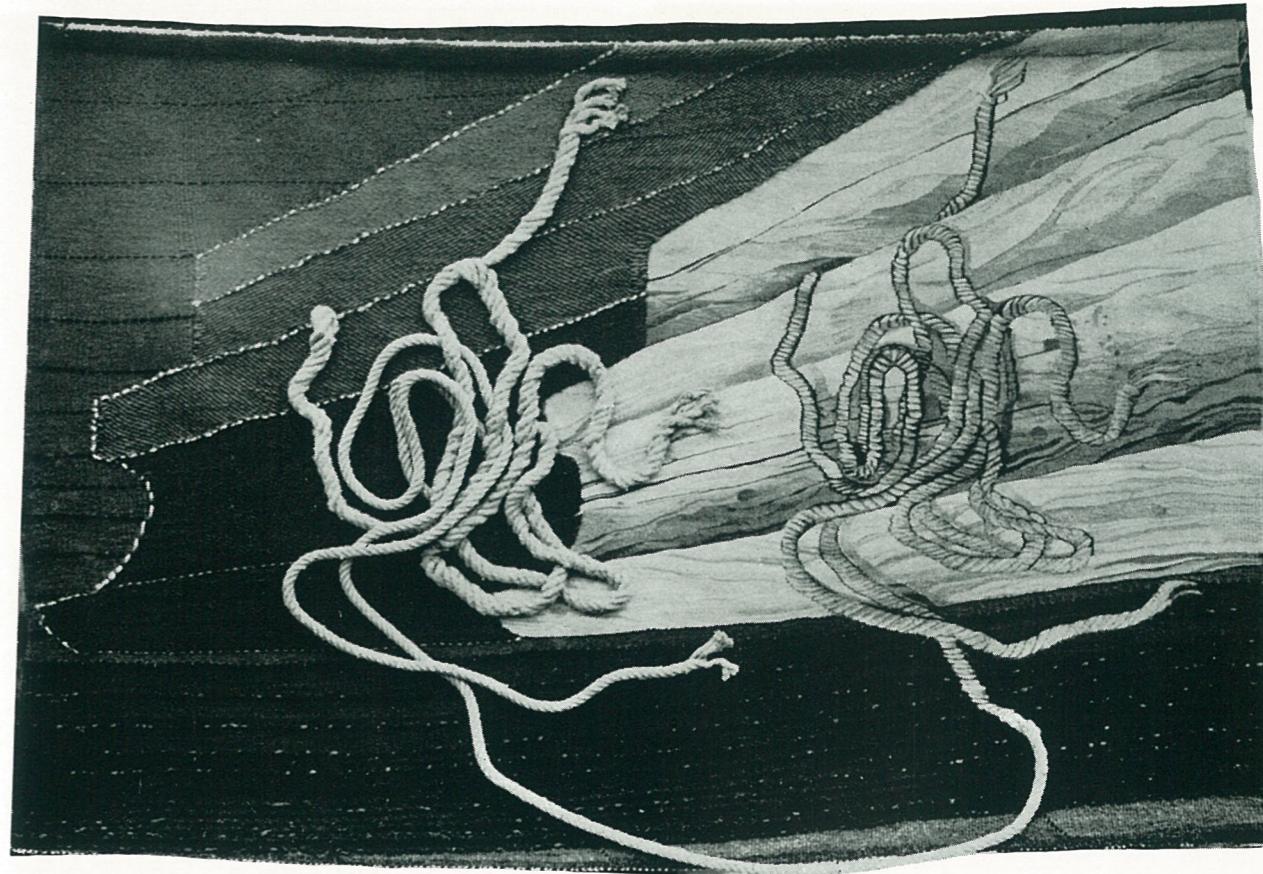
Na pozadí autorsky sa postupne rozširujúcej základnej tvorby, od konca sedemdesiatych rokov obohacovanej viac zásahmi poslucháčov miestnej SŠUP (napr. M. Schurmannová, Z. Opršalová, D. Týková) sa začiatkom nasledujúceho desaťročia dôraznejšie prihlásili k slovu posledné reprezentantky Matejkovej školy — K. Zavarská a E. Haverlová.⁵ Zavarskej prudký nástup zrkadlil poučenie na výdobytkoch svetovej a českej textilnej tvorby. Najnovšie autorku charakterizuje tkáčske ozvláštňovanie figurálnych motívov z fotozáberov, stavané na poetizácii tkaných plôch systémom predstavaných spustených osnovných nití. Osobitá atmosféra dvojvýznamovosti výpovede týchto tapiserií vy-

plýva pritom z prezentácie procesu tkania. Haverlová cieli systematickejšie k technicky prevedčivej transformácii svojich krajinárskych predstáv, pričom ako rytmizačný prostriedok využíva diptychové riešenie či adjustáciu závesu (zvlnenie a pod.). Vo všeobecnosti ani civilnejší prejav týchto autoriek nezaprie svoju príslušnosť k Matejkovmu výchovnému okruhu. Tvorba Matejkových žiakov predstavuje ďalší stupeň v našom vývine, charakteristický prepojenosťou umeleckej a remeselnej stránky tvorby, pričom zakaždým prioritný výtvarný názor inšpiratívne obohacuje vlastný proces autorského tkania.

