

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Lucia Kvočáková

**Autoportréty predstaviteľov košickej moderny zo zbierky
Vojtecha Löfflera**

Self – portraits of Artists of Košice Modernism from Vojtech Löffler's
Collection

Praha 2014

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Pod'akovanie

Rada by som sa pod'akovala vedúcemu mojej bakalárskej práce prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému za cenné pripomienky a rady pri spracovaní tejto práce. Taktiež by som sa chcela pod'akovať Mgr. Milene Gašajovej, riaditeľke Múzea Vojtecha Löfflera za ochotu a poskytnuté informácie a v neposlednom rade by som sa chcela pod'akovať za pomoc aj Mgr. Art. Ivane Labancovej, pracovníčke Múzea Vojtecha Löfflera.

Prehlásenie:

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne, a že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia, či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 7. augusta 2014

.....
Lucia Kvočáková

Kľúčové slová:

autoportrét, košická moderna, zbierka Vojtecha Löfflera, Július Jakoby, Konštantín Bauer, Ľudovít Feld, Koloman Sokol, Imrich Oravec

Key words:

self – portrait, Košice modernism, Vojtech Löffler's collection, Konštantín Bauer, Ľudovít Feld, Koloman Sokol, Imrich Oravec

Abstrakt

Bakalárska práca sa zaoberá interpretáciou autoportrétov predstaviteľov košickej moderny zo zbierky košického sochára Vojtecha Löfflera. Košická moderna je fenoménom, ktorého vznik bol podmienený sledom niekoľkých kultúrno - historických faktorov. Na ich základe sa v dvadsiatych rokoch 20. storočia vytvorilo v Košiciach priaznivé multikultúrne prostredie, ktoré sa stalo križovatkou ciest slovenských, maďarských, českých, nemeckých, ale aj ukrajinských umelcov. V tomto období začínal tvoriť aj košický sochár Vojtech Löffler, ktorý sa s mnohými predstaviteľmi košickej moderny poznal osobne. Začal zbierať autoportréty svojich kolegov – výtvarníkov a počas svojho života ich nazbieral približne 130. Táto práca analyzuje a interpretuje autoportréty vybraných predstaviteľov košickej moderny z jeho zbierky a tiež ich porovnáva s inými dostupnými autoportrétmi týchto autorov. Konkrétne sa jedná o autoportréty Júliusa Jakobyho, Konštantína Bauera, Ľudovíta Felda, Kolomana Sokola a Imricha Oraveza.

Abstract

Bachelor thesis deals with the interpretation of self-portraits of Košice modernism artists from the Vojtech Löffler's Collection. Košice modernism is a phenomenon, which origin was conditioned by several cultural - historical factors. On this basis, arose multicultural environment in Kosice in the twenties of the 20th century, which has become crossroads of paths of Slovak, Hungarian, Czech, German, but also Ukrainian artists. In this period also Vojtech Löffler began his career as sculptor in Kosice. He personally knew many of representatives of Kosice modernism. He started to collect portraits of his colleagues - artists. During his lifetime he collected about 130 self - portraits. This bachelor thesis analyses and interprets the self - portraits of selected representatives of Kosice modernism from his collection and also compares them with other available self-portraits of these authors. This bachelor thesis deals with self – portraits of these selected artists: Július Jakoby, Konštantín Bauer, Ľudovít Feld, Koloman Sokol and Imrich Oravec.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Vyjadrenie k literatúre	9
3. Košická moderna	11
3.1 Čo predchádzalo vzniku košickej moderny	12
3.2 Historický kontext formovania košickej moderny.....	14
3.3 Osobnosť Josefa Poláka a jeho vplyv na formovanie košickej moderny	16
3.4 Grafická škola Eugena Króna	18
4. Vojtech Löffler a jeho zbierka autoportrétov	21
4.1 Osobnosť Vojtecha Löfflera	21
4.2 Zbierka autoportrétov Vojtecha Löfflera.....	21
5. Vybraní autori košickej moderny a ich autoportréty zo zbierky Vojtecha Löfflera.....	25
5.1 Július Jakoby (1903 - 1985).....	25
5.1.1 Biografia	25
5.1.2 Autoportréty.....	28
5.2 Konštantín Bauer (1893 - 1928)	31
5.2.1 Biografia	31
5.2.2 Autoportréty.....	33
5.3 Ľudovít Feld (1904 - 1991).....	34
5.3.1 Biografia	34
5.3.2 Autoportréty.....	35
5.4 Koloman Sokol (1902 - 2003)	36
5.4.1 Biografia	36
5.4.2 Autoportrét.....	39
5.5 Imrich Oravec (1894 - 1971)	40
5.5.1 Biografia	40
5.5.2 Autoportrét.....	42
6. Záver	43
7. Zoznam použitej literatúry a prameňov	45
8. Zoznam vyobrazení.....	49
Obrazová príloha.....	51

1. Úvod

Predkladaná bakalárska práca sa zaoberá autoportrétmi predstaviteľov košickej moderny zo zbierky Vojtecha Löfflera v Košiciach. Košická moderna je fenomén, ktorý sa v rámci slovenského umenia sformoval v priebehu dvadsiatych rokov 20. storočia v Košiciach. Tomuto fenoménu a faktorom, ktoré podmienili jeho formovanie sa venuje tretia kapitola tejto práce. Výskumu košickej moderny sa, ako na to poukazuje kapitola druhá, venovalo len niekoľko autorov v šesťdesiatych rokoch a inak bola táto téma v slovenských dejinách umenia skôr okrajová. „Renesancia“ výskumu a snaha o zaradenie košickej moderny do kontextu slovenského a stredoeurópskeho umenia nastala až v nedávnej dobe. Časovo sa obvykle košická moderna vymedzuje vznikom Československa a smrťou Konštantína Bauera v roku 1929. Mladšiu generáciu umelcov, ktorá vzišla z výtvarnej školy Eugena Króna niektorí autori „prísne“ radia už medzi nasledovníkov, či dedičov košickej moderny a niektorí sa zas vyjadrujú voľnejšie, že táto skupina umelcov voľne rozširuje okruh predstaviteľov košickej moderny. Ide o autorov, ktorí svoju tvorbu započali v rokoch dvadsiatych, ale plne ju rozvíjali až v ďalších dekádach. K tomuto voľnejšiemu ponímaniu košickej moderny sa prikláňam aj ja, čomu zodpovedá aj výber autoportrétov, ktoré sú v tejto práci analyzované. Avšak je potrebné podotknúť, že výber autorov bol samozrejme podmienený aj obsahom samotnej zbierky Vojtecha Löfflera. Touto zbierkou sa zaoberá štvrtá kapitola tejto práce, ktorá sa snaží poukázať na unikátnosť zbierky. Tá ešte stále čaká na odborné spracovanie a katalóg. Kapitola piata sa už venuje vybraným predstaviteľom košickej moderny a ich autoportrétom, ktoré sa nachádzajú v zbierke Vojtecha Löfflera. Kapitola pojednáva o piatich autoroch – Konštantínovi Bauerovi, Júliusovi Jakobym, Ľudovítovi Feldovi, Kolomanovi Sokolovi a Imrichovi Oravczovi. Pri každom autorovi je uvedený jeho životopis a následne sú analyzované a interpretované ich autoportréty zo zbierky Vojtecha Löfflera, pričom ku komparácii sú využité aj iné dostupné autoportréty týchto umelcov. Ako už bolo povedané, výber autorov je podmienený obsahom zbierky Vojtecha Löfflera, a teda nejde o „reprezentatívnu vzorku“ predstaviteľov košickej moderny, kam zaradzujeme nielen autorov slovenských, ale aj maďarských, či českých, ktorí sa v danom období zdržiavali v Košiciach. S výnimkou Konštantína Bauera títo autori navštevovali súkromnú výtvarnú školu Eugena Króna. Bauer sa u Eugena Króna síce neučil, avšak často navštevoval prednášky a diskusie, ktoré sa v rámci tejto školy usporadúvali vo Východoslovenskom múzeu.

2. Vyjadrenie k literatúre

Literatúru, ktorá bola použitá pri písaní tejto práce by sme mohli pomyselne rozčleniť do troch okruhov, ktoré vlastne kopírujú hlavné rozčlenenie tejto práce. Do prvého okruhu by sme takto zaradili literatúru pojednávajúcu o košickej moderne. Druhý okruh literatúry sa zaoberá osobnosťou košického sochára Vojtecha Löfflera a predovšetkým jeho zbierkou autoportrétov a tiež autoportrétmi všeobecne a posledný okruh by tvorila literatúra venujúca sa vybraným predstaviteľom košickej moderny.

Základné práce venujúce sa košickej moderne boli napísané v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. V roku 1960 vyšla kniha Mariána Várossa Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945, ktorá je považovaná za mienkotvornú publikáciu, avšak je potrebné brať do úvahy jej skrytý nacionalizmus, na ktorý upozornila už Zuzana Bartošová.¹ V roku 1964 zas vydal Ladislav Saučín knihu Výtvarné umenie na východnom Slovensku, ktorý sa už košickej moderne venuje podrobnejšie a s rešpektom k multikultúrnej atmosfére Košíc tejto doby. Táto kniha tiež prináša stručné životopisy jednotlivých autorov, ktoré boli pre túto prácu pomerne prínosné, keďže k niektorým autorom nie sú spracované monografie a celkovo je o nich v literatúre pomerne málo informácií. Autorom, ktorý sa venoval košickej moderne po celý svoj život bol Tomáš Štrauss. V práci boli využité predovšetkým informácie z jeho knihy Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy, ktorá vyšla v roku 1966. Napriek tomu, že kniha sa venuje predovšetkým osobnosti a tvorbe Antona Jasuscha, prináša v úvodnej pasáži značné informácie o zrode košického okruhu, podrobnejšie sa venuje aj osobnosti Dr. Josefa Poláka. Ďalšia súhrnná práca, ktorá už plne zahŕňa aj košickú modernu, ktorej je venovaná samostatná podkapitola a bola pri písaní tejto bakalárskej práce využitá, je Výtvarná moderna Slovenska, maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949 od Jána Abelovského a Kataríny Bajcúrovej. Táto publikácia vyšla však až v roku 1997. K téme košickej moderny boli veľmi prínosné publikácie, ktoré vyšli v rámci medzinárodného programu Košická moderna, ktorý prebehol v rokoch 2010 – 2013. Tieto publikácie prinášajú aktuálne informácie o stave výskumu košickej moderny v súčasnosti. Ide o dva zborníky s názvom Košická moderna, jeden z medzinárodného vedeckého sympózia, ktorý sa konal 11. – 12. novembra 2010 a druhý z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 22. – 23. marca 2012. V súvislosti s týmto projektom vyšla v roku 2012 aj reprezentatívna publikácia taktiež s názvom Košická moderna. V období od 13. decembra 2013 do 18. mája 2014 prebehla tiež

¹ BARTOŠOVÁ Zuzana: Otázky integrácie „košickej moderny“ či umenia Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia“ do slovenského výtvarného umenia. In: KISS – SZEMÁN 2010, 24 – 29.

vo Východoslovenskej galérii výstava s názvom Košická moderna a jej presahy, ku ktorej bol tiež vydaný katalóg.

Druhý okruh literatúry je omnoho chudobnejší, keďže život, dielo a už vôbec nie zberateľská činnosť Vojtecha Löfflera doteraz nie je spracovaná v žiadnej publikácii. Spomenutý je však vo všetkých vyššie uvedených sumarizačných publikáciách. Okrem toho má Múzeum Vojtecha Löfflera k dispozícii knihu zostavenú jej bývalým riaditeľom Jozefom Gazdagom obsahujúcu zozbierané novinové články a rozhovory s Vojtechom Löfflerom. Všeobecne k autoportrétom bola pre túto bakalársku prácu zásadná predovšetkým publikácia Zory Rusinovej z roku 2009 Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia.

Do tretieho pomyselného okruhu literatúry využitej pri písaní bakalárskej práce som zaradila publikácie venujúce sa priamo vybraným autorom. Mnoho publikácií je venovaných najmä Júliusovi Jakobymu. Z nich boli prínosné najmä monografia Jána Abelovského Július Jakoby z roku 1994 a tiež zbierka rozhovorov s Júliusom Jakobym od Alberta Marenčina s názvom Košický pustovník, ktorá vyšla v roku 1988. Taktiež Kolomanovi Sokolovi je venovaných niekoľko prác, napríklad od Evy Šefčákovej z roku 1963. Jeho neskorej tvorbe zo sedemdesiatych rokov sa venuje publikácia Dušana Šulca z roku 1977 a o jeho mexickom období pojednáva zas kniha Agnesy Gundovej – Jergovej z roku 2001. U ostatných umelcov monografie dosiaľ spracované neboli, čo je zarážajúce najmä v prípade Konštantína Bauera. Niekoľkostránkové pojednanie o ňom od Heleny Němcovej nájdeme v už spomínanej knihe Košická moderna. O Ľudovítovi Feldovi neexistuje žiadna práca, informácie opäť uvádzajú len sumarizačné práce. Taktiež údaje o Imrichovi Oravczovi sú pomerne stručné. Napriek tomu, že vo všetkých zásadných prácach o umení na Slovensku v prvej polovici 20. storočia je jeho meno spomenuté, nič bližšie sa o ňom a jeho diele nedozvieme. Abelovský s Bajcúrovou o ňom píše v súvislosti s košickou modernou a spomínajú ho ako žiaka Eugena Króna. Taktiež o ňom píše ako o jednom z: „...*maliarov menšieho významu, akými boli Erdélyi, Collinási, či Oravec.*“²

² ABELOVSKÝ Ján/BAJCUROVÁ Katarína: Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949. Bratislava 1997, 191.

3. Košická moderna

Umenie v Košiciach v dvadsiatych rokoch, v súčasnosti označované ako košická moderna, ale staršími autormi označované tiež ako „košický okruh“³, či s istými výhradami aj „košická škola“⁴, je fenoménom, ktorého vznik je podmienený sledom niekoľkých kultúrno - historických faktorov. Patrí medzi nich jednak špecifická historická situácia, v ktorej sa Košice ocitli po skončení prvej svetovej vojny, ďalej tiež príchod pražského rodáka Josefa Poláka, ktorý prevzal vedenie Východoslovenského múzea a jeho činnosť v tomto období a v neposlednej rade tiež vznik grafickej školy Eugéna Króna, ktorú Josef Polák inicioval. V nasledujúcich podkapitolách bude problematika jednotlivých faktorov ovplyvňujúcich utvorenie košickej moderny rozobraná podrobnejšie, ale ešte predtým je nevyhnutné samotnú košickú modernu vymedziť a charakterizovať.

Formovanie košickej moderny spadá približne do obdobia po vzniku Československej republiky v roku 1918 až do konca dvadsiatych rokov s presahom do rokov tridsiatych. Ako už bolo vyššie naznačené ide skôr o fenomén ako o ucelený okruh s vyhraneným výtvarným programom, avšak samozrejme vďaka určitým nižšie pojednávaným faktorom, ktoré formovanie košickej moderny ovplyvnili, či dokonca umožnili, sa v tvorbe jednotlivých predstaviteľov dajú nájsť určité spoločné znaky, ako napríklad mestský charakter tvorby jednotlivých predstaviteľov, či rôzny stupeň sociálneho „cítienia“ v jednotlivých dielach. Saučín, ako už bolo spomenuté, sa domnieva, že môžeme hovoriť: „...s istými výhradami dokonca o košickej škole, lebo v tvorivej aktivite tamojšej obce východoslovenských umelcov možno i pri ich nejednotnej profesionálnej príprave postrehnúť v niekoľkých prílivoch a odlivoch miestnych tvorivých síl určitú logiku ich vnútorného rastu či úpadku a aspoň náznaky spoločného zhodnocovania miestnych umeleckých odkazov.“⁵ K tomuto názoru sa však neprikláňam a celkovo ho môžeme považovať za prekonaný. Ostatne napríklad aj Július Jakoby vo svojich spomienkach uvádza, že keď v roku 1964 Východoslovenská galéria usporiadala výstavu Eugen Krón a jeho škola, že: „Musím sa priznať, že som bol prekvapený, keď som tam uzrel diela Alexandra Bortnyika, Vojtecha Kontulyho, Karola Kernstocka, Františka Foltýna či Gejzu Schillera, o ktorých som ani netušil, že by boli bývali mojimi spolužiakmi...“⁶ Preto sa v súčasnej literatúre miesto o okruhu alebo škole hovorí skôr

³ Vid' ŠTRAUS Tomáš: Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov. Bratislava 1966, 13.

⁴ SAUČÍN Ladislav: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918 – 1938. Košice 1964, 22.

⁵ Ibidem, 22.

⁶ MARENČIN Albert: Košický pustovník. Bratislava 1988, 49.

o fenoméne košickej moderny.⁷

V tomto období sa v Košiciach pohybovalo mnoho, nielen miestnych umelcov, ktorí sa postupne vracali z vojny domov. Zišli sa tu tiež umelci českí, či maďarskí, utekajúci po páde Maďarskej republiky rád pred Hortyho bielym terorom. Všetci tí prispeli k formovaniu fenoménu košickej moderny. Stricto sensu môžeme medzi hlavných predstaviteľov zaradiť Antona Jasuscha, Eugena Króna, Gejzu Schillera, Františka Foltýna a Konštantína Bauera. Istý čas v Košiciach pracoval a tiež mal v roku 1924 výstavu aj Maďar Alexander Bortnyik, neskoršie člen weimarského Bauhausu. Voľne ku košickej moderne môžeme priradiť aj žiakov školy Eugena Króna, ktorými boli Július Jakoby, Ľudovít Feld, Imrich Oravec, Koloman Sokol, či Juraj Collinásy.

3.1 Čo predchádzalo vzniku košickej moderny

V úvode tejto kapitoly by bolo vhodné najprv objasniť, čo formovaniu košickej moderny predchádzalo, na akých základoch bola postavená činnosť umelcov, ktorých do okruhu košickej moderny môžeme zaradiť.

