



SEPULKRÁLNE NÁMETY A MOTÍVY 19. STOROČIA

(s dôrazom na oblasť banských miest)

PhDr. Marta Herucová

Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied

Résumé

The study is a part of dissertation Gravestones and tombs of the 19th century in Slovakia (UP Olomouc 2010). It represents a spectrum of sepulchral themes and motives originated in Slovakia during the period between 1780 and 1918 – figurative, animal and plant, subject and abstract ones. On the selected examples, especially from mining towns, she pays attention to their symbolic meanings and period contexts. She points out in greater detail the interpretation of tomb monuments of the antique goddesses (Victoria and Psyche) and winged beings (men of genius and angels). She clarifies the tradition of illustrating the scene of The Three Marys at the sepulchre of Christ, various types of mourning women and symbols of snake, cranes, owl, palm branch, rose, motive of door of death, and books. In Banská Štiavnica, only a small number of artistically more demanding sepulchral of the 19th century have been preserved, one of the exceptions is that of mayor Viliam Ocsovszky at the Men's Cemetery behind the Piarg Gate – obelisk with a portray medallion by János Szihotszky. Among the local gravestone creators were: blacksmith Karol Fizély, stonemasons Jozef Nagy, Gulrich and Ľudovít Horn, sculptor Ján Reznicek, and Kachelman manufacture in Vyhne.

Predložený príspevok, ktorý vychádza z mojej dizertačnej práce o náhrobkoch a hrobkách 19. storočia na Slovensku,¹ sa pokúsi priblížiť spektrum sepulkrálnych námetov a motívov na základe dlhodobého individuálneho umeleckohistorického výskumu sepulkrálií z obdobia medzi rokmi 1780 a 1918. Výber skúmaných sepulkrálií závisel od estetickej, typovej či štýlovej zaujímavosti a príkladnosti. Zahŕňal diela bez ohľadu na miesto výskytu a konfesiu zosnulého; pre svoje špecifiká však nemapoval ľudovú vidiecku tvorbu a sepulkrálie na vojenských a židovských cintorínoch.

Na 960 sepulkráliách z 312 lokalít Slovenska sa zatiaľ podarilo doložiť vyše sto námetov a motívov ako to ukazuje nasledovná tabuľka:

I. FIGURÁLNE	II. ZVIERACIE A RASTLINNÉ	III. PREDMETNÉ A ABSTRAKTNÉ
A. Antické	A. Fauna	067. alfa a omega
		068. antická vojenská helma*
001. Aténa	032. had	069. arkosolium
002. Ariadna	033. holubica	070. Božie oko
003. Eros / Amor / putto	034. lev	071. brána smrti / nebeská / rajska
004. Eurydika	035. motýľ	072. caduceus

¹ HERUCOVÁ, Marta: Náhrobky a hrobky 19. storočia na Slovensku. Dizertačná práca. Olomouc: Katedra dějin umění FF UP, 2010.

005. Génus: Thanatos / Hypnos / Adonis *	036. netopier	073. duša
006. Héracles / Herkules	037. orol	074. erb *
004. Eurydika	038. pelikán	075. fakľa *
008. Psyché	039. pes	076. guľa *
009. Viktória	040. rak	077. hviezda
B. Kresťanské	041. sfinga	078. chrismon
010. anjeli	042. sova *	079. kahanec *
011. Dobrý pastier *	043. uroboros *	080. kalich
012. Kristus *	044. žeriav	081. kniha
013. mních	B. Flóra	082. kotva *
014. Najsvätejšia Trojica	045. akant *	083. krídlo
015. Panna Mária	046. anemónia	084. kríž *
016. sv. Barbora	047. brečtan	085. lebka *
017. sv. Františka	048. cirok	086. listina
018. sv. Ján Evanjelista	049. dub *	087. maska
019. sv. Ján Krstiteľ	050. girlanda / festón	088. noc
020. sv. Jozef	051. klas	089. očistec
021. sv. Mária Magdaléna	052. kvety *	090. podané ruky
022. sv. Štefan kráľ	053. ľalia	091. presýpacie hodiny
023. Tri Márie pri hrobe Krista *	054. lipa	092. raj
024. Vzkriesenie Lazára	055. makovica *	093. ruženec
C. Iné	056. oliva	094. slnko / slnečné lúče
025. alegórie/ alegorické postavy*	057. palmová ratolesť *	095. srdce
026. bojovníci	058. papraď	096. sviečka
027. deti	059. plody	