Pre krátku, zhruba dvanásťročnú existenciu Matejkovej školy sa jej princípy nestačili zakoreníť v našom výtvarnom dianí v zmysle trvácejnejšej, generačne rozvíjanej tradície. Matejkovým odchodom a nasledujúcimi viacerými zmenami vo výchove adeptov textilného umenia⁶ sa škola zatial nestihla sformovať na nové, vývin ovplyvňujúce pedagogické centrum. V dôsledku toho vzrástol počet autorov, čo svoje odborné školenie absolvovali na renomovaných inonárodných učilištiach. Tento proces, ktorý začala S. Fedorová ako prvá reprezentantka pražskej Kybalovej školy u nás a P. Mester, odchovanec budapeštianskej školy prof. Plesnívoho,⁷ sa postupne obohacuje aj o žiakov iných, napríklad poľských stredísk, Varšavy a Lodže (H. J. Ivičičová, R. Litwinowiczová-Biskupská).

Tvorba týchto výtvarníkov, pochopiteľne, dynamizuje náš vývin technicky i názorovo. (Tkáčsky kultivovaný prednes S. Fedorovej pozitívne usmernil o. i. tvorivú dráhu M. Schurmannovej.) V osemdesiatych rokoch zaznamenávame najmä zosilnenie vplyvu českej školy prof. Felcmana, ktorého absolventi rozširujú u nás rady vyznavačov čipkárskych techník. Okrem S. Fedorovej inklinuje k tejto sfére napríklad I. Ledererová, M. Danielová, M. Bošelová.⁸ Zapojením sa Ledererovej a Bošelovej do pedagogickej práce na bratislavskej VŠVU sa však učtovili predpoklady na zužitkovanie poznatkov českej školy pri výchove našej novej textilnej generácie, čo treba hodnotiť ako progresívny jav vývinu posledných rokov.

V novej výtvarnej situácii osemdesiatych ro-

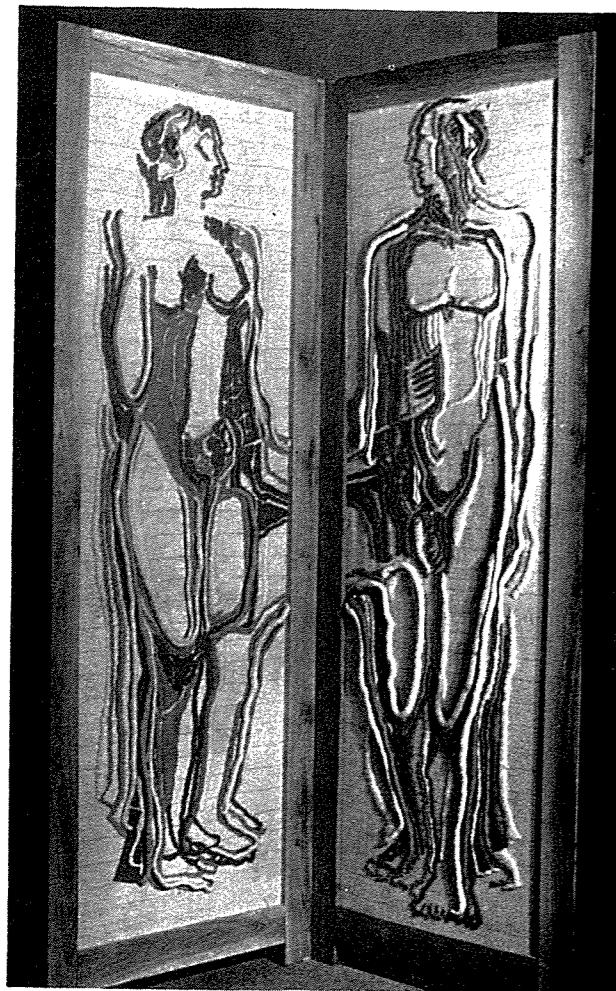


Eva Cisárová-Mináriková: *Konfrontácia*, 1982. Z archívu V. Luxovej

kov si uchováva vývinovú logiku popri M. Ruďavskej aj tvorba Matejkových žiakov, ktorí nadálej ostávajú verní tkanému textilu. Ich zrelý výtvarný prejav sa plynule technicky či výrazovo profiluje, znáročňuje, ako to dokazuje napríklad flotážový postup v práciach K. Šujanova, tkáčsky navodený optický iluzionizmus konfrontovaný s realitou v tapiserii od E. Cisárovej (Konfrontácia, 1982), či symbolická nosnosť triptychu priestorových objektov (1984) od L. Jergušovej. Pri väzbe tkaniny na drevenú kostru nábytkového charakteru (stolička, posteľ, paraván) smeruje Jergušová k porušeniu vžitých predstáv, späť s funkčnosťou jednotlivých prvkov interiérového vybavenia, teda k prekrytiu ich bežnej úžitkovosti výsostne estetickým zreteľom.