Keďže Slovensko bolo vždy súčasťou väčšieho štátoprávneho celku, nemalo v tom čase jedno hlavné kultúrne centrum. Umelecký život na Slovensku bol skôr rozdrobený. Pred vznikom Československa šlo skôr o regionálne centrá, kde sa v tejto dobe podľa Várossa delil o prvenstvo Prešporok s Košicami.⁸

Košice v rámci Uhorska boli pomerne významným mestom, ležiacim na križovatke obchodných ciest a majúce už od stredoveku multietnický charakter. Napriek tomu nemalo žiadnu vysokú výtvarnú školu. Výtvarné školenie bolo v Košiciach postavené len na súkromnej báze.⁹ Záujemcovia o ďalšie štúdium museli za výtvarným vzdelaním cestovať inam, najčastejším cieľom ich cesty bola prirodzene Akadémia výtvarných umení v Budapešti, ale niektorí cestovali za umeleckým vzdelaním aj do Paríža, Mníchova či Viedne.¹⁰

Na výtvarný život v Košiciach vplývali aj umelecké kolónie, ktoré sa v Uhorsku sformovali na prelome 19. a 20. storočia. Prvá a najvýznamnejšia vznikla v sedmohradskej

⁷ Vid' napríklad KISS – SZEMÁN Zsófia (ed.): Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. I. časť medzinárodného projektu 2010 – 2013. Košice 2010.

⁸ VÁROSS Marián: Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945. Bratislava 1960, 14.

⁹ Na konci 19. storočia fungovala v Košiciach súkromná výtvarná škola bratov Klimkovičovcov, kde výtvarné vzdelanie získal napríklad aj Ľudovít Csordák.

¹⁰ BURDZIŇSKI Michal: Cassovia a prvky skorej moderny (1880 - 1918). In: BARTOŠOVÁ/LEŠKOVÁ 2013, 18 - 38, 18.

Baia Mare, známej aj pod maďarským menom Nagybanya.¹¹ Neskôr sa sformovala umelecká kolónia ešte v Szolnoku v roku 1902 a v roku 1911 v Kecskeméte.

Za priameho predchodcu, na ktorého nadviazali mnohí miestny autori, ktorých radíme do okruhu košickej moderny, môžeme pokladať Konštantína Kövari – Kačmárika (1882 - 1916). Narodil sa v Košiciach do robotníckej rodiny. Tu študoval najprv na učiteľskom ústave a neskôr sa presunul do Budapešti na Vysokú školu výtvarných umení. Na jeho tvorbu však mal najväčší vplyv krátky pobyt v Paríži v roku 1907 a od toho istého roku tiež pravidelné návštevy v už spomínanej umeleckej kolónii v Szolnoku.¹² Burdziński jeho tvorbu charakterizuje ako kombináciu: „...*francúzskeho a maďarského postimpresionizmu, intímnej secesie, a dokonca jemného, lyrického expresionizmu...*“¹³

Jeho tvorba mala na formovanie košickej moderny, respektíve na jej predstaviteľov z košického okruhu značný vplyv. Mnohí z nich, medzi nimi aj Július Jakoby, Juraj Collinásy alebo Konštantín Bauer, sa v určitej fáze svojej tvorby inšpirovali jeho tvorbou.¹⁴

Významnou osobou pre obdobie, ktoré bezprostredne predchádzalo obdobiu košickej moderny bol aj maliar Elemír Halász – Hradil (1873 - 1948). Ten v Košiciach po prvej svetovej vojne, v roku 1919 obnovil svoju súkromnú maliarsku školu, ktorá pretrvala až do roku 1938. Študoval v Mníchove u Simona Hollósyho. S jeho školou sa zúčastnil plenérových kurzov v Nagybány. Neskôr študoval aj v Paríži na Académie Julien a v Budapešti u Júliusa Benczúra. Jeho tvorba sa dá charakterizovať postupným prechodom od realizmu ku impresionizmu.¹⁵

Súkromne maliarstvo v Košiciach vyučoval aj Ludovít Csordák (1864 - 1937), významný krajinár, počas svojho pobytu v Prahe žiak Júlia Mařáka a tiež člen spolku Mánes.

¹¹ Základy tejto umeleckej kolónie položil maďarský maliar Simon Hollósy (1857 - 1918), ktorý od roku 1886 viedol v Mníchove súkromnú maliarsku školu. Hollósy privádzal od roku 1896 do roku 1901 každoročne študentov svojej mníchovskej školy na leto do tohto mesta, aby pracovali v plenéri. Na to neskôr nadviazali maďarskí, rumunskí a aj slovenskí umelci. In: SAUČIN 1962, 22.

¹² BURDZIŇSKI 2013 (pozn. 10), 25.

¹³ Ibidem , 25.

¹⁴ SAUČIN 1964 (pozn. 4), 29.

¹⁵ VÁROSS Marián: Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900 – 1918. Bratislava 1971, 83.

3.2 Historický kontext formovania košickej moderny

Po hrôzach prvej svetovej vojny sa celá Európa snažila vyrovnať s dezilúziou a nedôverou voči predchádzajúcim etickým hodnotám. Duchovná kríza celej jednej generácie poznačenej vojnou sa odrazila v umení aj architektúre. Myšlienково sa mnohí, medzi nimi aj umelci, utiekali k socializmu ako k odpovedi na povojnové problémy. V novovzniknutej Československej republike boli tieto pocity tlmené radosťou z osamostatnia a z novozískanej národnej slobody. V tomto ovzduší však Slovensko od začiatku ťahalo za kratší koniec. Pred vojnou bolo totiž, na rozdiel od historických zemí českých, súčasťou Uhorska a predovšetkým agrárnou krajinou, a to znamenalo čiastočne odlišný legislatívno – správny rámec. Po vzniku novej republiky bolo teda potrebné nielen zjednotiť zákonodarstvo a správu, ale aj zabezpečiť kontinuálne fungovanie verejných inštitúcií, keďže väčšina úradníkov na území Slovenska bola maďarskej národnosti a mnohí z nich sa po vzniku prvej československej republiky rozhodli pre emigráciu. Z tohto dôvodu boli na Slovensko vysielaní českí úradníci.

Na Slovensku tiež nebola dostatočne vyvinutá spoločenská štruktúra, chýbali mnohé vzdelávacie inštitúcie, ako napríklad škola výtvarných umení. V období monarchie študenti zo Slovenska odchádzali študovať na umelecké, či technické školy do Budapešti, Prahy, Viedne alebo do Mníchova. Ako konštatuje Foltyn, toto chýbajúce kultúrno-výchovné zázemie tvorilo pre zrod obrodných myšlienok na Slovensku nemalú prekážku: „*Prekonávať nepriaznivé podmienky sťažovala šovinistická politika českej buržoázie, ktorá živila aj slovenský nacionalizmus.*“¹⁶

Uprostred takéhoto povojnového chaosu sa ocitli po skončení prvej svetovej vojny aj Košice. Rakúsko – Uhorská monarchia zanikla, avšak po rokoch maďarizácie nie úplne všetci Slováci vítali vytvorenie nového štátu. Ako už bolo naznačené, po tisícročnej spätosti s Uhorskom, niektorí ťažko prijímali novú štátnu identitu. Šlo predovšetkým o inteligenciu, nemeckých a maďarských obyvateľov Slovenska a samozrejme aj o časť slovenského etnika. Nezanedbateľná bola taktiež maďarská agitácia, ktorú podporovali vládne inštitúcie, školy a tiež cirkvi. Najviac späť so starou monarchiou boli štátni zamestnanci – dôstojníci, policajti, železničiar, poštári, či úradníci.¹⁷ To platí samozrejme aj pre Košice, o to viac, že v tomto období sa väčšina obyvateľov Košíc dorozumievala maďarčinou.

Je známe, že hranice nového štátu a celkovú konsolidáciu musela spočiatku na

¹⁶ FOLTYN Ladislav: Slovenská architektúra a česká Avantgarda 1918 – 1939, Bratislava 1993, 34.

¹⁷ KOVÁČ Dušan: Nové impulzy, staré mentality. Spoločensko – politická situácia na poprevratovom Slovensku. In: KISS – SZEMÁN 2010, 42 – 49, 44.

Slovensku, ale aj v Podkarpatskej Rusi zabezpečovať československá armáda. Vznik nových hraníc na juhu a východe Slovenska značne ovplyvnil život tých regiónov, ktorých sa to týkalo. V tomto období sa v podstate celé Slovensko zmietalo v chaose a situácia na východnom Slovensku nebola stabilná ešte ani v roku 1919. V Maďarsku bola 21. marca 1919 vyhlásená Maďarská republika rád a pod jej vplyvom 16. júna 1919 aj Slovenská republika rád, ktorá bola úplne závislá od Budapešti a v pozadí jej ustanovenia bolo badať snahy o znovuvytvorenie veľkého Uhorska. Slovenská republika rád bola vyhlásená proletariátom v Prešove a zaberala väčšiu časť východného a južného Slovenska. Ani jedna z týchto republík nemala dlhé trvanie - Maďarská republika rád zanikla 1. augusta 1919 po intervencii rumunskej a československej armády a Slovenská republika rád zanikla 7. júla 1919 po zásahu československej armády, pričom Košice boli československou armádou opätovne obsadené 15. júla 1919.¹⁸

Tieto udalosti mali na fenomén košickej moderny značný vplyv, a to z toho dôvodu, že mnoho z umelcov, ktorí boli v rámci Maďarskej republiky rád politicky aktívni muselo Maďarsko opustiť a mnohí z nich odišli do exilu práve do Košíc. Niektorí sa usadili natrvalo, pre niektorých bolo Slovensko len akousi zastávkou na ceste do Nemecka, či ďalej na západ.^{19,20} Títo umelci a intelektuáli unikajúci z rodnej krajiny prichádzajú do prostredia, kde spoločenský život bol najmä v období po prvej svetovej vojne, ako uvádza už Štraus, výrazne ľavicovo orientovaný.²¹

V historickom kontexte formovania košickej moderny nie je možné opomenúť ani spolkový život, tak typický pre toto obdobie. Ten neobišiel ani výtvarnú scénu v Košiciach. V roku 1923 sa sformoval výtvarný odbor Kazinczyho spoločnosti.²² Tento spolok vznikol v roku 1898 zlúčením Košickej literárnej spoločnosti a Domova košických novinárov. Jeho členmi boli Ľudovít Feld, Elemír Halász – Hradil, Július Jakoby, Anton Jasusch a Vojtech Löffler. Spolok však, tak ako ostatné výtvarné spolky na Slovensku, nemal žiaden spoločný program.²³

Ako už bolo vyššie uvedené, na území Slovenska a Podkarpatskej Rusi bolo potrebné zaistiť plynulý chod verejných inštitúcií. To sa týkalo aj Hornouhorského Rákocziho múzea, ktoré bolo po vzniku nového štátu premenované na Východoslovenské múzeum. Po tom čo predchádzajúci riaditeľ Elemír Köszegehy – Winkler odišiel na konci roku 1918 do Budapešti

¹⁸ HONZÁK František: Dejiny Slovenska. Dátumy, udalosti, osobnosti. Bratislava 2007, 373.

¹⁹ Z výtvarníkov napríklad László Moholy – Nagy, Lajos Kassák, či estetik Ivan Maca.

²⁰ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 24.

²¹ Ibidem, 24.

²² Pôvodne sa spolok nazýval Kazinczyho kruh. Na Kazinczyho spoločnosť bol premenovaný až v roku 1917.

²³ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 18.

s najcennejšou časťou zbierky a inventárnymi knihami,²⁴ bolo nevyhnutné zabezpečiť zvyšnú časť zbierky a znovoobnoviť výstavnú činnosť. Do takejto situácie prichádza do Košíc Dr. Josef Polák, osobnosť ktorá pri zrode košickej moderny zohrala významnú úlohu.

3.3 Osobnosť Josefa Poláka a jeho vplyv na formovanie košickej moderny

Josef Polák sa narodil 3. februára 1886 v Prahe, v rodine drobného židovského podnikateľa. Napriek túžbe po štúdiu dejín umenia vyštudoval právo, keďže jeho rodina kládla dôraz na praktickejšie povolanie. Záujem o výtvarné umenie ho však neopustil a venoval sa mu popri štúdiu práva a neskôr aj popri svojom advokátskom zamestnaní.²⁵

Po vypuknutí prvej svetovej vojny narukoval a bol odvelený na východný front. Po krátkom čase bol zranený a neskôr odvelený do zázemia, kde cenzuroval poštu. V roku 1915 bol superarbitrovaný a začal opäť v Prahe pracovať ako advokát. Nie však na dlho, pretože v roku 1916 bol ako invalid povoláný do Nitry, kde slúžil až do konca vojny ako pomocný nemocničný personál.

Po skončení vojny a vzniku Československa sa dobrovoľne prihlásil do vojenskej služby a na vlastnú žiadosť bol prevelený na Slovensko ako propagačný dôstojník k 1. československej brigáde s veliteľstvom v Prešove. V roku 1919 ho jedna z jeho propagačných ciest priviedla do Košíc, kde zistil, že zbierky Hornouhorského Rákócziho múzea nie sú nijakým spôsobom zaistené, a preto sa snažil zariadiť, aby bolo múzeum zabezpečené prostredníctvom armády. Po niekoľkých týždňoch však zistil, že sa nič nezmenilo. Keďže prejavoval takýto záujem a snahu, abovský župan ho požiadal, aby sa zbierok ujal sám a stal sa správcom múzea,²⁶ respektíve podľa dobovej tlače, dozorcom Východoslovenského múzea.²⁷ Neskôr toho roku bol poverený Ministerstvom školstva a národnej osvety ochranou umeleckých pamiatok na území celého východného Slovenska.²⁸

Zaujímavé je, že po dlhý čas pracoval Josef Polák pre Východoslovenské múzeum v istom provizóriu. Bol skutočne len správcom múzea, a nie povereným riaditeľom

²⁴ VESELSKÁ Magda: Josef Polák a Košická moderna. In: LEŠKOVÁ 2013, 126 – 137, 128.

²⁵ Navštevoval prednášky Karla Chytila, Otakara Hostinského a Bohumila Matějku.

²⁶ VESELSKÁ 2013 (pozn. 24), 128.

²⁷ Dňa 9. marca 1919 priniesol denník Slovenský východ krátku správu: „Nadporučík Dr. Josef Polák je vymenovaný za dozorca Východoslovenského Musea (predtým Rákoczi Muzeum v Košiciach).“ In: Slovenský východ, roč. I, 9.3.1919, č. 52, 2.

²⁸ Slovenský východ I, 24.7.1919, č. 126, 2.

s riaditeľským platom.²⁹

Takýmto spôsobom sa začali všestranné aktivity Josefa Poláka, ktoré napomohli z Košíc vytvoriť kultúrne centrum. Organizoval výstavy a okrem toho sa snažil všemožným spôsobom spropagovať myšlienku československého štátu. Jeho činnosť bola mnohoraká, a sústreďovala sa predovšetkým na návštevníka. Veselská cieľ jeho aktivít charakterizovala ako: „...vybudovanie vzťahu medzi verejnosťou a múzeom ako reprezentantom štátu a jeho ideových východísk, nositeľom kultúry a centrom spoločenského diania.“³⁰

Josef Polák, umeleckohistorický amatér a tiež veľmi aktívny človek začal hneď po príchode do Košíc spomínaný cieľ a svoju víziu naplňovať. Jeho nespornou výhodou bol jeho, ako to Štraus nazýva, „výrazný internacionalizmus“³¹, čo na Slovensku s ešte stále pomerne silnou tradíciou nacionalizmu 19. storočia, či už maďarského alebo slovenského, bola pre úspech jeho zámeru kľúčová vlastnosť. Košice, ktoré nikdy počas svojej histórie neboli národnostne homogénnym mestom a mali pomerne tolerantnú atmosféru taktiež prispievali k realizácii Polákových aktivít na poli výstavníctva. Ďalším pozitívnym faktorom bol fakt, že sa vtedy na východnom Slovensku pohybovalo, prebývalo tam, prípadne sa cez neho presúvalo mnoho maďarských, nemeckých i českých umelcov. Josef Polák teda mohol začať organizovať v rámci Východoslovenského múzea svoj progresívny výstavnícky program orientovaný na avantgardných slovenských aj zahraničných umelcov. Prirodzene sa objavili isté osoby, ktoré mali potrebu „vystríhať“ Poláka, aby sa „neobklopoval cudzími živlami“, avšak košické mnohonárodnostné prostredie to vtedy nijak výrazne neovplyvnilo.³² Je potrebné podotknúť, že pri väčšine výstav, ktoré Josef Polák zorganizoval, šlo o výstavy predajné. Z dnešného pohľadu by sme mohli povedať, že pre mnohých košických umelcov, pre ktorých bol predaj ich diel zdrojom jediného príjmu, plnil funkciu galeristu. Okrem toho usporadúval aj aukcie umeleckých zbierok, ktoré ale sú v súčasnosti pomerne kritizované. Došlo totižto k rozpredaju umeleckých šľachtických zbierok³³ a tiež zbierok starých košických rodín, pričom na všetky dražené položky bolo štátom vopred udelené vývozné povolenie. Bartošová, ale napríklad aj Oliver Tomáš v tomto prípade odkazujú na výskum Ingrid Ciulisovej.³⁴ Z môjho pohľadu šlo o dobovo príznačnú „záležitosť“, kedy sa v rozpredaj zbierok starej šľachty, ktorá bola súčasťou predchádzajúcich mocenských

²⁹BARTOŠOVÁ Zuzana: Medzivojnové Košice ako centrum umeleckého diania. In: BARTOŠOVÁ/LEŠKOVÁ 2013, 42 – 94, 44.

³⁰Ibidem, 128 - 130.

³¹ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 24.

³²Ibidem, 35.

³³Išlo napríklad o umeleckú zbierku grófa Jána Pálffyho, Mikuláša Széchényiho, či J. Várkolyho.

³⁴BARTOŠOVÁ 2013 (pozn. 29), 44 ; TOMÁŠ 2012, 103.