029. rytieri / rytierska zbroj	060. ruža*	097. symboly profesie (banícke kladivá, brko, dláto, kladivo, kôň, lýra, maska, meč, paleta a štetce, maliarsky erb, trojuholník a rysovacie potreby, zvitky papiera)
030. smútiace ženy*	061. strom	
031. smútiaci muži*	062. vavrín*	
	063. veniec	098. symboly štyroch evanjelistov
	064. vinič	099. šíp
	065. vřba	100. třřová koruna
	066. zvončky	101. urna a iné antické nádoby *
		102. vojenské trofeje
		103. výjavy *

Z uvedených sepulkrálnych námetov a motívov bolo 26 doložených aj v oblasti banských miest – v Banskej Bystrici, Banskej Štiavnici, Hronskom Beňadiku, Novej Bani, Radvani, Žiari nad Hronom. V tabuľke sú označené hviezdikou (*). Tento stav nie je možné považovať za konečný, už aj s ohľadom na to, že nezahŕňa doteraz len rámcovo spracované kovové náhrobky v majetku Slovenského banského múzea – na nádvorí Starého hradu, ktoré sú údajne z produkcie banskoštiavnického majstra Karla Fizélyho:² kríže, stĺpy, pyramidálne alebo figurálne náhrobky napr. s postavou génia (s nadol obrátenou fakľou, presýpacími hodinami a lebkou s hnátmi),³ krížom a otvorenou knihou, kvetinami, postavou Krista alebo postavou detského anjela (držiaceho kartuš a kríž s kvetinovým vencom) – rovnakou postavou detského anjela, aká sa nachádza aj na Zvonovom vršku.⁴

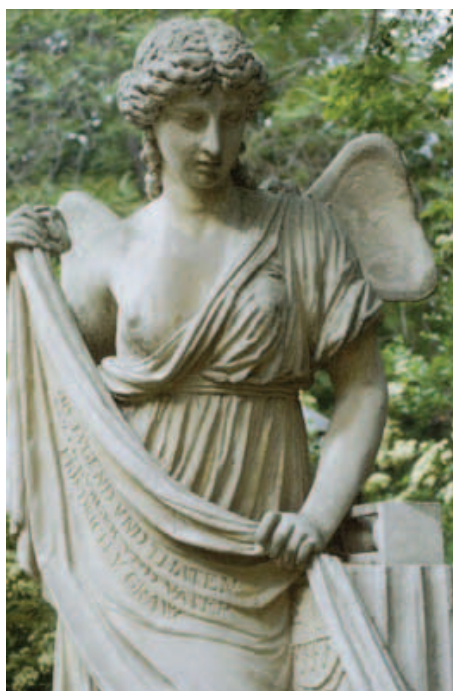
Poznávanie námetov a motívov uplatňovaných na náhrobkoch a hrobkách 19. storočia na Slovensku umožňuje nahliadnuť do najbizarnejšej etapy vývoja sepulkrálnej kultúry. Na jej prahu stáli osvietenci, učitelia, intelektuáli, slobodomurári, ktorí sa domáhali dôstojného, adekvátneho a „krásneho“ náhrobného pomníka pre každého. Mnohí sa toho nedožili, pretože masívnejší rozmach sepulkrálií nastal až po revolúciách, najmä koncom 19. storočia a na prelome 19. a 20. storočia. Medzitým sa oprášilo takmer všetko, čo v tejto oblasti človek kedy vytvoril – starobylé typy, námety, motívy, symboly. Dobové romantické postoje glorifikujúce smrť a lásku i dojem, ktorý mal náhrobný pomník vyvolávať, otvárali cestu od ideovosti k dekoratívnosti, s ktorou potom dokázali virtuózne pracovať predstavitelia secesie. Tento vývoj zastavilo utrpenie prvej svetovej vojny, ako aj obrovský počet obetí tuberkulózy a pandémie španielskej chrípky, ktoré spôsobili, že ľudia stratili chuť zaoberať sa s čímkoľvek, čo pripomínalo smrť. Sepulkrálna tvorba sa stala okrajovou, rutinnou, konformnou a výtvare viac menej sterilnou.