Ked sa roku 1984 uskutočnila nitrianska vý-

stava Autorsky tkaná tapiseria, zostavená tamšou galériou z diel siedmich prihlásených autoriek (E. Cisárová-Mináriková, S. Fedorová, E. Haverlová, H. I. Ivičičová, M. Schurmannová, L. Jergušová-Vydarená, K. Zavarská) zdalo sa, že nastáva zdravé oživenie na úseku tohto druhu textilného prejavu. Po rokoch individuálnych či oficiálnych kolektívnych prezentácií sa prehliadka stala nielen osožnou konfrontáciou názorových polôh príslušníčok viacerých generačných vrstiev, ale predovšetkým vedomou demonštráciou životaschopnosti tejto textilnej tvorby. Navyše sa výstava neplánované stala popudom k nadviazaniu trvalejších pracovných kontaktov zúčastnených autoriek. Ich následné bratislavské stretnutia, ktoré prifahovali pozornosť i ďalších tkáčok, dávali tušiť podnetnosť danej aktivity aj z hľadiska disciplíny ako cel-



Lídia Jergušová-Vydarená: *Paraván*, časť triptychu, 1984. Z archívu V. Luxovej

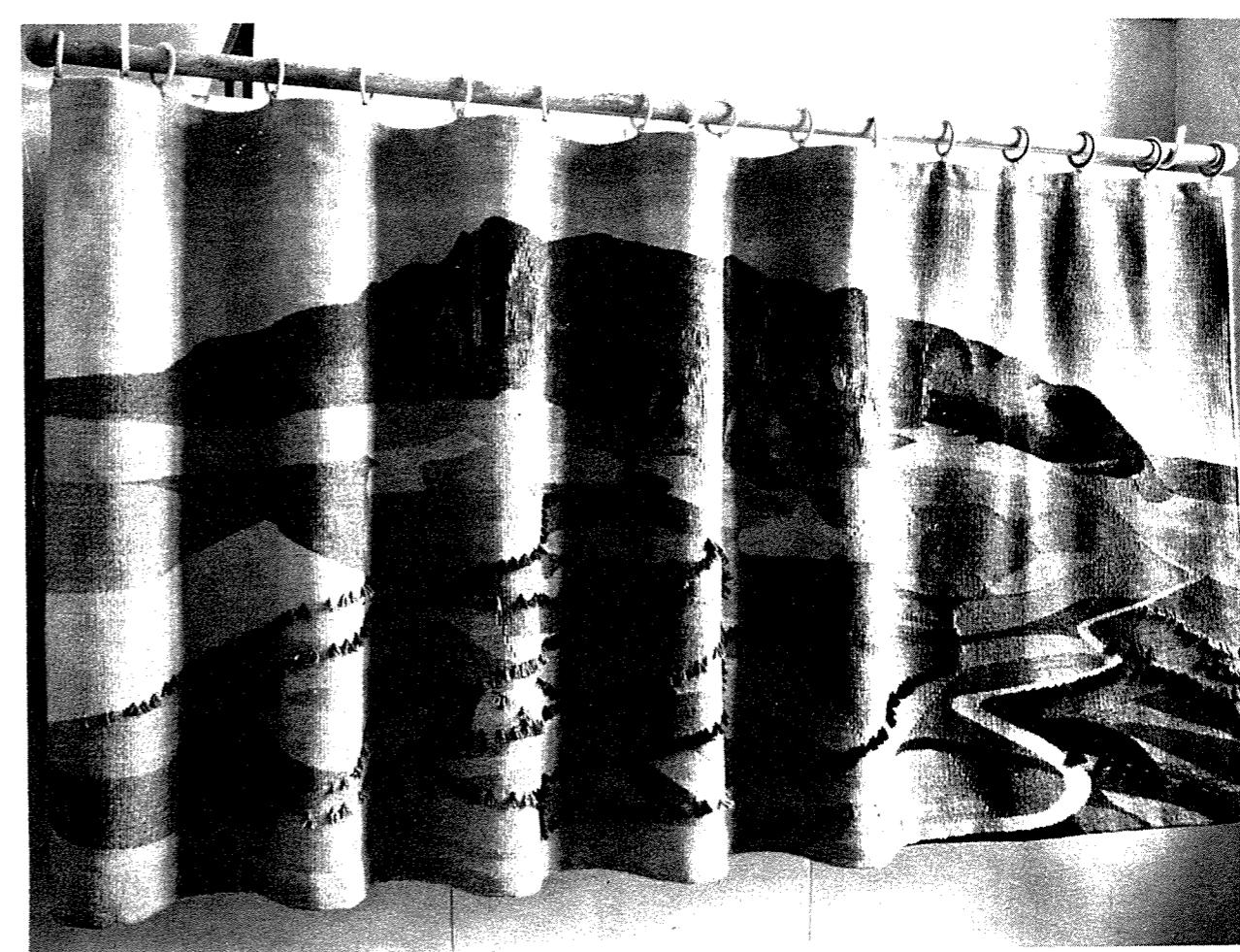


Katarína Zavarská: *Fragment*, 1984—1985.
Z archívu V. Luxovej

ku. Preto neprekvapilo, že prípravy na Medzinárodnú výstavu umeleckých remesiel — textil a drevo v bytovom interiéri (1986, Bratislava) zintenzívnili organizačnú i tvorivú činnosť kolektívu. Zásluhou najagilnejších výtvarníčok sa totiž v Bratislave súbežne s medzinárodným podujatím realizovalo množstvo sprievodných výstavných akcií, na ktorých sa zverejnili aj nejeden nový záves (napr. od E. Cisárovej, E. Haverlovej, L. Jergušovej).⁹

V poslednom období sa teda mení pôdorys aj našej tkanej tapiserie. K vyspelej tvorbe stred-

nej generácie pribúda úsilie mladých, úsilie silne experimentálneho náboja a výrazove nateraz prizretelnej závislosti od ich školského východiska. Vplyvom nárastu počtu absolventov z ne-



Elena Haverlová: *Šedý záves*, 1986. Foto H. Môlovska

slovenských učilišť pribúdajú v našej tvorbe najnovšie prejavy, ktoré nás zbližujú s inonárodným textilným dianím. Tieto javy, ktoré rezonovala už výstava Možnosti textilu (1986, zámok

Valtice) výrazne diferencujú nástupnú vlnu mladých a stávajú sa v súčasnosti jedným z charakteristických sprievodných javov nášho vývinu.

Poznámky