štruktúr, mohol vnímať ako súčasť procesu zrušenia šľachtictva v rámci mladého demokratického štátu.³⁵

Okrem prezentácie súčasných avantgardných slovenských i zahraničných umelcov organizoval i vlastivedné vychádzky, založil prvú verejnú knižnicu s čítárňou v budove múzea, usporadúval prednášky na rôzne témy, taktiež organizoval divadelné predstavenia na pôde múzea, získaval zbierky pre fondy múzea. Jeho významným počinom bolo založenie výtvarnej školy pri múzeu, ktorá je známa pod názvom Krónova grafická škola.³⁶

3.4 Grafická škola Eugena Króna³⁷

Ako už bolo popísané vyššie, po páde Maďarskej republiky rád 1. augusta 1919, bolo mnoho ľavicovo orientovaných umelcov nútených utiecť z krajiny. To bol tiež prípad grafika Eugena Króna.³⁸ Ako uviedol už Štraus vo svojej publikácii zo šesťdesiatych rokov, ktorý sa s Eugenom Krónom osobne poznal: *„Pôvodne chcel ísť, ako mnoho iných, do Berlína, pričom ho pozývali i do Rumunska a inam[...]. Cestujúc cez Košice, rozhodol sa prerušiť tu na deň - dva cestu[...]*oproti hotelu, kde býval, otvorili súbornú výstavu tamojšieho maliara Eleméra Halásza – Hradila. Krón poznal Hradila z budapeštianskych študentských rokov a preto sa rozhodol pozrieť si výstavu svojho bývalého druha[...]*ten predstavil Króna riaditeľovi Východoslovenského múzea Polákovi. Keď Polák v rozhovore zistil, že v osobe Eugena Króna sa skrýva nielen východoslovenský rodák, ale aj neobyčajne ambiciózny a teoreticky vyspelý grafik značného intelektuálneho rozhl'adu, prehovoril Króna, aby ďalej necestoval a aby zostal na Slovensku. Náhodný nocľah v Košiciach sa pretiahol na šesť rokov.“*³⁹

Táto príhoda sa stala koncom roka 1920 a škola začala fungovať od mája 1921. Predtým bola inzerovaná v miestnych novinách. Eugen Krón vlastne viedol dva výtvarné

³⁵ Šľachtictvo a všetky z toho vyplývajúce práva bolo v prvej republike zrušené zákonom č. 61/1918 Zb., ktorým sa zrušujú šľachtictvo, rády a tituly.

³⁶ Eugen Krón –avantgardný grafik (pôvodom z východného Slovenska, študoval v Budapešti) prišiel do Košíc na pozvanie Josefa Poláka a vyučoval od roku 1921 výtvarné umenie záujemcov z radov verejnosti.

³⁷ Bežne sa v literatúre používa tento názov pre výtvarnú školu, ktorú viedol Eugen Krón, avšak išlo skôr o školu kresliarsku, pretože grafika nemohla byť vyučovaná z dôvodu nedostatku peňazí. Vid': MARENČIN 1988 (pozn. 6), 48.

³⁸ 1. máj 1882 – 7. január 1974. Narodil sa v Sobranciach, výtvarné umenie študoval v Budapešti. Počas svojich študijných ciest navštívil Magdeburg, Viedeň, Mníchov, Paríž a Londýn. V rámci svojej tvorby prejavoval silné sociálne cítenie, ktoré odrážalo jeho ľavicovo orientovaný svetonázor. Vid': BARTOŠOVÁ Zuzana: Eugen Krón v Košiciach. In: LEŠKOVÁ 2013, 150 – 169, 150.

³⁹ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 27.

kurzy. Jeden z nich bol určený najmä remeselníkom a zameriaval sa na umelecký priemysel.⁴⁰ Ako anoncuju noviny: „Cieľom kurzu je: 1. Nadaným osobám dať príležitosť k vývinu a ochrániť ich pred škodlivými vlivmi. 2. Vzbudiť u obecnstva záujem pre umenie a umel. priemysel, soznámením s jeho základmi a predpokladmi. Kurz bude mať zreteľ: a) na prehĺbenie nazerania, b) na obeznámenie sa s prostriedkami prejavu v umení a grafickej zvlášť, c) na vývoj schopností, zážitky vyjadriť výtvarnými prostriedkami. K tomu bude slúžiť: 1. Štúdium prírody dľa živých modelov. 2. Technické cvičenia a ovládanie materiálu. 3. Cvičenie kompozičné.“⁴¹ Neskôr v septembri 1921 bolo zavedené ešte večerné kreslenie aktov.⁴² V septembri roku 1923 boli zahájené tri kurzy, a to konkrétne kurz pre kreslenie a maľovanie pre pokročilých, ktoré sa konali štyrikrát do týždňa, umelecko – priemyselný kurz so zameraním na textil pre tých, ktorí už v tomto obore pracovali, ktorý sa konal dvakrát do týždňa a nedeľný kurz pre kreslenie a maľovanie určený stredoškólakom.^{43, 44}

Keďže šlo o školu večernú, jej frekventanti ju navštevovali bežne popri práci. Motiváciou pre ich prácu bola výstava žiakov grafickej školy. Celkovo sa počas trvania školy uskutočnili štyri. Prvá výstava sa konala už v roku otvorenia školy, otvorená bola 31. júla 1921.⁴⁵ V prvom roku navštevovalo Krónovu školu dvanásť študentov, neskôr po rozšírení to bolo vždy približne tridsať študentov ročne.⁴⁶ Druhá výstava prebehla v júni až júli 1922. Konala sa až v dvoch sálach múzea a vystavované boli figurálne štúdie, portréty a krajiny.⁴⁷ Tretia výstava umelecko – priemyselnej školy Eugena Króna, ako ju nazýva miestna tlač, bola otvorená 11. mája 1924. Bola rozdelená na tri časti, kde boli prezentované školské študijné práce, samostatné umelecké pokusy žiakov a umelecko – priemyselné výrobky, predovšetkým tepané bytové doplnky. Miestna tlač hodnotila výstavu ako nadpriemernú a vyzdvihovala predovšetkým práce Júliusa Jakobyho.⁴⁸ Posledná výstava bola usporiadaná v septembri roku 1927, pričom bola spojená aj s výstavou prác Miloslava Holého, člena českej výtvarnej skupiny Ho Ho Ko Ko, neskôr nazývanej aj Sociálna skupina.⁴⁹

Škola Eugena Króna bola otvorená len šesť rokov. V roku 1927 bola uzatvorená kvôli nedostatku finančných prostriedkov, s ktorým škola zápasila už od počiatku. Po tom, čo Josef

⁴⁰ Slovenský východ III, 23.4.1921, č. 93, 5.

⁴¹ Slovenský východ III, 23.4.1921, č. 93, 5.

⁴² Slovenský východ III, 17.9.1921, č. 212, 4.

⁴³ Slovenský východ V, 7.9.1923, č. 204, 3.

⁴⁴ Slovenský východ V, 24.8.1923, č. 192, 5.

⁴⁵ Slovenský východ V, 20.7.1921, č. 163, 4.

⁴⁶ NĚMCOVÁ Helena/PROCHÁZKA Miro: Krónova škola. Košice 2013. In: LEŠKOVÁ 2013, 254 – 265, 258.

⁴⁷ Slovenský východ IV, 2.7.1922, č. 148, 4. Citované podľa: NĚMCOVÁ/PROCHÁZKA 2013 (pozn. 46), 260.

⁴⁸ Slovenský východ VI, 9.5.1924, č. 107, 3; Slovenský východ VI, 11.5.1924, č. 109, 6.

⁴⁹ Slovenský východ IX, 14.9.1927, č. 211, 3. Citované podľa: NĚMCOVÁ/PROCHÁZKA 2013 (pozn. 46), 260.

Polák musel pracovne na pol roka odcestovať na Moravu, sa Eugen Krón v roku 1928 rozhodol odcestovať za bratom, ktorý bol tiež grafikom, do Talianska.⁵⁰ Prínos školy spočíval predovšetkým v tom, že na čas nahradila potrebnú verejnú inštitúciu výtvarného zamerania, ktorá v tom čase nebola nikde na Slovensku a umožnila školenie mnohým autorom košického okruhu, ktorých takto spojili pedagogické schopnosti charizmatického sociálne cítiaceho Eugena Króna. Medzi nich patria predovšetkým Július Jakoby, Juraj Collinásy, Ľudovít Feld, Imrich Oravec, Vojtech Kontuly, János Kmetty, či Koloman Sokol.⁵¹ Okrem toho sa v škole schádzali aj mnohí iní umelci, najmä kvôli debatám o umení a estetike, ktoré na jej pôde prebiehali. Prednášali tam napríklad Oszkár Jászi⁵², György Lukács⁵³, či Lajos Kassák. Spomedzi košických umelcov školu pravidelne kvôli debatám navštevoval napríklad Konštantín Bauer, ale aj mnohí žiaci Eleméra Halász – Hradila a Ľudovíta Csordáka.⁵⁴

⁵⁰ BARTOŠOVÁ Zuzana: Eugen Krón v Košiciach. In: LEŠKOVÁ 2013, 150 – 169, 168.

⁵¹ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 29.

⁵² Oszkár Jászi (2.3. 1875 – 13.2. 1957) bol maďarský politológ a sociológ.

⁵³ Szegedi Lukács György Bernát (13.4 1885 – 4.6. 1971) bol marxistický filozof a literárny kritik, bol členom vlády Maďarskej republiky rád.

⁵⁴ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 30.

4. Vojtech Löffler a jeho zbierka autoportrétov

4.1 Osobnosť Vojtecha Löfflera

Vojtech Löffler bol košický sochár. Narodil sa v roku 1906 v Košiciach do stredostavovskej rodiny, otec bol dôstojníkom Rakúsko – Uhorskej armády a matka pochádzala zo staršej šarišskej zemianskej rodiny. Löffler sa vyučil začiatkom dvadsiatych rokov za zubného technika. V oblasti sochárstva bol teda autodidaktom. Intenzívnejšie sa sochárskej tvorbe začal venovať v roku 1927, kedy absolvoval študijnú cestu do Viedne. Neskôr študoval sochárstvo súkromne aj v Budapešti u Tibora Vilita a Ferenc Medgyessyho. Sochárske vzdelanie si dopĺňal aj v Prahe, keď v priebehu troch mesiacov pôsobil u sochára Welimského, ktorý ho oboznámil s výtvarnými a technickými princípmi kamenosochárstva. Kariéru dentistu opustil definitívne až po druhej svetovej vojne, v roku 1947, kedy sa vydal na dráhu profesionálneho umelca. Potom samozrejme absolvoval ešte mnoho študijných ciest po svete⁵⁵, takže znalosti si dopĺňal počas celého života.⁵⁶ Vojtech Löffler bol na začiatku tridsiatych rokov jediným sochárom činným na východnom Slovensku.⁵⁷ V svojom ranom období pri svojej tvorbe vychádzal skôr z vlastností materiálu a jeho výtvarného využitia, nemal nejaký vnútorne ucelený výtvarný program a preto sú jeho rané práce pomerne rôznorodé. Čiastočne sa inšpiroval aj tvorcami košickej moderny a v jeho diele z tejto doby sa nachádza niekoľko „*expresívne modelovaných plastík sociálneho zamerania*“.⁵⁸ Z hľadiska tejto práce je však dôležitejšia zberateľská činnosť Vojtecha Löfflera.

4.2 Zbierka autoportrétov Vojtecha Löfflera

Autoportrét ako špecifická forma portréту zobrazuje osobu umelca v jeho fyzickej a psychickej jedinečnosti. Ide o výtvarný prejav, v ktorom umelec zachytáva nielen svoju podobu, ale aj to akým spôsobom vníma sám seba v určitom období svojho života, prípadne sa prezentuje takým spôsobom akým chce, aby ho vnímal divák. Takýmto sebazobrazením môže vyjavovať svoj status, svoj svetonázor, či životnú filozofiu, môže tak tiež vyjadrovať nejakú zásadnú životnú skúsenosť, či udalosť. Pri takomto zobrazení, ktoré samozrejme

⁵⁵ Maďarsko, Poľsko, ZSSR, Grécko, Egypt, Libanon, Sýria, NDR, pobaltské štáty, USA, Kanada.

⁵⁶ Životopisné údaje vid' GAZDAG Jozef: Vojtech Löffler, Košice 2006, 54.

⁵⁷ Jeho prvá samostatná výstava sa uskutočnila zásluhou Dr. Josefa Poláka v roku 1937 vo Východoslovenskom múzeu

⁵⁸ ABELOVSKÝ/BAJCUROVÁ 1997 (pozn. 2), 450.

nemusi byť iba realistickým zachytením umelcovej podoby, ale môže mať rôzne formy sebaštylizácie či symbolického zobrazenia, sa vlastne subjekt výtvarného diela, teda autor, stáva súčasne objektom výtvarného diela, teda zobrazovaným „predmetom“. Zobrazovateľ sa stáva zobrazovaným a hranica medzi realitou a ilúziou sa stiera.⁵⁹ Takýmto spôsobom nezanecháva umelec len odkaz pre diváka o svojej osobe, ale častokrát predovšetkým skúma sám seba. Ak sa umelec tvorbe autoportrétov venuje systematickejšie, môžeme jeho autoportréty vnímať ako istú formu v mnohých prípadoch veľmi intímneho denníka. Jeho dielo nám vyjaví nielen autorove psychické rozpoloženie, to ako vníma sám seba, jeho spoločenský status, ale niekedy aj určité súvislosti doby, v ktorej žil a tvoril.

Zora Rusinová vo svojej publikácii zhŕňa a popisuje jednotlivé formy autoportrétu, tak ako sa vyvinuli v priebehu času. Uvádza, že najčastejšou formou autoportrétu je frontálne zobrazenie, ktoré sa vyvinulo z pohľadu umelca do zrkadla. Okrem toho sa umelec môže zachytiť z profilu. Takéto zobrazovanie je známe predovšetkým z rane renesančných talianskych diel 15. storočia. Kombináciou oboch predchádzajúcich foriem vzniká trojštvrťové zobrazenie. Ako uvádza Rusinová, ide o zobrazenie najbežnejšie pre profesijný typ autoportrétu, populárny u holandských a flámskych majstrov, ktorý: „*umožňoval umelcovi nielen vyjadriť istý odstup voči divákovi, ale zároveň pracovať s priestorom, otvoriť pozadie v intenciách iluzívneho perspektívneho riešenia – najčastejšie ateliéru – a rozvinúť v ňom príbeh, odkazujúc na jeho činnosť.*“⁶⁰ Z logiky veci vyplýva, že formy autoportrétu kopírujú jednotlivé formy portrétu.

Okrem foriem autoportrétu môžeme rozlíšiť v rámci schematizácie aj základné autoportrétné pózy. Tie roztriedil v roku 1947 nemecký historik umenia Max Jakob Friedländer. Ten rozlišuje päť typov autoportrétnych póz: 1. busta, 2. poprsie s rukami, ktoré vyčnievajú nad okrajom ramien, 3. polfigúra s „rozprávajúcimi“ rukami, kde zobrazenie rúk naznačuje obvykle činnosť a odkazuje na profesiu, ktorá sa objavuje predovšetkým od konca 15. storočia, 4. výrez po kolená umožňujúci zachytiť viac priestoru, ktorý sa objavuje už v maliarstve baroka a populárny bol tiež v 19. a 20. storočí, 5. celofigurálny autoportrét, ktorý sa objavil v 17. storočí a jeho popularita pretrvala až do dnešných čias.⁶¹

Autoportréty v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia Rusinová vo svojej publikácii taktiež rozdeľuje do niekoľkých typologických okruhov. Prvým je oficiálny stavovský autoportrét, v ktorom umelec predovšetkým prezentuje svoju profesiu prostredníctvom typických atribútov ako sú štetec, paleta, či zobrazenie samého seba

⁵⁹ V tomto prípade je pojem ilúzia myslený nielen v zmysle mimésis, ale skôr ako zachytenie určitej predstavy.

⁶⁰ RUSINOVÁ Zora: Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia. Bratislava 2009, 8.

⁶¹ FRIEDLÄNDER 1947. In: RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 8.

v ateliéri. Do druhého typologického okruhu zaraďuje autoportréty, kde umelec zachytáva špecifiká vlastnej osobnosti a analyzuje sám seba, najmä svoju tvár, kde nie je dôležitá podobnosť, ale zachytenie vnútorného života umelca. Tretí typologický okruh predstavujú autoportréty, na ktorých sa umelec zachytáva v priebehu času, v určitých preňho významných životných situáciách. V ďalšom okruhu sú zaradené alegorické a symbolické autoportréty.⁶² Tieto spomínané typologické okruhy sa týkajú predovšetkým autoportrétov vytvorených v prvej polovici 20. storočia, preto sú pre túto prácu relevantné.⁶³

Autoportréty, ktoré klasifikujeme ako špecifickú podskupinu portrétu sú súčasťou mnohých zbierok umenia vo svete, avšak zbierky vyslovene orientované len na tento žáner nie sú až bežné. Najznámejšou, najväčšou a najstaršou z nich je zbierka autoportrétov nachádzajúca sa v súčasnosti v Galérii Uffizi vo Florencii. Túto zbierku založil Leopoldo de' Medici v roku 1664 a dnes obsahuje 1 630 autoportrétov od začiatku 14. storočia až do súčasnosti.^{64, 65} Okrem toho môžeme menovať ešte Írsku národnú zbierku autoportrétov umiestnenú na Univerzite v Limericku a založenú v roku 1977 Johnom Kneafsey, zberateľom a podporovateľom umenia. V súčasnosti zbierka obsahuje približne 400 autoportrétov súčasných umelcov.⁶⁶ Približne 100 autoportrétov britských umelcov obsahuje aj zbierka spisovateľky Ruth Borchard,⁶⁷ ktorú vytvorila medzi rokmi 1958 – 1971 a nachádza sa v Londýne.⁶⁸ Dve zbierky autoportrétov sa nachádzajú aj v Škótsku. Jedna v meste Aberdeen v Aberdeen Art Gallery, ktorá vlastní zbierku portrétov a autoportrétov založenú Alexandrom Macdonaldom,⁶⁹ ktorý zozbieral približne 90 portrétov a autoportrétov umelcov, ktorých poznal alebo obdivoval.⁷⁰ Druhá sa nachádza v Škótskej národnej galérii, ktorá vlastní

⁶² RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 11.

⁶³ Zora Rusinová pomenováva ešte ďalšie štyri typologické okruhy, kam patria väčšinou práce spadajúce do obdobia druhej polovice 20. storočia a súvisia s novými spôsobmi výtvarného prejavu. Pre takéto typy sebazobrazenia vytvára Rusinová okruhy ako Performatívna autobiografická narácia, Autobiografická narácia ako narácia tela, ďalej skupinu Keď „Ja je niekto iný“ a nakoniec Umelcova signatúra a popretie „Ja“. Bližšie viď: RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 12.