² Karol Fizély (1844 Banská Štiavnica–1933 Banská Štiavnica) bol umelecký kováč a zámočník. Po vyučení vo svojom rodisku absolvoval tovarišskú vandrovku v Anglicku, Rakúsku, Nemecku a Francúzsku, potom sa vrátil a otvoril si vlastnú dielňu, v ktorej časom zamestnal 17 učňov a pomocníkov (existovala do roku 1928). Vyhotoval náhrobky, ohrádky na hroby, mreže, pre Banskú a lesnícku akadémiu kovové brány, zábradlia, lucerny pre schodišťa, okenné mreže, kovania dverí, pre Svetovú výstavu v Paríži 1900 vitríny na vystavenie dubníckych opálov (dnes v zbierke Slovenského banského múzea). R. 1912 sa spomína Fizélyho členstvo v mestskej rade, ako aj skutočnosť, že už štyridsať rokov vedie podnik, ktorý založil ešte jeho otec, zmodernizoval ho a pozdvihol úroveň jeho výrobkov (Selmečbányai Hirlep, 4.2.1912, roč. 22, č. 5, s. 3). Fizély zhotovoval aj barometre, studničné pumpy a telefóny. Bol zakladajúcim členom Dobrovoľného hasičského zboru. Pochovaný je na evanjelickom cintoríne za Klopačkou (č. hrobu 218). – Slovenský biografický slovník 2. Martin: Matica slovenská 1987, s. 96. – LABUDA, Jozef a kol.: *Sprievodca po expozíciách Starého zámku*. Banská Bystrica: Harmony, 2001, s. 26–29.

³ Náhrobok rodiny Winkler.

⁴ V súčasnosti náhrobok s nápisom *TU ODPOČÍVA / RODINA / VALACHOVIČOVÁ // RODINA / MARKOVÁ*.

Výskumom doložené námety a motívy svedčia o európskych kontextoch: o anglických, nemeckých, rakúskych, maďarských, talianskych vplyvoch, inšpiráciách, vzoroch. Sú explicitne dokázateľné. Napríklad prešovská náhrobná kovová socha antickej **bohyně víťazstva Viktórie** dnes s chýbajúcou rukou hádzucou pôvodne dubový veniec víťazovi bola vytvorená podľa nemeckej mramorovej sochy, ktorú si objednal bavorský kráľ Ludwig I. roku 1844 u sochára Christiana Daniela Raucha (1777–1857) pre Walhalle pri Regensburgu (dnes v Národnej galérii v Berlíne). Walhalle bola oživením starogermánskej mytológie o valhalle – priestore s mnohými sieňami, kde sídlil najvyšší boh Odin, a kam odchádzali iba duše hrdinských bojovníkov. Sochu spomínam aj preto, lebo doteraz nebola uvedená so svojou pravou identifikáciou. Tak ako vo viacerých iných prípadoch, aj v tomto pravdepodobne krídla zvädzali k jej mylnému označovaniu za anjela. Bratislavská socha antickej **bohyně duše a osudu Psyché** (Obr. 1) bola niekoľkokrát publikovaná ako socha anjela. V sepulkrálnej oblasti pritom patrila k tradičným námetom a bola tak populárna, že jej zobrazenia si osvojili pohania i kresťania, ktorí jej postavou zdobili svoje hroby v katakombách. Táto hrdinka Apuleiovho príbehu (z 2. storočia n. l.), ako je známe, prešla strastiplnú pozemskú púť, ktorú vďaka sile svojej lásky k Erosovi ukončila na Olympe premenou na nesmrteľnú božskú bohyňu. Jej atribútom sa stali motýlie krídla, lebo aj motýľ prekonáva premenu z prízemného tvora na nebeskú bytosť.