¹ Vznik viacerých závesov od päťdesiatych rokov do továra Slovenská národná galéria. Bližšie LUXOVÁ, V. — TUČNÁ, D.: Československá tapiseria 1945—1975, Bratislava 1978, s. 20 a n.

² Triptych Veľká Morava — Tisíc rokov poroby — Súčasnosť, vznikol roku 1968. Nachádza sa v miestnosti Státnej reprezentácie na Bratislavskom hrade.

³ K. Orlíková absolvovala až roku 1974 na škole

úžitkového a dekoratívneho maliarstva u prof. O. Dubaya. Ako jediná nevyšla z Matejkovej špeciálky.

⁴ Bližšie LUXOVÁ, V. — TUČNÁ, D.: c. d., s. 28.

⁵ Obidve autorky však ukončili štúdium už pod vedením F. Gajdoša.

⁶ Po Matejkovej smrti roku 1972 viedol školu monumentálneho maliarstva F. Gajdoš. Roku 1976 sa zriadilo pri Katedre úžitkového umenia oddelenie textilu,

ktoré viedla E. Lehotská. Od školského roku 1982/83 je na čele tejto špeciálky E. Antalová. Od roku 1980 pracuje na škole I. Ledererová, absolventka VŠUP v Prahe (prof. B. Felcman, doc. M. Kuchyňková-Vaňková). Posledné dva roky tu externe pôsobí M. Bošelová, absolventka VŠUP v Prahe (prof. Felcman).

⁷ Po P. Mesterovi ukončil štúdium na Maďarskej vysokej škole umeleckopriemyselnej v Budapešti aj K. Pičhler (1985, prof. K. Plesnivý, G. Solti, M. Szilvitzky).

⁸ Z generácie mladších výtvarníčok sa u nás od polovice sedemdesiatych rokov zaobrá realizáciou čipkárskych závesov (macramé) aj v súvislosti s architektúrou napr. D. Hollánová-Lichnerová.

⁹ Išlo najmä o výstavy Textilní výtvarníci súčasnosti (Slovenské národné múzeum), Výber z tvorby bratislavských textilných výtvarníkov (Galéria SFVU), Drevo a tapiséria v službách človeka (Filmový klub).

К проблематике словацкой тканой таписерии

Традиции словацкой тканой таписерии существуют пока только четыре десятилетия. В ее начале стоят ткани шторы, реализованные благодаря инициативе М. Тейнитцеровой в городе Йиндржихув Градец по картинам Л. Фуллы. В чешских мануфактурах был затем изготовлен целый ряд таписерий на основе образцов словацких художников (кроме Л. Фуллы также Я. Алекси, Л. Мразова и др.). Важную роль в словацкой тканой таписерии сыграл Й. Крен, который во второй половине шестидесятых годов при реализации своих проектов добился более бесперебойного сотрудничества с мастерской и, кроме того, стал пропагандистом тканей в архитектуре.