⁶⁴ Najstaršími v zbierke sú autoportréty florentskej umeleckej rodiny Gaddi z roku 1330, ktoré sú však dnes považované za portréty. Zbierka obsahuje autoportréty takých umelcov, ako boli Andrea del Sarto, Annibale Carracci, Tintoretto, Guido Reni, Gian Lorenzo Bernini, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens, Jean Auguste Dominique Ingres, Diego Velázquez, Joshua Reynolds, či Jean – Baptiste Camille Corot. Z 20. storočia môžeme menovať napríklad autoportréty umelcov ako Marc Chagall, Carlo Carrá, Giorgio de Chirico alebo Robert Rauschenberg.

⁶⁵ BAILEY Martin: New display for self – portrait collection started by Medici. In: The Art Newspaper, <http://www.theartnewspaper.com/articles/New-display-for-selfportrait-collection-started-by-Medici-/8458>, vyhľadane 24.7.2014, nepag.

⁶⁶ https://www2.ul.ie/web/WWW/Administration/Vice_President_Administration_%26_Secretary/Acting_Secretary/Visual_Arts/The_Collections/NSPCI, vyhľadane 24.7.2014.

⁶⁷ Ruth Borchard (1910 - 2000) bola britská spisovateľka.

⁶⁸ <http://ruthborchardcollection.co.uk/history2/history1.html>, vyhľadane 24.7.2014.

⁶⁹ Alexander Macdonald (1831 - 1884) bol obchodník so žulou a tiež zberateľ umenia v Aberdeene.

⁷⁰ <http://www.aagm.co.uk/TheCollections/Highlights/highlight-portrait-collection.aspx?dosearch=y&exhibition=PORTRAIT+COLLECTION>, vyhľadane 24.7.2014.

autoportréty v rámci Národnej galérie portrétov. Apalačská štátna univerzita v Severnej Karolíne v Spojených štátoch taktiež vlastní zbierku približne 250 autoportrétov, založenú Artinom Artinianom⁷¹ a jeho ženou Teddy.⁷² Zbierka približne 100 autoportrétov filipínskych umelcov sa nachádza v Manile na Filipínach a bola založená miestnym zberateľom filipínskeho umenia Paulinom Que.⁷³ Okrem obrovskej zbierky v Galérii Uffizi vidíme, že ostatné zbierky disponujú autoportrétmi lokálnych umelcov. To v podstate platí aj o zbierke autoportrétov Vojtecha Löfflera, ktorá je v rámci strednej Európy unikátna. Ide o ojedinelú zbierku autoportrétov výtvarných umelcov. V období, kedy Vojtech Löffler začínal v dvadsiatych rokoch svoju umeleckú kariéru, Košice stali na čas umeleckým centrom celého Slovenska a v rámci výtvarného umenia aj činorodým a významným mestom v rámci strednej Európy. V Košiciach sa usadili, pobývali v nich alebo nimi prechádzali mnohí umelci z Maďarska, Čiech, či Ukrajiny⁷⁴. Vojtech Löffler ako umelec sa s väčšinou z nich samozrejme poznal osobne, takže takto mal výbornú príležitosť na založenie takejto unikátnej zbierky.

Podľa spomienok jeho druhej manželky Kláry bola zbierka autoportrétov založená vlastne náhodne. Prvý autoportrét mu daroval Elemír Halász – Hradil. Keďže Vojtech Löffler viedol čulý spoločenský život, navštevovalo ho mnoho výtvarníkov, medzi ktorými sa časom rozšírilo, že v prípade návštevy sa Löffler viac ako vínu alebo bonboniére poteší darovanému autoportrétu. Zbierka sa začala rozrastať a Löffler častokrát s umelcami aj vymieňal svoje plastiky za ich autoportréty.⁷⁵

V zbieraní autoportrétov pokračoval Löffler v priebehu celého svojho života, takže sa z tejto zbierky stala postupom času významná súkromná galéria podobizní, ktorá v súčasnosti zahŕňa 130 autoportrétov. Tú spolu so svojou celoživotnou tvorbou venoval po svojej smrti mestu, ktoré na jeho počesť zriadilo Múzeum Vojtecha Löfflera. Tridsať autoportrétov je vystavených v stálej expozícii tohto múzea, zatiaľčo zvyšok sa nachádza v depozitári múzea.

⁷¹ Artin Artinian (1907 - 2005) bol emeritným profesorom francúzskej literatúry na Bard Collage v meste Annandale – on – Hudson v štáte New York, USA.

⁷² <http://tcva.org/exhibitions/516>, vyhľadane 24.7.2014.

⁷³ <http://www.manilaartblogger.com/2012/02/09/100-self-portraits-from-the-paulino-que-collection/>, vyhľadane 24.7.2014.

⁷⁴ Vtedajšej Podkarpatskej Rusi.

⁷⁵ Za tieto informácie vďačím Mgr. Art. Ivane Labancovej z Múzea Vojtecha Löfflera.

5. Vybraní autori košickej moderny a ich autoportréty zo zbierky Vojtecha Löfflera

5.1 Július Jakoby (1903 - 1985)

5.1.1 Biografia

Július Jakoby sa narodil v Košiciach do rodiny mäsiara – majstra údenára ako druhé dieťa zo štyroch (dvaja bratia a jedna sestra). Ešte v útlom detstve, v roku 1906, odišiel s rodinou na pozvanie otcovho brata Jozefa do Ameriky. Počas cesty loďou prekonal detskú obrnu, kvôli ktorej ochrnul na ľavú ruku, čo ho samozrejme ovplyvnilo na celý život. V Amerike s rodinou pobudli len rok a keďže si jeho mama na americký život nezvykla, odcestovali naspäť do Košíc, avšak bez otca, ktorý ostal pracovať v konzervárni na newyorskom predmestí Passaic a neskôr na stavbe Panamského prieplavu. Usadili sa v rodinnom dome na predmestí Košíc, na tzv. Ťahanovských riadkov, v ktorom Jakoby žil a pracoval až do roku 1964, kedy rodičovský dom padol za obeť asanácii. V rodičovskom dome si založil v roku 1935, po smrti otca, pivničný ateliér, v ktorom tvoril nasledujúcich tridsať rokov. Podľa jeho slov: „...*len vďaka skromnému životu v rodičovskom dome mohol som si uhájiť tvorivú slobodu a nezávislosť. Nemusel som sa prispôbovať vkusu zákazníkov, nemusel som robiť kompromisy a ústupky ako podaktorí moji kolegovia, mal som strechu nad hlavou a pod nohami pevnú pôdu domova – a to mi stačilo. Vedel som, že keď dnes nijaký obraz nepredám, nemusím preto strácať hlavu, ale môžem pokojne čakať na svoj čas.*“⁷⁶

Július Jakoby mal skutočne silný vzťah k domovu a ku Košiciam, ktoré okrem štúdia v Budapešti a návštevy na výstave v Grazi, nikdy neopustil. V detstve a popri štúdiu na košickom gymnáziu sa venoval kresleniu, inklinujúc v tomto období najviac k tvorbe Mihályho Munkácsyho, ktorého kopíroval. Gymnázium nakoniec dokončil v Miškovci v roku 1921, keďže po vzniku Československa sa začalo na košickom gymnáziu vyučovať v slovenčine, ktorú Jakoby hovoriaci od detstva po maďarsky ovládal len v šarišsko – zemplínskom dialekte. V tomto období sa po prvý krát stretol aj s tvorbou Konštantína Kövariho – Kačmáríka, za ktorého nástupcu sa považuje.⁷⁷ Avšak k pochopeniu jeho diela sa však musel dopracovať rozumovo, či dalo by sa povedať, že musel dozrieť. Keď videl

⁷⁶ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 60.

⁷⁷ SAUČIN 1964 (pozn. 4), 32.

výstavu jeho diel, tak podľa jeho vlastných slov, sa mu vôbec nepáčila, jeho práce ho znepokojili: „*Ono znepokojenie, ktoré som zažil ako chlapec na jeho výstave, vo mne dosť dlho trvalo. Pôsobil na mňa nielen svojím dielom, ale i svojím ľudským osudom a celým svojím zjavom. Mal som dojem a dodnes si myslím, že som ho chápal lepšie ako ostatní jeho súčasníci...*“⁷⁸ Tak isto si musel vybudovať aj vzťah ku dielu Konštantína Bauera, ktorý ho tiež ovplyvnil v jeho tvorbe.

V roku 1922 začal študovať ekonómiu v Budapešti, pri ktorom však zotrval len rok, než sa natrvalo rozhodol pre kariéru výtvarného umelca a pokúsil sa o prijatie na budapeštiansku Akadémiu výtvarných umení, kam ho však neprijali ani na prvý, ani na druhý krát. Po prvom neúspechu sa prihlásil v Budapešti na Slobodnú výtvarnú, kresliarsku a maliarsku školu Artúra Podolínyiho – Volkmana, kde však pobudol veľmi krátko a vrátil sa späť do Košíc, kde sa síce z nevyhnutnosti zamestnal v poisťovni, zároveň sa však v roku 1923 prihlásil do Krónovej školy a už po niekoľkých mesiacoch, 11. mája 1924 sa zúčastnil na kolektívnej výstave žiakov Krónovej školy. Po roku (16. decembra 1925) už vystavoval spolu s Eugenom Krónom a inými staršími a už uznávanými umelcami, akými boli Konštantín Bauer, či Ľudovít Csordák. Obdobie štúdia v Krónovej škole považoval samotný Jakoby za veľmi dôležité obdobie svojho štúdia: „*Chodil som k nemu dva roky, nakreslil som množstvo výkresov, ale to hlavné, čo som si z jeho školy odniesol sú dve poučky: „Umelec musí rešpektovať materiál,“ to po prvé, a po druhé: „Obraz treba namaľovať jedným dychom.“ Mám pocit, že dosah a význam týchto poučiek bol pre moju tvorbu určujúci. Až dnes ich viem plne oceniť, keď vidím, ako som sa nimi vedome či nevedome riadil celý život. Áno, to najlepšie, čo som vytvoril, bolo dielom okamihov a náhody.*“⁷⁹ V tomto období tiež popri zamestnaní a škole spolupracuje s košickým denníkom Kassai Napló, pre ktorý tvorí gumorezy ilustrujúce jednotlivé reportáže.

Vo februári roku 1926 sa mu vďaka spolužiakovi z gymnázia Vojtechovi Kontulymu podarilo dostať na Akadémiu výtvarných umení v Budapešti ako mimoriadnemu poslucháčovi, tzv. volonterovi do triedy profesora Istvána Rétiho, pričom neskôr toho roku sa stal riadnym poslucháčom akadémie. Školu však nedokončil a znova sa vrátil do Košíc, ktoré už neopustil až do svojej smrti v roku 1985.

Prvý väčší úspech ho postrelol v roku 1934, keď za svoj obraz *Ležiaci* akt prezentovaný na jeho samostatnej výstave získal Cenu mesta Košíc. V súvislosti s tým o ňom v novinách Kassai újság vyšiel pomerne rozsiahly rozhovor, v ktorom mladý Jakoby

⁷⁸ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 44.

⁷⁹ Ibidem, 51.

s úspechom posilneným sebavedomím vyjadril svoj umelecký názor: „*Umenie nespočíva v predvádzaní znalostí a technickej šikovnosti, ani v zdôrazňovaní vonkajškovosti, ale vo vyjadrovaní úprimne prežitých zážitkov. Nie peknou maľbou sa stáva obraz obrazom, ale zážitkom, z ktorého vytryskne. Technikárčiť vedia mnohí, ale prežívať iba málokto. Ani moderné školy nekladú dôraz na techniku. Nezatracujem starú, na ovládanie techniky spočívajúcu školu, ale sa do nej ani nenútim.*“⁸⁰ Samozrejme ide o istú formu autoštylizácie a môžeme súhlasiť s Abelovským, že mnohé jeho diela sú technicky vybrúsené.⁸¹

Pri charakteristikách Jakobyho diela sa zdôrazňuje predovšetkým jeho spätosť s Košicami, s košickou perifériou. Jeho pozornosť sa sústredila na príhody drobných ľudí žijúcich na predmestí.⁸² Saučín zdôrazňuje Jakobyho sociálnu angažovanosť, avšak z môjho pohľadu sa javí takáto interpretácia dobovo podmienená. Jakoby nestvárňoval vo svojom diele perifériu a jej sociálnu biedu ako obžalobu spoločnosti. On sám na tejto periférii žil, a to dobrovoľne, pretože podľa jeho slov „...*len vďaka skromnému životu v rodičovskom dome mohol som si uhájiť tvorivú slobodu a nezávislosť.*“⁸³ Zobrazoval ľudí okolo seba, každodenné príhody zo života, ktorého bol integrálnou súčasťou.

Po formálnej stránke je jeho rukopis veľmi výrazný a charakteristický, dalo by sa povedať nezameniteľný. Maľba je hrubo pastózna a línie zvlnené. Saučín ho charakterizoval ako realistického maliara, ktorý: „...*syntetizoval niektoré prúdy postimpresionistické so vzruchom a osobnostnou zainteresovanosťou expresionizmu.*“⁸⁴ Városov ho zas zaraďuje medzi autorov, ktorí sa umelecky formovali v Budapešti,⁸⁵ čo však je podľa môjho názoru len čiastočná pravda, keďže na štúdiách v Budapešti strávil dva roky (1926 - 1928) a rovnaký čas sa pripravoval aj v škole Eugena Króna (1924 - 1926),⁸⁶ kde ako už bolo spomenuté, okrem výučby prebiehali rôzne podnetné umelecké diskusie. Markovič ho zas nazýva „maliarom hedonistickej koloristickej palety“⁸⁷ Takto trošku nadnesene sa dá charakterizovať jeho výrazná „expresionistická“ paleta a umiestňovanie farieb na plátno v škvrnách. Dôležitá v jeho diele je tiež práca so svetlom. Obrazy sa javia ako „podsvietené“⁸⁸, idúce priamo

⁸⁰ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 5.

⁸¹ ABELOVSKÝ Ján: Július Jakoby (1903 - 1985). Bratislava 1994, 88.

⁸² SAUČÍN 1964 (pozn. 4), 32.

⁸³ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 60.

⁸⁴ SAUČÍN 1964 (pozn. 4), 33.

⁸⁵ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 186.

⁸⁶ Viď MARENČIN 1988 (pozn. 6), 94sq.

⁸⁷ MARKOVIČ Peter: Obrazy namaľované jedným dychom. Katalóg výstavy Múzea Vojtecha Löfflera, 8.8.2013 – 8.9.2013. Košice 2013, nepag.

⁸⁸ ABELOVSKÝ 1994 (pozn. 81), 47.

z farieb, čo Saučín nazýva „akvarelovým narábaním s olejomalbou“⁸⁹. Ostatne sám o sebe tvrdil, že farba je pre neho všetkým, a že prostredníctvom farby vyjadruje aj obsah.⁹⁰

5.1.2 Autoportréty

V zbierke Vojtecha Löfflera sa nachádzajú dva autoportréty Júliusa Jakobyho. Oba sú verné jeho povesti bohéma. Prvý z nich Jakoby vytvoril v roku 1929. [1] Na tejto olejomalbe vystavenej na jeho prvej samostatnej výstave, ktorá sa konala v Košiciach ešte nebadáme pre Jakobyho typické umiestňovanie farieb v škvrnách, ale skôr vytváranie farebných plôch. Jakoby je na ňom v popredí zobrazený v obleku. V ruke drží maliarsky štetec a opiera sa o plot umiestnený pred ním v diagonále. V pozadí obrazu pozorujeme zvlnenú zelenú krajinu a mužskú postavu v diaľke. Na pravo od Jakobyho a trochu za ním sedí v tureckom sede nahá žena, ktorej belostná pokožka ostro kontrastuje s čerňou Jakobyho obleku.

Jakoby sa v roku 1979 vyjadril, že: „*Boli mi vždy cudzie a niekedy aj smiešne tie rôzne rekvizity, ktorými sa umelci radi navonok prezentovali, tie mašle, klobúky, barety, paličky, dlhé vlasy a bohvie ešte čo...*“⁹¹ Pri pohľade na jeho autoportrét z roku 1929 však môžeme povedať, že ide skôr o autorovu spätnú sebaštylizáciu, keďže pozorujeme dvadsaťšesťročného Jakobyho v bielej košeli, tmavom elegantnom obleku a s viazankou ako v pravej ruke drží jeden z atribútov jeho profesie – štetec. Hľadá sebavedomo, aj keď trochu melancholický priamo na diváka, akoby chcel sám sebe aj nám potvrdiť svoj status. Už len pri zbežnom pohľade na zoznam sumarizujúci Jakobyho celoživotné dielo by sme zistili, že tento autor mal potrebu sebazobrazovania po celý svoj život a v jeho autoportrétoch môžeme postupne sledovať aj vývoj jeho tvorby, ale aj jeho samotného, tak ako on sám seba sledoval a prezentoval v priebehu času – od dôstojného sebazobrazenia ako ambiciózneho mladého umelca cez autoportréty pri maliarskom stojane odhaľujúce „tvorivý zápas“ [2] až po cynicky exhibicionistické zobrazenie samého seba sediaceho na záchode [3]. To však nie je všetko. Jakoby sám seba „zakódoval“ do mnohých svojich obrazov, tiež sa zobrazoval ako priamy účastník deja v svojich žánrových výjavoch každodennej všednosti. Abelovský popisuje jeho tvorbu vlastne ako jeden veľký autoportrét: „*Maliar sa projektuje do panoptikálneho sveta vlastných obrazov buď explicitne (množstvo žánrových autoportrétov, šokujúcich a i dojímajúcich svojou nič neskrývajúcou, obnaženou úprimnosťou), alebo v podobe*

⁸⁹ SAUČÍN Ladislav: Július Jakoby. Bratislava 1960, 14.

⁹⁰ Výtvarný život, č. 6, 1985. Citované podľa: MARENČIN 1988 (pozn. 6), 3.

⁹¹ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 34.