Переломом в общепринятые обыкновения текстильной работы стало выступление учеников профессора П. Матейки (Высокая школа изобразительных искусств в Братиславе), которые с ткачеством ознакомились еще во время учебы. Они стали представителями авторского ткачества как прогрессивного момента в нашем развитии. Они одновременно утверждали таписерию

в качестве элемента интерьеров с общественной направленностью. Около 1970 года из их числа вышла в передние ряды развития К. Шуйanova, которая с 1974 года работала руководителем новой ткаческой мастерской в Братиславе. Рядом с ней выделялись прежде всего Л. Ергушова-Выдарена и Э. Цисарова-Минарикова. Несмотря на различия выразительных планов, в их творчестве обнаруживаются также родственные признаки, обусловленные специальной учебой. Из числа более молодых учеников Матейки проблематикой тканых штор занимаются главным образом К. Заварска и Э. Гаверловá.

Наряду с учениками П. Матейки наше развитие профилировала также С. Федорова, первая выпускница пражской школы профессора Кибала. В последующие годы стал более мощным поток выпускников внесловакских школ (Варшава, Лодзь, Будапешт и прежде всего Прага). В ходе упоминавшегося развития словацкая таписерия созрела в самобытное художественное проявление.

Slovak woven tapestry

Slovak woven tapestry enjoys a short tradition of some four decades. At its origin are woven hangings made thanks to the initiative of M. Teinitzerová at Jindřichův Hradec according to L. Fulla's pictures. Subsequently, several tapestries were made in Czech manufactories according to models of Slovak painters (J. Alexy's, L. Mrázová's, etc., besides L. Fulla's). A significant role in Slovak tapestries was played by J. Krén who, in the mid-sixties, while realizing his own designs, achieved a smoother cooperation with the workshop and in addition, became a propagator of tapestry in architecture.

A breakthrough in the existing practices in textile work came to be the achievements of Prof. M. Matejka's pupils (VŠVU in Bratislava) who had become familiar with weaving already during their studies. They became the representatives of authorial weaving as a progressive moment in our development. Simultaneously, they successfully introduced tapestry as an

element of socially highly exposed interiors. About the year 1970, K. Šujanová achieved priority among them and in 1974 worked as head of a newly founded weaving workshop in Bratislava. Besides her, also L. Jergušová-Vydarená and E. Cisárová-Mináriková became prominent. Despite a difference in planes of expressions, their work reveals also related signs, conditioned by their professional training. Among Matejka's pupils of a younger generation, the process of woven hanging is being pursued particularly by K. Zavarská and E. Haverlová.

Besides Matejka's pupils, our development has also been profiled by S. Fedorová, the first graduate of Prof. Kybal's Prague school. The subsequent years saw a strengthening of the stream of graduates from extra-Slovak schools (Warsaw, Lodz, Budapest, but above all Prague). During the course of the development spoken of here, Slovak woven tapestry has matured to an independent, autochthonous artistic expression.

Diela českých a moravských výtvarníkov z ôsmich slovenských múzeí

MARTA HERUCOVÁ

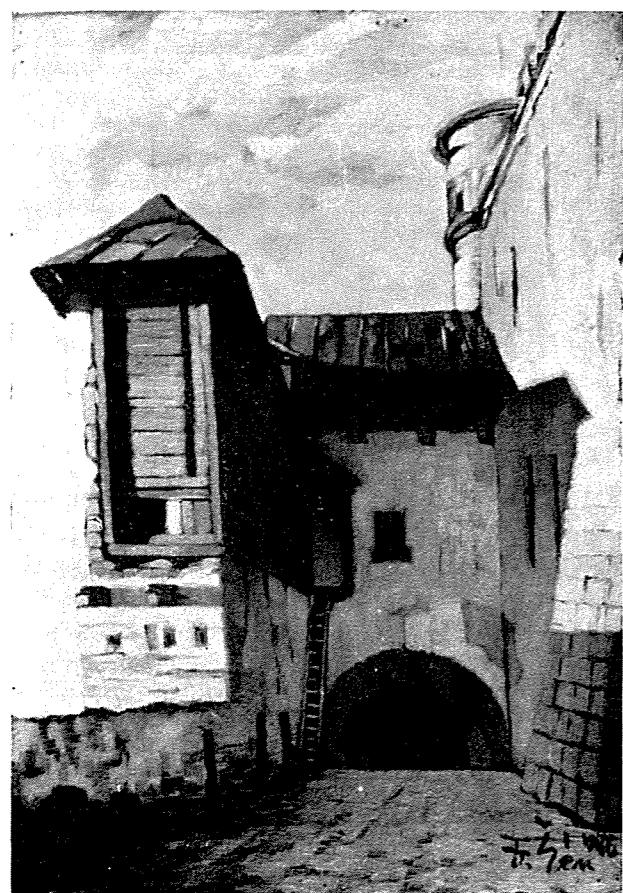


Ján Kupecký: Portrét Anny Katariny Scheidlinovej, medaillova, 45,6×29,5 cm, 1752, Pezinok, Malokarpatské vinohradnicke múzeum. Foto T. Leixnerová

Už niekoľko rokov prebieha druhostupňová katalogizácia výtvarných zbierok múzeí a galérií na Slovensku. Pracovala som na nej v expozíciiach a depozitároch v mestách: Hlohovec, Komárno, Nové Zámky, Pezinok, Rimavská Sobota, Rožňava, Svidník a Zvolen. V zbierkach ich múzeí (okrem Nových Zámkov a Rožňavy) som sa stretla s dielami českých či moravských umelcov. Keďže neraz išlo o málo známe i úplne neznáme umelecké práce, chcela by som sa o nich zmieniť. Uvádzam ich v poradí podľa obdobia ich vzniku.

Z prvej polovice 18. storočia pochádzajú tri medaily vytvorené podľa predlôh Jána Kupeckého (1667—1740). Tento maliar českého pôvodu a českobratského vierovyznania sa narodil v Pezinku. V dome, v ktorom vyrastal, je samostatné Múzeum J. Kupeckého. Rodina Kupeckých, podobne ako mnoho iných českých exulantov, ktoré utekali po vestfálskom mieri pred tiakom politického a náboženského prenasledovania i fažkých hospodárskych pomerov z českých krajín, sa usadila na západnom Slovensku, kde našla novú existenciu. Rytina B. Vogela zobrazuje Kupeckého portrét Justusa Jacobusa, rytiny G. M. Preislera z roku 1743 portrét Fridricha Sicharta a z roku 1752 portrét Anny Kataríny von Scheidlinovej.

Z konca 18. storočia pochádzajú sedem medaily od Johanna Ernsta Mansfelda (1739—1796), rodáka z Prahy, pôsobiaceho vo Viedni, kde bol členom tamojšej akadémie. Vlastivedné múzeum vo Zvolene získalo grafiky z pozostalosti rodiny



František Šén: Nádvorie Zvolenského zámku, olej, 48×33,9 cm, 1906, Zvolen, Vlastivedné múzeum.
Foto A. Podstraský

Ostrolúckych z Ostrej Lúky. Rytiny predstavujú portréty vojvodu Václava Kaunitza, dvorného kancelára a župana bihárskej stolice Jozefa Urményiho, pruského kráľa Fridricha Vilíama II., Jozefa Sasko-Coburgského, princa Augusta Waldecka, ruského veľkovojvodu Pavla Petroviča a dozorca mincovní a baní Kollowrata.

Do konca 18. a začiatku 19. storočia spadajú dve olejomaľby z Oblastného podunajského múzea v Komárne, od neznámych českých portrétnistov: Muž s vysokým golierom a Žena v kožušinovom kabátiku. Prírastková kniha múzea uvádza, že pochádzajú z Karlštejna. Obrazy sa spájajú s historkou o správcovi tohto hradu, kto-

rý sa priženil do Lučenca a diela si priniesol so sebou.

Z roku 1836 je litografia z Malokarpatského múzea v Pezinku: Rínske klenoty českého kráľovstva. Jej autormi sú Schedtwy a Karol Vilém Medau (1791–1866) — knihtlačiar a nakladateľ v Litoměřiciach a kameňotlačiar v Prahe.