„skrytých autoportrétov“, podobizní anonymných individuí proletárskeho davu, ktoré sú zväčša umelcovým psychologickým alter ego.“⁹²

Skúmaný autoportrét je jedným z prvých a preto môžeme pozorovať čiastočné využitie zaužívanej ikonografickej formy. Zaužívanou ikonografickou formou je myslené zobrazenie umelca s klasickými maliarskymi atribútmi, paletou alebo štetcom a odetého v sviatočnom, či oficiálnom oblečení, akými boli biela košeľa, kravata, či motýlik, tmavý kabát a mnohokrát aj klobúk alebo bohémka čiapka. Táto akademická ikonografická schéma preživala na Slovensku, ktoré bolo umeleckou perifériou najprv Uhorska a dalo by sa povedať, že aj Československa, hlboko do prvej polovice 20. storočia. Modernistická zmena začala postupne prichádzať až v dvadsiatych rokoch 20. storočia.⁹³ Ako bolo uvedené, využitie tradičnej schémy je len čiastočné, pretože napriek tomu, že Jakoby vytvoril vlastný „reprezentatívny stavovský a profesijný autoportrét“⁹⁴, kde je zobrazený ako trojštvrťová figúra, nezobrazil sa v tmavom neutrálnom prostredí, prípade vo vlastnom ateliéri, ako by to odpovedalo tradičnej schéme. Zobrazil sám seba vo voľnej prírode, pri rieke, ktorou je bez pochyb Hornád. Za ním sediaci ženský akt a v pozadí vzdialená mužská postava. Ak vezmeme do úvahy, že Jakoby nechcel týmto autoportrétom potvrdiť iba svoj spoločenský status umelca, ale chcel, aby celý obraz vypovedal o jeho osobnosti, akou sa nám chce prezentovať, tak zobrazuje seba v prostredí jemu najbližšom, v ktorom sa najviac cítil „doma“: „*To sú moje najkrajšie spomienky: na kúpanie a na rybačky v Hornáde, na naše chlapčenské hry v korunách starých vrb, kde sme si robili „hniezda“. Trávili sme v nich celé dni: boli to naše pevnosti, naše brlohy, úkryty, rozhladne, miesta, kde sme kuli plány a snivali...*“⁹⁵ Ak berieme do úvahy, že okrem samotného zobrazenia umelca, majú aj ostatné zobrazené prvky autoportrétu charakter, tak ženský akt, ktorý pozorujeme za postavou umelca môžeme vnímať tiež ako atribút jeho profesie, maliarstva. Ostatne ženský akt je v jeho diele často zobrazovaným námetom.

Abelovský aj Rusinová v tomto autoportréte vidia vplyv francúzskeho symbolizmu, a reakciu na dekadenciu umenia „fin de siècle“, na základe ktorých sa umelec štylizuje do clivoty a intelektuálnej melanchólie.⁹⁶

V ranom období svojej tvorby namaľoval Jakoby viacero takýchto „stavovských“ autoportrétov. Niektoré sú, čo sa týka ikonografickej schémy tradičnejšie ako nami skúmaný autoportrét z roku 1929. Napríklad v prípade autoportrétu z roku 1931 sa zobrazil so štetcom

⁹² ABELOVSKÝ 1994 (pozn. 81), 49sq.

⁹³ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 16.

⁹⁴ Ibidem, 13.

⁹⁵ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 24.

⁹⁶ Viď RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 34 a ABELOVSKÝ 1994 (pozn. 81), 84.

v ruke, v obleku a klobúku a na neutrálnom pozadí, teda naplnil nielen všetky vyššie popisované charakteristiky stavovského autoportrétu prvej polovice 20. storočia na Slovensku, ale aj charakteristiku sebaštylizácie umelca prostredníctvom rekvizít (bohémka čiapka, štetec), ktorá mu podľa jeho slov bola cudzia. Okrem mnohých zobrazení samého seba pri maľovaní obrazov v ateliéri⁹⁷ sú časté aj jeho autoportréty, ako už bolo povedané, kde sám seba zobrazuje v rámci žánrového výjavu. To je aj prípad druhého autoportrétu zo zbierky Vojtecha Löfflera. Na druhom autoportréte z roku 1934 vidíme Jakobyho len v košeli.[4] Stojí v zvláštnej kľčovitej skrútenej póze. V pravej ruke zvierá britvu, ktorú sa práve chystá si priložiť na hrdlo. Ľavá ruka sa v čudnej skrútenej pozícii dotýka tváre, nešikovne ju pridržiava. Vo väčšine jeho autoportrétov je Jakobyho ľavá ruka pasívna. Činnosť a aktivita je vykonávaná pravou rukou, ľavá väčšinou voľne leží. Jeho ľavá ruka následkom detskej obrny ochrnula, čo samozrejme z autoportrétov „nevyčítame“ bez znalosti tejto informácie. Na mnohých z nich je však ľavá ruka akoby „naaranžovaná“ v určitej polohe.⁹⁸ Skrútená ľavá ruka ukazuje komplikovanosť každodenných úkonov pre ochrnutého umelca.

Jakoby sa zobrazuje pri intímnej scéne holenia, pri pohľade do zrkadla. Namaľoval Jakoby svoj odraz v zrkadle alebo sa zrkadlo nachádza mimo obraz a my hľadáme voyeristicky skrz neho do umelcovho súkromia? Podľa Rusinovej tento autoportrét patrí k radu tých jeho sebazobrazení:“...*, kde spontánne, niekedy až s akousi nedočkavosťou a nekorigovanou priamosťou obnažoval nielen svoje „človečenstvo“, ale aj tvorivú bezradnosť, ktorú pociťoval, a ku ktorej sa nebál i priznať.*“⁹⁹ V súkromnom majetku sa nachádza ešte jeden Jakobyho autoportrét z roku 1956 zobrazujúci Jakobyho pri holení. Tu sa však dívame jednoznačne na Jakobyho odraz v zrkadle, pozorujeme ako obraz zobrazený v obraze. [5]

⁹⁷ Napríklad Vlastná podobizeň z roku 1948, ktorá je majetkom Východoslovenskej galérie v Košiciach alebo obraz Maliar s chlapčekom z roku 1947, taktiež majetok Východoslovenskej galérie.

⁹⁸ Napríklad aj v Autoportréte z roku 1929.

⁹⁹ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 180.

5.2 Konštantín Bauer (1893 - 1928)

5.2.1 Biografia

Narodil sa v Slovenskej Lupči do úradníckej rodiny a rané detstvo strávil v Banskej Bystrici. Štraus uvádza, že v roku 1905, teda keď mal dvanásť rokov, sa s rodinou prisťahovali do Košíc.¹⁰⁰ Němcová uvádza, že do Košíc sa rodina Bauerových prisťahovala, keď mal 15 rokov.¹⁰¹ V Košiciach mladý Bauer vyštudoval premonštrátske gymnázium, kde aj v roku 1910 zmaturoval. Dostupná literatúra neuvádza nakoľko a či vôbec sa v detstve a v mladosti zaujímal o kreslenie, či o výtvarné umenie celkovo. Uvádza sa len, že o maľbu sa začal zaujímať počas svojho štúdia strojného inžinierstva na Vysokej škole technickej v Budapešti. Po štúdiu pôsobil najprv ako inžinier v meste Sátoraljaújhely¹⁰² a neskôr v priebehu rokov 1916 až 1918 ako železničný inžinier v Sedmohradsku a potom ako civilný zamestnanec na ministerstve vojny vo Viedni.¹⁰³ Po týchto krátkodobejších zamestnaniach sa vrátil Bauer späť do Košíc, kde pracoval od roku 1918 v mestských verejných podnikoch vo funkcii technického vedúceho košickej mestskej elektrárne, čo mu poskytovalo finančnú základňu pre jeho tvorbu.

Konštantín Bauer teda bol autodidaktom a neabsolvoval žiadnu profesionálnu výtvarnú prípravu. Bol samoukom, aj keď určitý čas v Košiciach navštevoval súkromnú školu Elemíra Halásza – Hradila. Omnoho väčší vplyv však naňho mali návštevy Krónovej školy, kde síce nebol študentom, ale zúčastňoval sa tam pravidelne na prednáškach a diskusiách predovšetkým s ľavicovo orientovanými intelektuálmi, akými boli Oszkár Jászi, György Lukács, János Mácza, Lajos Kassák a iní.¹⁰⁴

Ak bolo o Júliusovi Jakobym uvedené, že jeho diela so sociálnou tematikou nemali byť obžalobou spoločnosti, o Konštantínovi Bauerovi platí pravý opak. V priebehu pomerne krátkeho obdobia vytvoril pomerne rozsiahle dielo, ak vezmeme do úvahy, že maľbe sa venoval popri práci a nemal veľa času, keďže začal tvoriť po prvej svetovej vojne a už v roku 1928 podľahol pľúcnej chorobe. Saučín uvádza, že jeho dielo bolo vytvorené len za päť rokov, keďže neberie do úvahy prvotné pokusy, ktoré boli silne ovplyvnené tvorbou Konštantína Kövari – Kačmárika a tiež Bauerovým učiteľom Elemírom Halászom –

¹⁰⁰ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 32.

¹⁰¹ NĚMCOVÁ Helena: Konštantín Bauer (1893 - 1928). Košice 2013. In: LEŠKOVÁ 2013, 232 - 251, 232.

¹⁰² Mesto Sátoraljaújhely bolo trianonskou zmluvou rozdelené na dve časti. Východná časť mesta sa stala súčasťou novovzniknutého Československa a dostala názov Slovenské Nové Mesto.

¹⁰³ 20. storočie 2000 — 20. storočie (kat. výst.). Zora RUSINOVÁ (ed.). Bratislava 2000, 78.

¹⁰⁴ NĚMCOVÁ 2013 (pozn. 101), 244.

Hradilom. Ako počiatok jeho diela uvádza rok 1924, kedy sa vykryštalizoval jeho rukopis.¹⁰⁵

Tvorba Konštantína Bauera je vyhrotene sociálno – kritická. V jeho diele ide o ostrú obžalobu spoločnosti spočiatku takmer až cynickú, neskôr v posledných rokoch života skôr „uzmierenu až rezignovanú vo vzťahu k ľuďom a prírode“.¹⁰⁶ Tematicky sa vo svojom diele venoval dvom okruhom, ktoré však spolu úzko súvisia – ľuďom sociálne slabým, na okraji spoločnosti, či robotníkom¹⁰⁷ a košickej periférii, predmestiu. Jeho olejomalby a pastely teda zahŕňajú figurálne kompozície a krajinomalbu častokrát paradoxne bez akýchkoľvek figúr. Ako uvádza NĚMCOVÁ, Bauer: „...nebol len nezúčastneným pozorovateľom prostredia, ktoré zobrazoval. Vo svojom sugestívnom diele videné nielen vizuálne zaznamenával, ale i kriticky reflektoval.“¹⁰⁸ Nikde v dostupnej literatúre sa priamo nespomína, že by bol Bauer ľavicovo orientovaný, každopádne už len z tematiky jeho diela a tiež zo zanietných návštev prednášok a diskusií ľavicovo zameraných maďarských intelektuálov v Krónovej škole a tiež z priateľského vzťahu s Eugenom Krónom, zanietným socialistom, s ktorým ho spájali „časté diskusie, výmeny názorov, ale aj osobná spolupráca“¹⁰⁹ to môžeme vyvodiť. Tento fakt by mohol odôvodniť jeho zaujatie a kritiku biedy a morálneho úpadku touto biedou spôsobeného, keďže ako upozornila NĚMCOVÁ: „Pravidelné občianske zamestnanie v mestských službách totiž Bauera nepredurčovalo na to, aby bol zástancom nie seberovných.“¹¹⁰

Po formálnej stránke sa dopracoval k nezameniteľnému vyjadreniu, kde pri figurálnych kompozíciách sú znázorňované robustné akoby hľuzovité postavy s expresívnymi hrčovitými tvármi, ktoré vyzerajú niekedy až ako ironizujúco spotvorené. Jeho obrazy nie sú zaťažené zbytočným detailom. Veľmi priliehavo jeho tvorbu popisuje VÁROSS: „Jeho postavy sú často karikatúrne skreslené a zhúžvané, čím vyjadruje nielen svoje dojmy nad poznávaním ľudského utrpenia, ale i vlastné pocity pod tlakom hlásiacej sa choroby.“¹¹¹

¹⁰⁵ SAUČIN 1964 (pozn. 4), 31.

¹⁰⁶ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 137.

¹⁰⁷ Jeho sociálno-kritické zameranie môžeme vybaďať už len z názvov súboru figurálnych kompozícií, ktoré vytvoril v rozmedzí rokov 1924 – 1925: Nezamestnaní (1924), Návšteva u chorého (1924), Pred ľudovou kuchyňou (1924), Prechádzka po dvore väznice (1924), Uväznený (1925), V sprostredkovateľni práce pre slúžky (1925), Z poľa (1925), Sedliak (1925). V rovnakom duchu pokračoval tiež v období rokov 1927 – 1928: Utečenci, Odsúdená (Orgie), Procesia panien, Tuláci (Dvaja tuláci), Starenka s podporetou rukou, Ulička, Pri trati, Košické zákutie, Na okraji mesta, Periféria mesta, či posledný nedokončený obraz Agitátor. Vid': NĚMCOVÁ 2013 (pozn. 101), 244sq.

¹⁰⁸ NĚMCOVÁ 2013 (pozn. 101), 246.

¹⁰⁹ ŠTRAUS 1966 (pozn. 3), 33.

¹¹⁰ Ibidem, 246.

¹¹¹ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 137.

5.2.2 Autoportréty

V Löfflerovej zbierke autoportrétov nájdeme dva znázorňujúce Konštantína Bauera. Oba boli vyhotovené niekedy po roku 1925. Prvý z nich, tušová kresba, zobrazuje Bauera na tmavom pozadí s rozhalenou košeľou a urputným pochmúrnym výrazom na tvári. [6] Podobný výraz má aj druhý autoportrét – kresba ceruzou, kde vidíme len Bauerovu tvár z poloprofilu. [7] Ešte jeden veľmi podobný Bauerov autoportrét, ktorý bol nakreslený (jedná sa opäť o kresbu ceruzou) v rozmedzí rokov 1924 – 1928 sa nachádza v majetku Východoslovenskej galérie. [8] Na ňom sa Bauer zobrazil en face s uhrančivým pohľadom, ktorým sa díva divákovi priamo do oči. Ak by sme položili tieto tri kresby vedľa seba vytvorili by sériu. Na takýto „*dodatočný ráz série*“ ostatne upozorňuje už Rusinová, ktorá tvrdí, že vznikajú v prípadoch, kedy sa umelec neustále vracia k zobrazovaniu samého seba v určitých obdobiach svojho života a ako príklad uvádza autoportrétnu sériu slávnych majstrov akými boli Dürer, Rembrandt, van Gogh, Francis Bacon, či Max Beckmann.¹¹² Týmto istým spôsobom analyzuje Bauer samého seba v priebehu času.

Bauer sa na všetkých spomenutých autoportrétoch zobrazil tak, ako zobrazoval svoje postavy, teda s expresívnou hrčovitou tvárou, kde na formovanie tváre využíva ostrý kontrast svetla a tieňa. Z autoportrétov na nás priamo hľadí uprený, uhrančivý ba až nasrdený pohľad akoby plný nemej výčitky a kritiky za biedu a morálny úpadok v spoločnosti. Kresby sú malého formátu,¹¹³ ktorý určite nemal byť určený zrakom verejnosti. Ide skôr o hĺbkovú seba-analýzu autora v rôznych časových intervaloch, z ktorej však vyplýva vždy rovnaká prísnosť a hnev, z čoho môžeme vyvodiť, že autor svoj svetonázor nemení a ani ho meniť nechce.

Bauer na spomínaných autoportrétoch zobrazil iba svoju hlavu na neutrálnom pozadí. Všetku svoju pozornosť zamerlal na svoju tvár hrčovito zdeformovanú, ktorá má reprezentovať jeho vnútorné prežívanie.

Na autoportrétoch postrádame akékoľvek atribúty maliarskeho stavu. Tieto typy autoportrétov sú skôr opakom profesijných autoportrétov spomenutých v súvislosti s Júliusom Jakobym. Sú zamerané skôr na sprostredkovanie vnútorného obrazu o samom sebe ako na obraz vonkajší. Takýto typ autoportrétu nájdeme napríklad u Rembrandta, Goyu, či Franza Xaviera – Messerschmidta. Pre tento typ autoportrétu je typickejšie frontálne zobrazenie, zatiaľ čo u stavovského autoportrétu sa vyskytuje častejšie trojštvrťové vytočenie. Zobrazenie

¹¹² RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 118.

¹¹³ Autoportrét z roku 1925 má rozmery 30,5 x 18 cm, Autoportrét z obdobia po roku 1925 má rozmery 15 x 9 cm a Autoportrét zo zbierky Východoslovenskej galérie datovaný v rozmedzí od 1924 do 1928 má rozmery 27 x 20 cm.

en face môže evokovať aj priamy pohľad do zrkadla, čo môže vyjadrovať snahu o intímnejší dialóg.¹¹⁴

V majetku Východoslovenskej galérie sa nachádza ešte jeden raný Bauerov autoportrét, ktorý je zo všetkých spomínaných azda najoficiálnejší. Bauer v tomto prípade nezobrazuje len svoju tvár, ale poprsie, čím odkrýva oblečenie úradníka s vysokým bielym golierom.[9] Jeho tvár ešte nie je expresívne deformovaná, typická hrčovitosť jeho neskoršieho obdobia chýba. Výraz je však rovnako tvrdý a nekompromisný ako na neskorších autoportrétoch. Výstižne to pomenováva Abelovský pri charakteristike jeho diela, ktorú môžeme vzťahovať aj na Bauerove autoportréty: *“Zemitý naivizujúci civilizmus podmienený zvláštnym cézanizmom, rozpad zobrazenia v anarchickej spleti stavebných zložiek malby, vnáša do Bauerových diel významový imperatív – zvestuje sa tu atavistická odovzdanosť osudu, existenciálna intencia bytia a jeho tragickosť.”*¹¹⁵

5.3 Eudovít Feld (1904 - 1991)

5.3.1 Biografia

Narodil sa v Košiciach v početnej rodine a na rozdiel od svojich ôsmich súrodencov prestal rásť z neznámych dôvodov, už keď mal osem rokov. Počiatky jeho tvorby spadajú už do rokov 1916 – 1923, teda do obdobia štúdia na reálnej škole – reálke, kde sa venoval kresleniu pod vedením profesora Samo Oravca. Tiež je absolventom Výtvarnej školy Eugena Króna, ktorú navštevoval v rokoch 1921 – 1925. V rokoch 1925 – 1933 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti, kde bol žiakom Júliusa (Gyulu) Rudnaya.¹¹⁶ Po absolvovaní sa vrátil naspäť do Košíc, kde sa venoval výslovne len kresliarskym technikám, na čo podľa Várossa mohlo mať vplyv štúdium v Krónovej kresliarskej škole.¹¹⁷ Prvú výstavu mal v roku 1932 spoločne s Alžbetou Groszovou a Imrichom Oravcom.