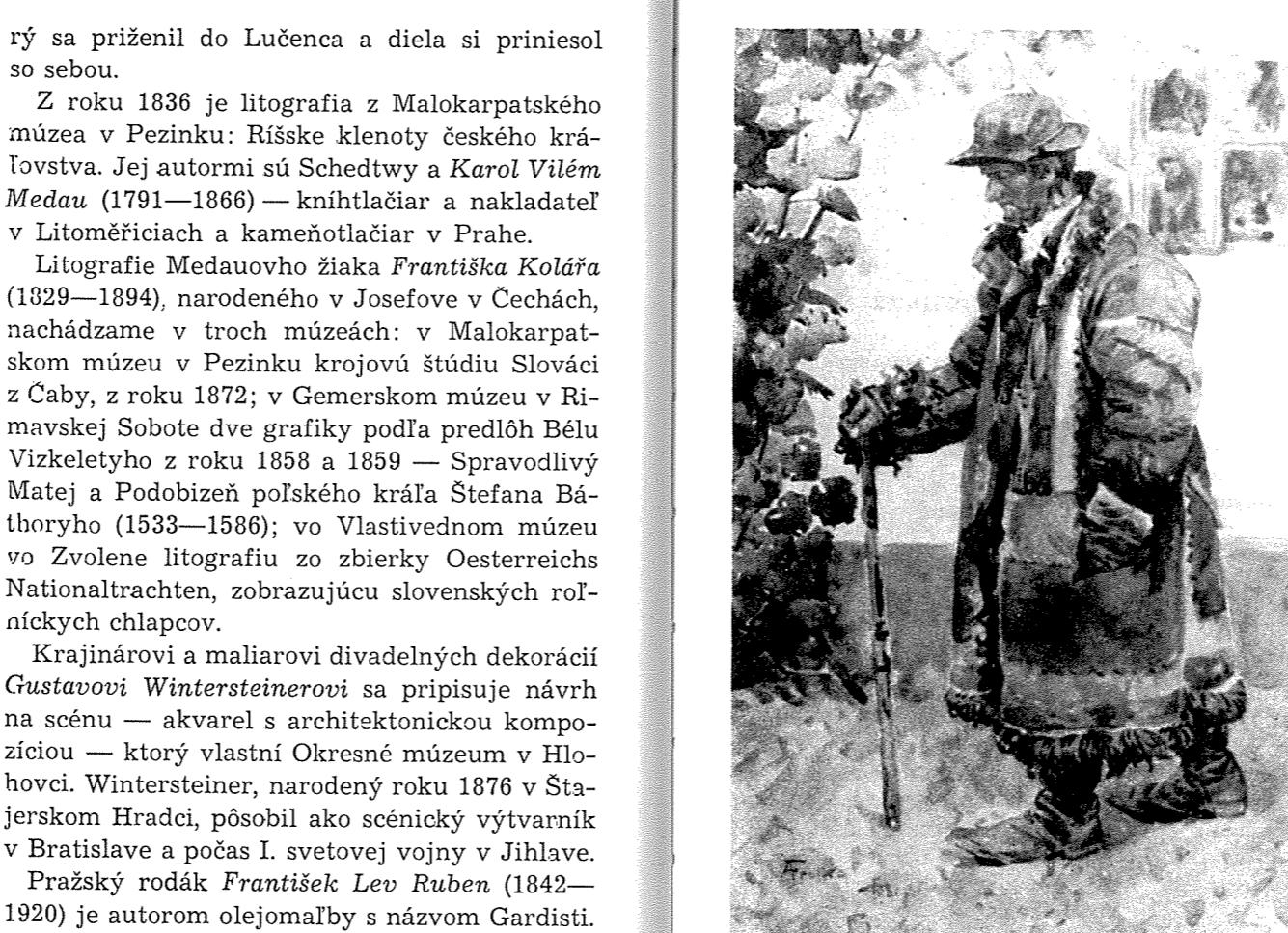
Litografie Medauovho žiaka Františka Kolára (1829–1894), narodeného v Josefove v Čechách, nachádzame v troch múzeách: v Malokarpatskom múzeu v Pezinku krojovú štúdiu Slováci z Čaby, z roku 1872; v Gemerskom múzeu v Rimavskej Sobote dve grafiky podľa predlôh Bélu Vizkeletyho z roku 1858 a 1859 — Spravodlivý Matej a Podobizeň poľského kráľa Štefana Báthoryho (1533–1586); vo Vlastivednom múzeu vo Zvolene litografiu zo zbierky Oesterreichs Nationaltrachten, zobrazujúcu slovenských roľníckych chlapcov.

Krajinárovi a maliarovi divadelných dekorácií Gustavovi Wintersteinerovi sa pripisuje návrh na scénu — akvarel s architektonickou kompozíciou — ktorý vlastní Okresné múzeum v Hlohovci. Wintersteiner, narodený roku 1876 v Štajerskom Hradci, pôsobil ako scénický výtvarník v Bratislave a počas I. svetovej vojny v Jihlave.

Pražský rodák František Lev Ruben (1842–1920) je autorom olejomaľby s názvom Gardisti. Ide o krajinu s figurálnou štafážou z poslednej tretiny 19. storočia veľmi dobrej výtvarnej kvality. Obraz je majetkom Oblastného podunajského múzea v Komárne.

Jedenásť olejomalieb Zvolenského zámku z roku 1906 od Františka Šéna z Olomouca obohacuje zbierku Vlastivedného múzea vo Zvolene.

Sviežou farebnosťou pôsobí akvarel Starec v kožuchu z roku 1908 od Antoša Frolku (1877–1935), maliara dedinského žánru z Moravského Slovácka. Dielo je uložené v depozitári Malokarpatského múzea v Pezinku. Tu sú aj dva sadrové reliéfy z roku 1918 (nájdené na povale bývalého Kubíčkovho domu): Portrét W. W. a Portrét T. G. Masaryka. Sú signované V. Amort. Nevieme, či ide o sochára Václava Amorta, narodeného 26. 4. 1891 v Olomouci, pôsobiaceho v Domažličiach a na Moravskom Slovácku alebo o Vlastu Amorta, narodeného 28. 7. 1880 v Po-



Antoš Frolka: Starec v kožuchu, akvarel, 52,3×35 cm, 1908, Pezinok, Malokarpatské vinohradnícke múzeum.
Foto z archívumu múzea

velu pri Olomouci, ktorý po I. svetovej vojne pracoval v ateliéri F. Anýža v Prahe, kde vytváral sochy oficiálnych osobností.

Z umelcové produkcie prvej tretiny 20. storočia sú v pezinskom múzeu ešte dve diela českých autorov, absolventov Umeleckopriemyslovej školy v Prahe, žiakov prof. Celestina Kloučka. Je to bronzová Hlava talianskeho chlapca od Josefa Mařatku (1874–1937) — popredného predstaviteľa českého impresionizmu, školeného v ateliéroch J. Myslbeka a A. Rodina; a maľovaná fajansová soška od prof. štátnej odbornej školy keramickej v Bechyni — Václava Mařana (1879), rodáka zo Svijanského Újezdu.



Josef Mařatka: Hlava talianskeho chlapca, bronz, výška 13,3 cm, 1903–1905, Pezinok, Malokarpatské vinohradnícke múzeum. Foto z archívumu múzea

S pražským prostredím medzivojnového obdobia je spätá tvorba pôvodom ukrajinských unielcov, absolventov Ukrajinskej akadémie v Prahe: Jurija Vovka (Wowka), A. F. Džulyk-Bulinskéj, Evy Bissovej-Kapišovskej. Ich diela sú zastúpené v Múzeu ukrajinskej kultúry vo Svidníku. Najmä kresliar a ilustrátor J. Vovk zachytil na početných kresbách motívy pražských striech. Dielo Jana (Ivana) Kuleca (1880–1952) je v expozícii Galérie D. Millyho vo Svidníku: sochársko-maliarske kubistické Zátišie s gitarou z vrstveného kolorovaného dreva. J. Kulec pochádzal z Haliča, narodil sa v Chlojove, študoval v Krakove, pôsobil v Paríži a od roku 1914 v Prahe.

Vo výstavných priestoroch svidničkej Galérie D. Millyho je aj krajinomaľba Jasiňa od Antonína Hudečka (1872–1941). Študoval na pražskej AVU u profesorov Pirnera a Brožíka a bol posledným predstaviteľom impresionizmu v modernej českej krajinomaľbe. Pracoval v Čechách, Taliansku a Sedmohradsku, po roku 1918 aj na Slovensku a vtedajšej Podkarpatskej Rusi.

Z povojnového obdobia môžeme z majetku uvedených múzeí spomenúť: hlinenú bustu F. D. Roosevelta z roku 1947 od *Ludmily Vojtřovej* (1919), so značkou Bechyně a obraz Arcidekanský chrám v Mladej Boleslavi, olej z roku 1950

od *Bedřicha Mudrocha* (1898) — obe diela sú v Malokarpatskom múzeu v Pezinku; ako aj akvarel Jesenná krajina od Jindřicha Zezulu z Moravy, ktorý umelec roku 1974 daroval Obštnému podunajskému múzeu v Komárne.

Произведения чешских и моравских художников из восьми словацких музеев

Автор статьи участвовала в центральной каталогизации изобразительных коллекций в восьми провинциальных музеях в Словакии. Здесь она информирует о произведениях художников чешских или с отношением к чешским областям, которые она там нашла. Из них следует упомянуть прежде всего гравюры Яна Купецкого (1667—1740 гг.), родом из города Пезинок,

и бронзовый портрет итальянского мальчика — произведение видного представителя чешского импрессионизма, скульптора Йозефа Маржатки (1874—1937 гг.) в Малокарпатском музее в городе Пезинок, а также пейзаж Ясина Антонина Гудечка (1872—1941) в городе Свидник.

Works of Art Czech and Moravian Artists in eight Museums in Slovakia

The authoress took part in a central cataloguing of collections of works of art in eight provincial museums in Slovakia and presents information on works by Czech artists or those with relation to Czech regions, which she had found there. From among them, mention should be made in particular of Ján Kupecký's engravings (1667—1740), who was a native of Pezinok,

and of the bronze portrait of an Italian boy by a foremost representative of Czech impressionism, the sculptor Josef Mařatka (1874—1937) (both in the Malokarpatské múzeum or the Little-Carpathian Museum at Pezinok), as also of the landscape painting Jasňa by Antonín Hudeček (1872—1941) at Svidník.



3/1988

**vzájomné vzťahy
Čechov a Slovákov
vo výtvarnom umení**

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka publikácie
PhDr. Vlasta Jakšicsová
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková
Korektorka Jana Hronová
Rukopis zadaný do tlače dňa 30. 6. 1987.

Vydanie prvé. Vydaťa Veda, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1988 ako svoju 2735.
publikáciu.
Strán 104. AH 10,83 (text 7,05, ilustrácie 3,78). VH 11,18.
Náklad 800 výtlačkov. SÚKK 1721/I-86.
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., závod Neografia, Martin.

071—062—88 VVČ
09 Kčs 23,—