V roku 1935 si založil vlastnú súkromnú výtvarnú školu, pričom medzi jeho žiakov

¹¹⁴ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 67sqq.

¹¹⁵ ABELOVSKÝ 1994 (pozn. 81), 33.

¹¹⁶ Július (Gyula) Rudnay (1878 - 1957) bol profesorom na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti od roku 1924. Študoval na umeleckopriemyselnej škole v Budapešti a tiež v Hollósyho súkromnej škole v Mníchove. Počas štúdií bol na študijnom pobyte v Taliansku a aj v umeleckej kolónii v Nagybányi. Pôsobil v Paríži, Gemeri, Hódmezővásárhelyi, v Lučenci a v Budapešti. V roku 1947 založil v Baji umelecké dielne a v Rimavskej Sobote viedol letný kurz maľovania. Citované podľa: <http://www.soga.sk/aukcije-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/aukcije/100-jubilejna-vecerna-aukcija/rudnay-gyula-julius-pri-rozhovore-29420>, vyhľadané 31.7.2014.

¹¹⁷ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 166.

patrilo mnoho košických výtvarníkov ako napríklad Alexander Eckerdt, Jozef Haščák, Július Hegyessy a Arpád Račko.¹¹⁸

Záver druhej svetovej vojny v roku 1944 strávil v koncentračnom tábore v Osvienčime, ktorý prežil len vďaka tomu, že vedel kresliť. Nechvalne známy doktor Mengele ho totižto poveril portrétovaním určitých ním vybraných typov zajatcov. Po skončení druhej svetovej vojny žil Feld štyri roky v Bratislave a potom sa už nadobro vrátil do Košíc, kde žil, pôsobil a vyučoval až do svojej smrti v roku 1991.¹¹⁹

Vo svojej tvorbe preferoval predovšetkým kresbu perom, ktorú Saučín aj Váross charakterizujú ako „*drobnopisnú*“¹²⁰. Jeho tvorba je tematicky aj formálne určitým spôsobom romantizujúca. Tematicky preto, že sa najčastejšie venuje mestským vedutám, rôznym mestským zákutiam a uličkám a formálne preto, že jeho línia je raz „*geometricky presná*“ a inokedy „*ornamentálne kudrlinkovitá*“.¹²¹

5.3.2 Autoportréty

V zbierke Vojtecha Löfflera sa nachádza niekoľko autoportrétov Ľudovíta Felda. Na prvom z nich je stvárnený v kapucni s pochmúrnym výrazom na tvári. [10] Opäť, tak ako v prípade Bauera, sa jedná o seba - analytické zobrazenie. Tvár je veľmi expresívna a vyjadruje bôľ a nešťastie. Rusinová o jeho autoportrétoch hovorí: „*Sebairónia prerastajúca do tragikomického stvárnenia vlastnej osobnosti rezonuje ešte silnejšie v kresbových autoportrétoch...*“¹²² S tým sa nedá nesúhlasiť, najmä ak sa zadívame na autoportrét, kde na hlave má špicatú kapucňu. Tento v podstate komický výzor ostro kontrastuje s jeho zarmútenou tvárou. Takýto odev s kapucňou kedysi nosili stredovekí baníci a podľa legendy aj banícky škriatkovia – permoníci, či tiež trpaslíci, piadimužici alebo lútky.¹²³ Keďže ich charakteristika, telo dieťaťa a tvár dospelého človeka, v podstate opisovala Feldov handicap, musel počas svojho života vypočuť mnoho nadávok tohto typu. Štylizuje zámerne sám seba do roly „permoníka“, aby sa takto kruto a sebaodhaľujúco vyrovnával so svojím postihnutím?

Na ďalšej svojej perokresbe z roku 1953 sa Feld znázornil príznačne držiac v ruke pero. [11] Príznačne z toho dôvodu, že ako upozornil už Váross, Feld pracoval najmä perom,

¹¹⁸ <http://www.cassovia.sk/ktobolkto/feld/>, vyhľadané 31.7.2014.

¹¹⁹ Ibidem, vyhľadané 31.7.2014.

¹²⁰ SAUČÍN 1964 (pozn. 4), 43; VÁROSS 1960 (pozn. 8), 166.

¹²¹ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 166.

¹²² RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 79.

¹²³ Bližšie viď BOTÍK Ján /SLAVKOVSKÝ Peter: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. Bratislava 1995 1995, 30.

pričom: „...používa hnedé riedené tuše, ktoré s oblúbou lavíruje, čím dosahuje bohato valérovany obrazový účinok. Feldovo tvarové cítenie je najbližšie leptu a akvatinte, ale materiálovej grafike sa nevenoval.“¹²⁴ Napriek tomu, že sa Feld zobrazil s atribútom svojej profesie, si nemyslím, že by sme tento jeho autoportrét mali klasifikovať ako stavovský, či profesijný. Ide o perokresbu, ktorá znázorňuje Feldovo poprsie so zdvihnutou ľavou rukou, tvár je stvárnená opäť expresívne, Feld sa nám javí veľmi utrápený. Neprezentuje sám seba pred divákmi ako sebavedomého umelca. Ide skôr o intímnu sondu do umelcovho vnútra. To znamená, že rovnako ako v prípade Bauerových autoportrétov máme dočinenia s „autoportrétom ako symbolom intelektuálnej autonómie“¹²⁵, teda „ignoruje vonkajšie znaky jeho profesijnej klasifikácie a sústreďuje sa na jeho vlastnú osobnosť skôr v rovine individuálnej a existenciálnej, teda predovšetkým ako ľudskej bytosti“¹²⁶. Myslím si, že môžeme povedať, že to, že sa pri seba – analýze zobrazuje s atribútom svojej profesie nám skôr o ňom prezrádza, že tvorba (a predovšetkým kresba perom) je integrálnou súčasťou jeho osobnosti a podmieňuje, ak nie dokonca určuje to, kým je.

To v podstate potvrdzuje aj tretí Feldov autoportrét nachádzajúci sa v zbierke. [12] Na tejto olejomalbe z roku 1961 zobrazil Feld sám seba v domácom prostredí. Za ním na stene visia maľované taniere, obrazy a pestrý gobelín. Vľavo v úzadí je umiestnený stolček, na ňom váza s kyticou kvetov a knihami na zemi. Ľudovít Feld sa na tomto obraze stvárnil s čiapočkou (jarmulkou?) na hlave, držiac v ruke maliarsky štetec. Znova môžeme povedať, že ide o opozitum profesijného autoportrétu. Pozorujeme Felda v jednoduchom domácom šate v intímnom prostredí jeho domova a skoro nám pripadá, že štetec je viac súčasťou jeho domáceho odevu ako atribútom jeho profesie.

5.4 Koloman Sokol (1902 - 2003)

5.4.1 Biografia

Narodil sa v Liptovskom Mikuláši. Jeho otec Ladislav, ktorý bol mäsiarom a krčmárom zomrel, keď mal Koloman dva roky, v roku 1904 a zanechal po sebe štyri deti, troch chlapcov (Andrej, Ján, Koloman) a jedno dievča (Jolana). Rodina, odkázaná výživou na

¹²⁴ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 166.

¹²⁵ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 67sq.

¹²⁶ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 67.

otca, ostala bez prostriedkov, a preto sa matka musela čoskoro vybrať za prácou do Budapešti. Taktiež sa zanedlho znova vydala. Deti zanechala v starostlivosti bratov zosnulého muža. Takto sa Koloman Sokol v štyroch rokoch dostal na výchovu k strýkovi Petrovi Sokolovi v Liptovskom Mikuláši. Prakticky založený strýko nemal pochopenie pre jeho výtvarné vlohy a chcel, aby sa Koloman vyučil poriadnemu remeslu a preto ho v roku 1916 posielal do Košíc, aby sa tam vyučil za mäsiara. V Košiciach sa v roku 1921 s príhovorom a podporou dobrodinca MUDr. Gábora Mathé, ktorý prišiel k chorľavému Sokolovi a v podstate ho „objavil“, dostal do školy Eugena Króna, kde sa mu dostalo prvého výtvarného, predovšetkým kresliarskeho, ale tiež svetonázorového školenia. Stal sa jedným z najhorlivejších Krónových žiakov. V jeho škole sa po prvý krát stretol s tvorbou Konštantína Bauera, či Bélu Uitza a zo svetovej tvorby spoznal Vincenta van Gogha, či expresionistickú grafickú tvorbu Käthe Kollwitzovej a Georga Grosza. S úspechom sa zúčastnil v roku 1923 na spoločnej výstave žiakov Krónovej školy, na základe ktorej mu Josef Polák odporučil štúdium na Akadémii výtvarných umení v Prahe, kam ho však na prvý pokus v roku 1924 neprijali.¹²⁷ Preto sa rozhodol odcestovať do Bratislavy, kde rok pobudol na súkromnej výtvarnej škole Gustáva Mallého, ktorá však bola v porovnaní s progresívnou Krónovou školou predsa len viac konvenčnejšia: „...Mallého luministický výtvarný princíp, ktorý si Sokol osvojoval na kresbách podľa sadrového modelu a na portrétnych štúdiách, neznášal sa s krónovskou konštruktívnosťou.“¹²⁸

Do Prahy na Akadémiu sa dostal až v roku 1925 do grafickej školy Maxa Švabinského, kde postupne prešiel výučbou Josefa Loukotu, Jana Rambouska¹²⁹ a napokon Tavíka Františka Šimona. Uňho štúdium aj ukončil v roku 1931 a na jeho odporúčanie dostal ešte jeden čestný rok štúdia, v rámci ktorého odišiel na tri mesiace na študijný pobyt do Paríža. Jeho pobyt sa predĺžil až do roku 1933.¹³⁰ V tomto období sa zoznámil s Gauguinovým dielom, ktoré naňho silne zapôsobilo a dokonca ho načas pripútalo k olejomalbe. Po návrate z Paríža, kde sa oženil,¹³¹ sa usadil v Prahe. Od roku 1937 do konca roku 1941 sa zdržiaval v Mexiko City, na základe pozvania mexickej vlády. Pôsobil tam pedagogicky na Escuela de las Artes del Libro¹³² a v roku 1937 sa tiež stal profesorom grafiky na Escuela Nacional de Artes Plasticas mexickej univerzity. Okrem toho počas svojho pobytu

¹²⁷ ŠEFČÁKOVÁ 1963 (pozn. 134), 34.

¹²⁸ Ibidem, 16.

¹²⁹ Jan Rambousek bol asistentom Tavíka Františka Šimona.

¹³⁰ ABELOVSKÝ/BAJCUROVÁ 1997 (pozn. 2), 426.

¹³¹ Za ženu si vzal Lýdiu Kratinovú, Američanku českého pôvodu z Albany, ktorá študovala tiež na grafickej škole T.F.Šimona, ktorý bol jej strýkom.

¹³² Túto školu mexické Ministerstvo školstva založilo pri jeho príchode. Sokol tam vyučoval lept, drevoryt a litografiu.

tiež vyučoval litografiu a lept na ateliérovej škole maľby a grafického umenia, čo bola vlastne letná škola pre Američanov.¹³³ Od roku 1942 sa zdržoval v New Yorku, kam sa odsťahoval aj s manželkou kvôli jej zdravotnému stavu. V priebehu druhej svetovej vojny sa v New Yorku angažoval vo vojenskom osvetovom stredisku československého odboja a na Slovensko sa vrátil až po druhej svetovej vojne v roku 1946. Po druhej svetovej vojne a obnovení Československa sa vrátil späť do obnoveného Československa, avšak v roku 1948 odcestoval späť do Spojených štátov amerických, kde žil až do svojej smrti v roku 2003.¹³⁴

Okrem výstavy spolu s ostatnými Krónovými žiakmi, absolvoval počas svojho štúdia aj ďalšie výstavy, napríklad v roku 1931 ako hosť na výstave SČUG Hollar¹³⁵ v Prahe, na výročnej výstave Akadémie výtvarných umení a v októbri toho roku ako jediný vystavoval grafiku na výstave slovenského umenia v miestnostiach Mánesa a tiež na viacerých iných.¹³⁶ Počas svojho života vystavoval takmer po celom svete – v Poľsku, Rakúsku, Mexiku, Hondurase, Nikarague, či Spojených štátoch amerických (Williamsburg, Baltimore, San Francisco, New York, Chicago, Los Angeles, Philadelphia, Washington D.C.).¹³⁷

Sokolova tvorba by sa dala charakterizovať ako sociálne- kritická. Nielen zobrazoval, ale aj skutočne prežíval ľudskú biedu, chudobu a utrpenie. Podobne ako u Jakobyho, s ktorým si dopisoval, môžeme uňho nájsť satiru, cynizmus, častokrát až karikatúrne zobrazenia. Tematicky blízko má aj ku Konštantínovi Bauerovi, ktorého tvorbu spoznal v škole Eugena Króna a čiastočne sa ňou aj inšpiroval. Avšak na rozdiel od Bauera, ktorého pohľad na vec je kritický a obžalujúci, je: „...umelcovo vnútro doráňané biedou, ktorú okolo seba vidí, ale nie je schopné nájsť z nej riešenie a východisko[...] Jeho dielo nie je a nechce byť výzvou do boja, je „iba“ kľčovitým výkrikom a stonom.“¹³⁸ Postupne sa vo svojej tvorbe prepracoval k expresionistickému zveličeniu a deformácii. Ľudské utrpenie zobrazuje často až satiricky.

Pre túto prácu je dôležité predovšetkým obdobie, ktoré Koloman strávil v Košiciach v Krónovej škole, teda obdobie začiatkov a formovania Sokolovho výtvarného názoru. Marenčin v knihe rozhovorov s Júliusom Jakobym spomína jeden Sokolov list, v ktorom on uvádza, že za svoj profesionálny vývin v mladosti vďačí košickému lekárovi MUDr. Mathému a Maxovi Švabinskému, a že obdobie štúdia v Krónovej škole nepovažuje za

¹³³ ŠULC 1977, 91.

¹³⁴ ŠEFČÁKOVÁ Eva: Koloman Sokol. Bratislava 1963, 35.

¹³⁵ SČUG Hollar – Sdružení českých umělců grafiků Hollar bol založený v roku 1917 pod vedením T.F. Šimona s cieľom podporiť rozvoj českej voľnej umeleckej grafiky. Členmi boli napríklad: M. Švabinský, V. Preissig, F. Kupka, V. Stretti, Z. Braunerová, F. Bílek, J. Konůpeka. Vid': <http://hollar.cz/historie/>, vyhľadané 2.8.2014.

¹³⁶ ŠEFČÁKOVÁ 1963 (pozn. 134), 33.

¹³⁷ GUNDOVÁ – JERGOVÁ Agnesa: Koloman Sokol v kraji saguaros. Martin 2001, 37.

¹³⁸ VÁROSS 1960 (pozn. 8), 182.

dôležité. Ako však odpovedá Jakoby: „..., aj keď uznáme že Krón svojim výtvarným názorom nemal naňho väčší vplyv [...] je otázka, či by sa bez Króna bol k Švabinskému vôbec dostal [...] nepodceňoval by som úlohu, ktorú pri tom zohral Eugen Krón. Bol to dobrý pedagóg. Zo skromných prostriedkov vytvoril školu, ktorá dala adeptom všetko, čo môže škola umelcovi dať – na každý pád solidne základy a rozhlád.“¹³⁹ Minimálne názorovo naňho Krónova škola musela mať určitý vplyv, keďže v širšom ponímaní sa Sokol tematicky venuje okruhom príznačným pre tvorbu košickej moderny. Košický okruh v podstate znamenal prvú vlnu sociálneho umenia v rámci slovenskej moderny.¹⁴⁰

5.4.2 Autoportrét

Múzeum Vojtecha Löfflera opatruje v zbierke autoportrétov len jeden autoportrét Kolomana Sokola.[13] Ten je však z roku 1922, teda z čias jeho ranej tvorby a štúdia na Krónovej kresliarskej škole. Ide o kresbu suchým pastelom, na ktorej Sokol zobrazuje iba svoju hlavu, a to z profilu. Na tomto autoportréte ma Sokol iba dvadsať rokov, napriek tomu však jeho sebazobrazenie evokuje skôr zrelšieho muža, ktorý v živote už mnoho videl a čo – to už zakúsil, a ktorému „utrpenie sveta“ leží na pleciach. Jeho zobrazenie samého seba je v podstate ešte realistické, svoju podobu nijak nedeformuje, avšak užívanie suchého pastelu na tieňovanie tváre, pri ktorom užíva tmavozelenú, červenú a bielu farbu už môže naznačovať isté expresionistické tendencie a sústredenie na vyjadrenie skôr svojej vnútornej ako vonkajšej podoby.

Podľa Rusinovej typologických okruhov by sme mohli teda Sokolov autoportrét zaradiť skôr medzi autoportréty ako symboly intelektuálnej autonómie, v rámci ktorých sa autori sústreďujú predovšetkým na zobrazenie samého seba ako ľudskej bytosti, v rovine individuálnej a existenciálnej.¹⁴¹ Ona samotná však tento autoportrét nepublikuje, sústreďuje sa na dva neskoršie autoportréty.¹⁴² Jeden z roku 1925, z čias jeho štúdií u profesora T. F. Šimona. Ide o kresbu na papieri a môžeme ju prirovnať ku skúmanému autoportrétu z Löfflerovej zbierky. Aj na tomto autoportréte sa snaží o realistické – mimetické zachytenie vlastnej tváre. V pomere k týmto dvom popisovaným autoportrétom je Sokolov Autoportrét z roku 1928 v určitom kontraste. [14] Ide o drevoryt, na ktorom Sokol zobrazil svoje poprsie

¹³⁹ MARENČIN 1988 (pozn. 6), 48.

¹⁴⁰ ABELOVSKÝ/BAJCUROVÁ 1997 (pozn. 2), 427.

¹⁴¹ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 67.

¹⁴² Vid' RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 30sq.

z en face. Sedí za stolom a v ruke drží rydlo. Hlavu má zdvihnutú a díva sa na nás upreným pohľadom plným sústredenia, akoby sme ho práve vyrušili od práce. Zobrazenie je potemnelé, čo zvyrazňuje sugestívnu belobu jeho očných bielok. Jediný zdroj svetla sa nachádza za jeho hlavou, čo ako by vytváralo okolo neho auru. Podľa Rusinovej: „*Drsnosť kontúry, výrazové nadsadenie a deformácia, typické pre jeho figurálne práce z tohto obdobia, sú tu však potlačené v prospech statuárnej nehybnosti a monumentálnosti. Dokladajú jeho schopnosť hlbokého sústredenia a meditácie, za ktorými tušíme filozofický nadhľad a programové úsilie nazerať a analyzovať individuálne životné osudy v celospoločenských súvislostiach.*“¹⁴³

5.5 Imrich Oravec (1894 - 1971)

5.5.1 Biografia

Imrich Oravec (Oravec, Oravetz) sa narodil v dedine neďaleko Košíc, v Haniske pri Košiciach do rodiny drobných roľníkov. On sám už od mladých rokov pracoval na rodičovskom hospodárstve, prípadne sezónne vypomáhal ako robotník. Roľníkom ostal vlastne po celý svoj život, to bolo jeho zamestnanie, ktoré ho živilo a maliarstvu sa venoval iba popri tejto svojej práci. Prvá svetová vojna z neho urobila vojnového invalida. Z tohto dôvodu mu bola ponúknutá možnosť večerného štúdia na Vyššej priemyselnej škole v Košiciach, ktorú využil a popritom sa už amatérsky venoval maliarstvu.¹⁴⁴ Počas tohto štúdia, ktoré prebiehalo v rokoch 1916 – 1917 ho náhodné stretnutie s Dr. Josefom Polákom priviedlo k výtvarnému štúdiu. Okrem tejto významnej osobnosti Košíc dvadsiatych rokov ho podporil, vďaka Polákovmu príhovoru, aj vtedajší starosta mesta Košice – Dr. Mutňanský. S touto podporou mal možnosť najprv študovať v rokoch 1921 – 1922 na súkromnej výtvarnej škole Ľudovíta Csordáka a neskôr v rokoch 1922 – 1926 na škole Eugena Króna, ktorá ho podnietila k prihláške na Akadémiu výtvarných umení v Prahe. Opäť sa tak udialo za Polákovkej podpory, ktorý ako uvádza Ján Kovačič vo svojej štúdiu, napísal rektorovi Akadémie výtvarných umení takýto list, prihovárajúci sa za Oravcovo prijatie ku štúdiu: „*Oravec jest selský hoch, jež láska k výtvarné práci nutila ho k několika hodinné cestě*

¹⁴³ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 30.

¹⁴⁴ NĚMCOVÁ Helena: Imrich Oravec. Katalóg výstavy Galérie Júliusa Jakobyho, 4.11. 1994 – 4.12.1994. Košice 1994, 2.

z vesnice Velké Idy do Košic několikrát do týdne, aby mohl navštěvovat kurs kreslířský pořádaný Východoslovenským museem. Unificenci p. dra. Rumana, župana velžupy košické bylo mu pak umožněno, že odešel do Košic a zde byl žákem kreslířské školy při museu.¹⁴⁵ Tento list nám sprostředkováva nielen záujem Dr. Josefa Poláka o začínajúcich umelcov, ale aj Oravcovo zanietenie pre výtvarné umenie. Napriek takémuto príhovoru odporučil rektorát Akadémie výtvarných umení účasť na riadnom prijímacom pohovore, keďže počas školského roka prijímať študentov nebolo možné.¹⁴⁶ Toho sa Oravec skutočne zúčastnil, avšak neúspešne.¹⁴⁷

Už po prvej svetovej vojne sa Oravec presťahoval do Veľkej Idy, dediny neďaleko Košíc, kde sa živil ako poľnohospodár a popritom maľoval. Jeho prvým verejným vystúpením bola výstava konaná v roku 1932 v Košiciach, na ktorej vystavoval spolu s Ľudovítom Feldom a Alžbetou Groszovou. Ďalšie jeho výstavy prebehli v Bratislave, Budapešti a v holandskom meste Gravehag. Poslednú súbornú výstavu počas jeho života mu usporiadala Východoslovenská galéria rok pred jeho smrťou v roku 1970.¹⁴⁸

Vo svojej tvorbe sa venoval figurálnym kompozíciám a krajinomaľbe, ktoré stvárňoval uvoľneným rukopisom. Výrazné je ladenie farebnosti do chladných modrých tónov. Němcová ho charakterizuje takto: „*Imrich Oravec nebol kritikom spoločnosti. Námety z dedinského života maľoval s láskavým pochopením, vedel vyhmatať a vycítiť poéziu krajiny i všedného života, či prejaviť zmysel pre humor a jemnú iróniu.*“¹⁴⁹

Tematicky teda znázorňoval, a tým sa odkláňa od charakteristiky autorov košickej moderny, výjavy z dediny. Je však potrebné podotknúť, že dedinskú tematiku neznázorňoval kvôli presadeniu slovenského národnostného rázu v rámci slovenskej moderny ako napríklad Martin Benka, ale z prostého dôvodu, že znázorňoval život, ktorý žil ako roľník a dennodenný život okolo seba. Mohli by sme povedať, že naturelom svojej tvorby sa košickej moderne predsa len priblížil. Zobrazuje všednovšednú každodennosť okolo seba a sociálne témy v rámci svojho života na dedine neďaleko mesta.

¹⁴⁵ kr. č. 46, inv. č. 36/923. Citované podľa KOVAČIČ Ján: Košická moderna v zrkadle dobových dokumentov. Košice 2012. In: KISS – SZEMÁN Zsófia 2012, 85 – 92, 88.

¹⁴⁶ List bol zaslaný dňa 19. januára 1923.

¹⁴⁷ KOVAČIČ 2012 (pozn. 136), 88.

¹⁴⁸ NĚMCOVÁ 1994 (pozn. 144), 2.

¹⁴⁹ Ibidem, 1.

5.5.2 Autoportrét

Múzeum Vojtecha Löfflera vlastní jeden autoportrét Imricha Oravcza z roku 1933. [15] Oravec sa na ňom znázornil v póze, ktorú M. J. Friedländer pomenoval polfigúra s „rozprávajúcimi rukami“.¹⁵⁰ Taktiež je trojštvrťovo vytočený. Takéto trojštvrťové vytočenie je časté najmä pri profesijných autoportrétoch, pretože dáva umelcovi možnosť otvoriť priestor napríklad pre zobrazenie ateliéru, ktorý nám má priblížiť jeho profesiu.¹⁵¹ To však nie je Oravczov prípad. Ten sa totižto zobrazil na neutrálnom pozadí, to znamená že tento autoportrét môžeme typologicky zaradiť skôr medzi autoportréty, v ktorých sa umelec sústreďuje na vlastnú osobnosť. Na druhej strane Oravec, ktorý bol roľníkom a s obľubou zobrazoval výjavy zo všedného života na dedine, sa zobrazil v dvojradovom saku. Takýmto spôsobom akoby sa chcel odpútať od Oravcza – roľníka a zdôrazniť Oravcza – maliara, ktorý má istý spoločenský status.

Zhodne to vidí aj Rusinová, ktorá sa síce Oravczovými autoportrétmi bližšie nezaobrá, avšak zaradzuje ho do skupiny umelcov,¹⁵² ktorí tvorili autoportréty: „*Na polceste medzi oficiálnym stavovským zobrazením a sebareflexiou momentálnej nálady, s náznakmi hlbšej analýzy vlastnej osobnosti...*“¹⁵³

Porovnateľný Oravczov autoportrét nájdeme aj vo Východoslovenskej galérii. Oravec ho vytvoril v rozmedzí rokov 1930 – 1935. Zobrazil sa v úplne totožnom oblečení ako na autoportréte zo zbierky Vojtecha Löfflera, akurát v tomto prípade v rukách drží priečnu flautu, na ktorej hrá. [16] Na druhej strane však nájdeme vo Východoslovenskej galérii aj Oravczov autoportrét, ktorý je datovaný približne do roku 1940, z ktorého na nás uprene, takmer až neživotne hľadá Oravec – roľník v hrubom zimnom kabáte a baranici v pustej zimnej krajine, v ktorej rozoznávame len líniu horizontu a obrysy zopár dedinských domcov. [17] Na rozdiel od predchádzajúcich dvoch podobizní je táto ladená do preňho typických chladných tónov.

¹⁵⁰ Citované podľa RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 8.

¹⁵¹ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 8.

¹⁵² Do tejto skupiny zaradila tiež Eduarda Putru a Bertlana Póra,

¹⁵³ RUSINOVÁ 2009 (pozn. 60), 74.

6. Záver

V tejto bakalárskej práci som sa pokúsila prezentovať autoportréty predstaviteľov košickej moderny zo zbierky Vojtech Löfflera. Týmto som dohromady spojila dva významné faktory v dejinách košického, respektíve východoslovenského umenia – fenomén košickej moderny a unikátnu zbierku autoportrétov košického sochára Vojtecha Löfflera. Prvým – košickou modernou sa historici umenia zaoberali v minulosti v podstate okrajovo, avšak v posledných rokoch sa výskum a snaha zhodnotiť toto obdobie v rámci kontextu slovenských, stredoeurópskych, ale aj svetových dejín umenia rozbehol. Svedčí o tom aj projekt, ktorý pod taktovkou Mgr. Leny Leškovej a Zsófie Kiss - Szemán prebehol v rokoch 2010 - 2013, ktorého výstupom bolo sympóziu, ktoré sa uskutočnilo 11. – 12. novembra 2010 a medzinárodná konferencia, ktorá sa uskutočnila 22. – 23. marca 2012. Vo Východoslovenskej galérii sa taktiež konala výstava s názvom Košická moderna a jej presahy, ktorá sa uskutočnila v období od 13. decembra do 18. mája 2014. Na roky 2014 – 2016 je ešte naplánovaná reinštalácia tejto výstavy na Slovensku a v zahraničí.

Na rozdiel od toho zbierka autoportrétov Vojtecha Löfflera ešte čaká na svoje spracovanie. Napriek tomu, že Vojtech Löffler ju spolu so svojím dielom venoval mestu Košice, ktoré vytvorilo Múzeum Vojtecha Löfflera, ktorého poslaním je: „...*spravovať, ochraňovať, odborne spracovávať a sprístupňovať darovaný, zdedený zbierkový fond umeleckých predmetov za účelom jeho zachovania, ako aj využívania k výchove a kultúrnej rekreácii verejnosti*“¹⁵⁴, tejto zbierke nie je venovaná žiadna odborná práca a múzeum nemá tiež žiadny publikovaný katalóg týchto autoportrétov. Celkovo múzeum zjavne zápasí s problémom podfinancovania, tak ako mnohé podobné inštitúcie, a to nielen tie regionálne. Múzeum nemá správcu depozitára a vystavené diela nijakým spôsobom neobmieňa.

V prípade košickej moderny však netreba zabúdať na to, že ide v podstate len o umenovedný konštrukt, o pomenovanie javu, kedy kombináciou historických a spoločenských podmienok s multikultúrnym a tolerantným charakterom mesta a s činnosťou osobností nachádzajúcich sa v „správnom čase na správnom mieste“ vzniklo prostredie, ktoré podmienilo, ovplyvnilo, či inšpirovalo činnosť nielen miestnych košických umelcov, čím sa myslia umelci nielen slovenskí, ale aj maďarskí, nemeckí a židovskí žijúci v Košiciach, ale aj umelcov, ktorý sa kvôli vyššie menovaným faktorom v Košiciach načas vyskytli. V šesťdesiatych rokoch sa o tomto jave písalo ako o košickom okruhu, či dokonca pri

¹⁵⁴ <http://www.lofflermuzeum.sk/node/1>, vyhľadane 7.8.2014.

pripustení istež nadsádzky ako o škole. To však treba odmietnuť. Košická moderna nebola žiadnym hnutím v zmysle európskych modernistických hnutí, nemala žiaden program. Svedčí o tom napríklad aj v práci uvádzané prekvapenie Júliusa Jakobyho, keď bola po vojne usporiadaná výstava žiakov súkromnej výtvarnej školy Eugena Króna. Preto treba len súhlasiť s tým, že v rámci súčasného výskumu košickej moderny sa operuje skôr s opatrnou charakteristikou košickej moderny ako fenoménu.

Jednotlivými autoportrétmi sa zaoberá tretia kapitola bakalárskej práce, ktorá sa venuje vybraným predstaviteľom košickej moderny. Okrem Konštantína Bauera ide o mladších predstaviteľov košickej moderny, ktorí sú v dvadsiatych rokoch ešte v štádiu ranej tvorby a formovania výtvarného názoru – Júliusa Jakobyho, Ľudovíta Felda, Kolomana Sokola a Imricha Oravcza. To čo má ich tvorba spoločné môžeme zároveň pokladať za jednu z charakteristík fenoménu košickej moderny. Ide o tematické zameranie na sociálnu kritiku, to všetko v súlade s európskymi tendenciami v umení dvadsiatych a tridsiatych rokov, akým bola napríklad Neue Sachlichkeit v Nemecku. Spoločným rysom je tiež odlišnosť od vtedajšieho úsilia slovenskej moderny zameriavajúcej sa ikonograficky predovšetkým na dedinu a vidiek. V tvorbe prezentovaných, ale aj ostatných predstaviteľov košickej moderny sa však vidiek ani dedina nevyskytuje. Zameriavajú sa na mesto ako také a predovšetkým na mestskú periferiu, predmestia. Zaujatie sociálnou tematikou je imanentne prítomné aj v niektorých skúmaných autoportrétoch, v ktorých sa autori sústreďujú najmä na sebaanalýzu a ide im predovšetkým o zobrazenie ich vnútra, psyché a nie o verné zachytenie podoby vonkajšej. Samozrejme predstavované autoportréty boli analyzované aj v súvislosti so životnými udalosťami jednotlivých autorov, ktoré mohli mať určitý vplyv na ich tvorbu. Taktiež boli komparované aj s autoportrétmi nachádzajúcimi sa v iných zbierkach, to všetko z dôvodu poznania širších súvislostí, ktoré mohli byť následne využité pri pokuse o vlastnú interpretáciu.

7. Zoznam použitej literatúry a prameňov

20. storočie 2000 — 20. storočie (kat. výst.). Zora RUSINOVÁ (ed.). Bratislava 2000

ABELOVSKÝ 1994 — Ján ABELOVSKÝ: Július Jakoby (1903 - 1985). Bratislava 1994

ABELOVSKÝ/BAJCUROVÁ 1997 — Ján ABELOVSKÝ/Katarína BAJCUROVÁ: Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949. Bratislava 1997

BAILEY 2008 — Martin BAILEY: New display for self – portrait collection started by Medici. In: The Art Newspaper, <http://www.theartnewspaper.com/articles/New-display-for-selfportrait-collection-started-by-Medici-/8458>

BARTOŠOVÁ 2010 — Zuzana BARTOŠOVÁ: Otázky integrácie „košickej moderny“ či umenia Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia“ do slovenského výtvarného umenia. In: KISS – SZEMÁN 2010, 24 – 29.

BARTOŠOVÁ 2013a — Zuzana BARTOŠOVÁ: Medzivojnové Košice ako centrum umeleckého diania. In: BARTOŠOVÁ/LEŠKOVÁ 2013, 42 – 94

BARTOŠOVÁ 2013b — Zuzana BARTOŠOVÁ: Eugen Krón v Košiciach. In: LEŠKOVÁ 2013, 150 – 169

BARTOŠOVÁ/LEŠKOVÁ 2013 — Zuzana BARTOŠOVÁ/Lena LEŠKOVÁ (ed.): Košická moderna a jej presahy. Katalóg výstavy Východoslovenskej galérie, 13. 12. 2013 – 18. 5. 2014. Košice 2013

BOTÍK/SLAVKOVSKÝ 1995 — Ján BOTÍK/Peter SLAVKOVSKÝ: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. Bratislava 1995

BURDZIŇSKI 2013 — Michal BURDZIŇSKI: Cassovia a prvky skorej moderny (1880 - 1918). In: BARTOŠOVÁ/LEŠKOVÁ 2013, 18 - 38

FOLTYN 1993 — Ladislav FOLTYN: Slovenská architektúra a česká Avantgarda 1918 – 1939, Bratislava 1993

FRIEDLÄNDER 1947 — Max Jacob FRIEDLÄNDER: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen. Haag 1947. In: RUSINOVÁ 2009

GAZDAG 2006 — GAZDAG Jozef: Vojtech Löffler, Košice 2006

GUNDOVÁ – JERGOVÁ 2001 — Agnesa GUNDOVÁ – JERGOVÁ: Koloman Sokol v kraji saguaros. Martin 2001

HONZÁK 2007 — František HONZÁK: Dejiny Slovenska. Dátumy, udalosti, osobnosti. Bratislava 2007

KISS – SZEMÁN 2010 — Zsófia KISS – SZEMÁN (ed.): Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. I. časť medzinárodného projektu 2010 – 2013. Košice 2010

KISS – SZEMÁN 2012 — Zsófia KISS – SZEMÁN (ed.): Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. II. časť medzinárodného projektu 2010 – 2013. Košice 2012

KOVAČIČ 2012 — KOVAČIČ Ján: Košická moderna v zrkadle dobových dokumentov. Košice 2012. In: KISS – SZEMÁN 2012, 85 – 92

KOVÁČ 2010 — Dušan KOVÁČ: Nové impulzy, staré mentality. Spoločensko – politická situácia na poprevratovom Slovensku. In: KISS – SZEMÁN 2010, 42 – 49

LEŠKOVÁ 2013 — Lena LEŠKOVÁ (ed.): Košická moderna. Košice 2013

MARENČIN 1988 — Albert MARENČIN: Košický pustovník. Bratislava 1988

MARKOVIČ 2013 — Peter MARKOVIČ: Obrazy namaľované jedným dychom. Katalóg výstavy Múzea Vojtecha Löfflera, 8.8.2013 – 8.9.2013. Košice 2013

NĚMCOVÁ 1994 — Helena NĚMCOVÁ: Imrich Oravec. Katalóg výstavy Galérie Júliusa Jakobyho, 4.11. 1994 – 4.12.1994. Košice 1994

NĚMCOVÁ 2013 — Helena NĚMCOVÁ: Konštantín Bauer (1893 - 1928). Košice 2013. In: LEŠKOVÁ 2013, 232 - 251

NĚMCOVÁ/PROCHÁZKA 2013 — Helena NĚMCOVÁ/Miro PROCHÁZKA: Krónova škola. Košice 2013. In: LEŠKOVÁ 2013, 254 – 265

RUSINOVÁ 2009 — Zora RUSINOVÁ: Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia. Bratislava 2009

SAUČIN 1960 — Ladislav SAUČIN: Július Jakoby. Bratislava 1960

SAUČIN 1962 — Ladislav SAUČIN: Elemír Halász – Hradil a umenie jeho doby. Bratislava 1962

SAUČIN 1964 — Ladislav SAUČIN: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918 – 1938. Košice 1964

ŠEFČÁKOVÁ 1963 — Eva ŠEFČÁKOVÁ: Koloman Sokol. Bratislava 1963

ŠTRAUS 1966 — Tomáš ŠTRAUS: Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov. Bratislava 1966

ŠULC 1977 — Dušan ŠULC: Sokol. Tvorba z rokov 1972 – 1976. Bratislava 1977

TOMÁŠ 2012 — Oliver TOMÁŠ: Galéria/múzeum – križovatka teórie a praxe. Odkaz Dr. Josefa Poláka. In: KISS – SZEMÁN 2012, 103 - 108

VÁROSS 1960 — Marián VÁROSS: Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945. Bratislava 1960

VÁROSS 1971 — Marián VÁROSS: Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia. Maliarstvo a grafika rokov 1900 – 1918. Bratislava 1971

VESELSKÁ 2013 — Magda VESELSKÁ: Josef Polák a Košická moderna. In: LEŠKOVÁ 2013, 126 – 137

Denná tlač

Slovenský východ I, 9.3.1919, č. 52

Slovenský východ I, 24.7.1919, č. 126

Slovenský východ III, 23.4. 1921, č. 93

Slovenský východ III, 17.9.1921, č. 212

Slovenský východ V, 24.8.1923, č. 192

Slovenský východ V, 7.9.1923, č. 204

Slovenský východ V, 20.7.1921, č. 163

Slovenský východ V, 2.10.1921, č. 174

Slovenský východ VI, 9.5.1924, č. 107

Slovenský východ VI, 11.5.1924, č. 109

8. Zoznam vyobrazení

1. **Július Jakoby:** Autoportrét, 1929, olej na plátne, 90 x 60,6 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
2. **Július Jakoby:** Vlastná podobizeň, 1948, pastel na lepenke, 99,5 x 98,5 cm. Východoslovenská galéria v Košiciach. Foto: RUSINOVÁ 2009, 35
3. **Július Jakoby:** Autoportrét, 1953, olej na plátne, 57 x 36 cm. Súkromný majetok. Foto: ABELOVSKÝ 1994, 151.
4. **Július Jakoby:** Autoportrét pri holení, 1934, olej na plátne, 74 x 58 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
5. **Július Jakoby:** Autoportrét pri holení, 1956, olej na plátne, 60 x 70 cm. Štátne divadlo Košice. Foto: ABELOVSKÝ 1994, 152
6. **Konštantín Bauer:** Autoportrét, po r. 1925, tušová kresba na papieri, 30,5 x 18 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
7. **Konštantín Bauer:** Autoportrét, po roku 1925, kresba ceruzou na papieri, 15 x 9 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
8. **Konštantín Bauer:** Autoportrét, cca 1924 – 1928, kresba ceruzou na papieri, 27 x 20 cm. Východoslovenská galéria v Košiciach. Foto: RUSINOVÁ 2009, 121
9. **Konštantín Bauer:** Vlastná podobizeň, 1920 – 1922, pastel na papieri, 29,3 x 22,6 cm. Východoslovenská galéria v Košiciach. Foto: RUSINOVÁ 2009, 122
10. **Ľudovít Feld:** Autoportrét, okolo 1940, uhoľ na papieri, 58,5 x 42 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
11. **Ľudovít Feld:** Autoportrét, 1953, perokresba na papieri, 16,5 x 12,5 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív autorky
12. **Ľudovít Feld:** Autoportrét, 1961, olej na plátne, 29 x 38 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
13. **Koloman Sokol:** Autoportrét, 1922, 46,5 x 29 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera
14. **Koloman Sokol:** Autoportrét, 1928, drevoryt na tenkom ručnom papieri, 41,3 x 31 cm. Slovenská národná galéria v Bratislave. Foto: RUSINOVÁ 2009, 31
15. **Imrich Oravec:** Autoportrét, 1933, olej na plátne, 94 x 73,5 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach. Foto: archív Múzea Vojtecha Löfflera

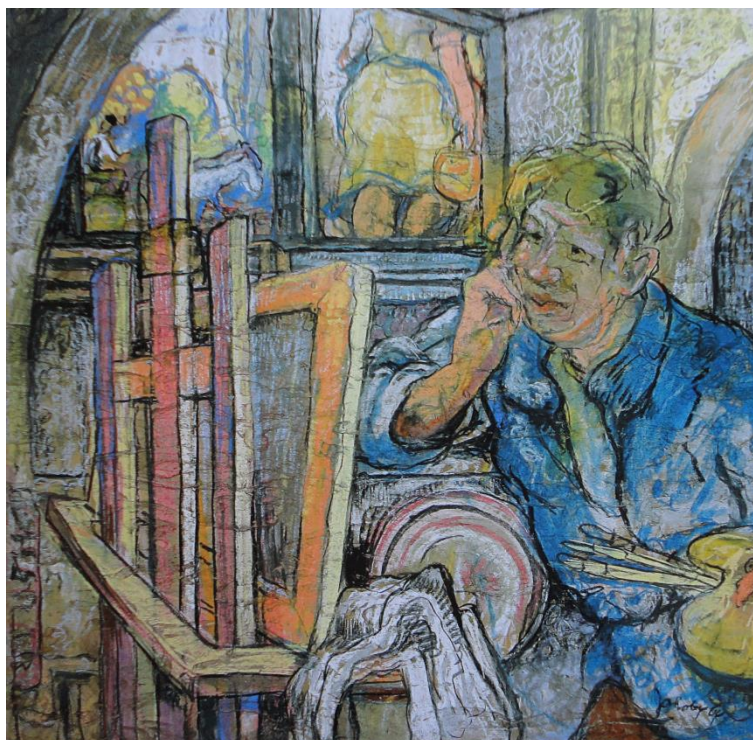
16. **Imrich Oravec:** Vlastná podobizeň, 1930 – 1935, pastel na papieri, 70 x 50 cm. Východoslovenská galéria Košice. Foto: NĚMCOVÁ 1994, titulná strana

17. **Imrich Oravec:** Vlastná podobizeň, 1940, pastel na papieri, 49 x 69 cm. Východoslovenská galéria Košice. Foto: NĚMCOVÁ 1994, 7

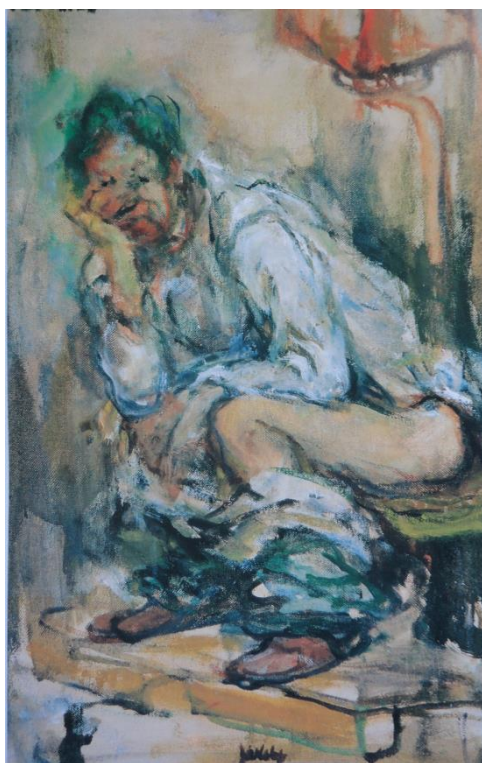
Obrazová príloha



1. **Július Jakoby**: Autoportrét, 1929, olej na plátne, 90 x 60, 6 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



2. **Július Jakoby**: Vlastná podobizeň, 1948, pastel na lepenke, 99, 5 x 98, 5 cm. Východoslovenská galéria v Košiciach



3. **Július Jakoby**: Autoportrét, 1953, olej na plátne, 57 x 36 cm. Súkromný majetok



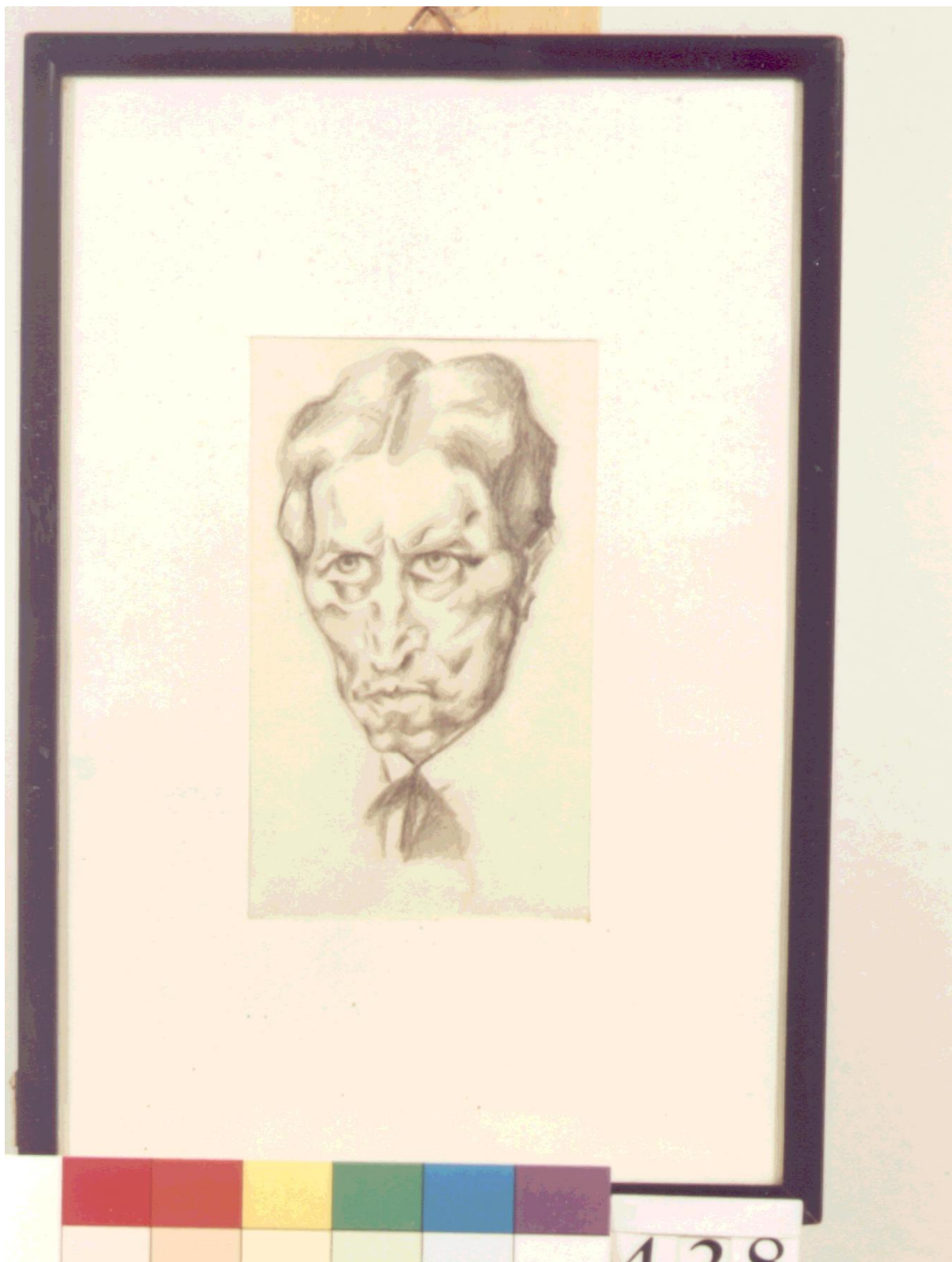
4. **Július Jakoby**: Autoportrét pri holení, 1934, olej na plátne, 74 x 58 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



5. **Július Jakoby:** Autoportrét pri holení, 1956, olej na plátne, 60 x 70 cm. Štátne divadlo Košice



6. **Konštantín Bauer**: Autoportrét, po roku 1925, tušová kresba na papieri, 30, 5 x 18 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



7. **Konštantín Bauer**: Autoportrét, po roku 1925, kresba ceruzou na papieri, 15 x 9 cm.
Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



8. **Konštantín Bauer**: Autoportrét, cca 1924 – 1928, kresba ceruzou na papieri, 27 x 20 cm.
Východoslovenská galéria v Košiciach



9. **Konštantín Bauer**: Vlastná podobizeň, 1920 – 1922, pastel na papieri, 29, 3 x 22, 6 cm.
Východoslovenská galéria v Košiciach



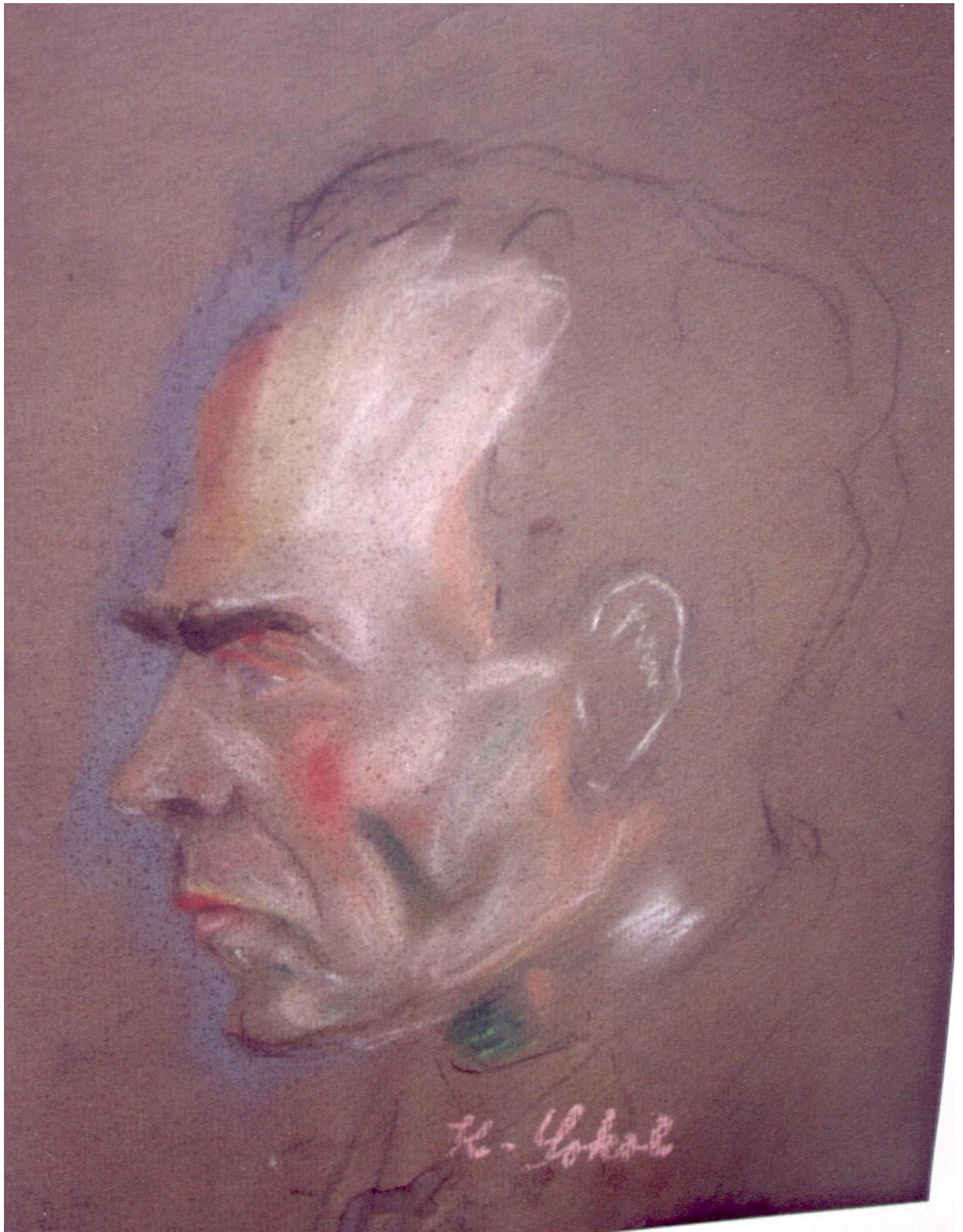
10. **Ludovít Feld:** Autoportrét, okolo 1940, uhoľ na papieri, 58, 5 x 42 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



11. **Eudovít Feld:** Autoportrét, 1953, perokresba na papieri, 16, 5 x 12, 5 cm. Múzeum
Vojtecha Löfflera v Košiciach



12. **Ľudovít Feld**: Autoportrét, 1961, olej na plátne, 29 x 38 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



13. **Koloman Sokol**: Autoportrét, 1922, suchý pastel na papieri, 46, 5 x 29 cm. Múzeum
Vojtecha Löfflera v Košiciach



14. **Koloman Sokol**: Autoportrét, 1928, drevoryt na tenkom ručnom papieri, 41, 3 x 31 cm. Slovenská národná galéria v Bratislave



15. **Imrich Oravec**: Autoportrét, 1933, olej na plátne, 94 x 73, 5 cm. Múzeum Vojtecha Löfflera v Košiciach



16. **Imrich Oravec:** Vlastná podobizeň, 1930 – 1935, pastel na papieri, 70 x 50 cm.
Východoslovenská galéria Košice



17. **Imrich Oravec:** Vlastná podobizeň, 1940, pastel na papieri, 49 x 69 cm.
Východoslovenská galéria Košice