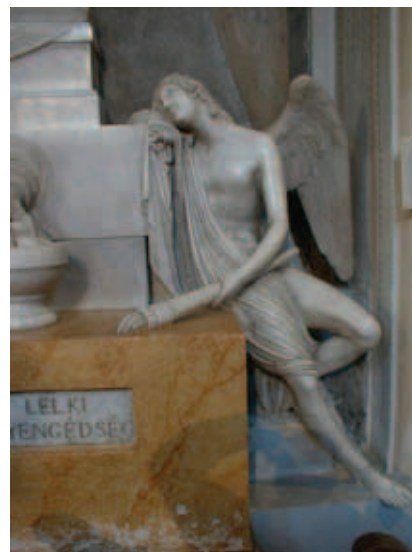


Pri figurálnych námetoch by som sa rada pristavila pri génioch, taktiež z dôvodov interpretačných ťažkostí, ktoré spôsobujú. Predpokladom ich uplatnenia v sepulkrálnej tvorbe bola percepcia antiky. V prvej polovici 19. storočia nechýbali takmer na žiadnom európskom cintoríne. Predstavovali antické ochranné bytosti, pôvodne (dobrých) démonov, známych už z Homéra (Il. XVI 672–673, z 9. storočia pred n. l.) a Hésiosa (z 8. storočia pred n. l.), ktoré sprevádzali človeka, čo bol koncept zrodený pravdepodobne u Sokrata (na prelome 5. a 4. storočia pred n. l.). Pre sepulkrálnu oblasť boli dôležití konkrétni géniovia Thanatos, Hypnos a Adonis. Všetci sa zobrazovali zväčša ako krásni nahí okrídlení mladíci. Drapéria, pokrývajúca iba intímne časti, sa vnímala ako rubáš. Atribútom *T h a n a t a* (stelesnenia smrti) je fakľa, zhasnutá, dymiaca, nadol obrátená, symbol vyhasnutého života, príklad je známy z Dolnej Krupej. (Obr.2)

Obr.1 Psyché – bohyňa duše a osudu na náhrobku c. k. generála Friedricha von Grawa († 1790) na Ondrejskom cintoríne v Bratislave. (Foto M. Herucová)

H y p n o s (stelesnenie spánku) sa dá rozpoznať už len tým, že stojí vedľa svojho brata dvojčata Thanata, príklad je známy z Nitrianskej Blatnice (Obr.3). Ich spoločné zobrazenia sú známe zo starogréckych bielych váz, slúžiacich pohrebným obradom i rímskych sarkofágov.

A d o n i s (Patrón prírody) sa na náhrobky dostal ako boh, ktorý zabezpečuje kolobeh prírody, jej zrod na jar a zánik na jeseň. Oproti Thanatovi nemáva prekřížené nohy, príklad je známy z Bratislavy (Obr. 4). Detským variantom génia bol Eros/Amor, boh lásky, ktorý sa do sepulkrálnej oblasti dostal na základe Platónovho učenia, jeho diela Faidros, pojednávajúcom o duši a jej nesmrteľnosti. Zobrazovali ho okrídleného najčastejšie ako stojí s prekříženými nohami a opiera sa o nadol obrátenú fakľu, príklady sú v Levoči (Obr. 5), Kežmarku či Sečovciach. Mohol však aj ležať ako je tomu na náhrobku v Trnave.



Obr.2 Génus Thanatos (Smrť) na náhrobku grófa Jozefa Brunswicka v Dolnej Krupej (1837). (Foto I. Pinter)



Obr. 3 Géniovia Thanatos a Hypnos (Smrť a Spánok) z náhrobku grófa Pavla Zerdahelyiho v Nitrianskej Blatnici (1825). (Foto I. Pinter)



Obr. 4 Génius Adonis (Patrón prírody) na náhrobku grófa Wachtlera v Bratislave (zač. 19. stor.). (Fotodokumentácia MÚPS v Bratislave)



Obr. 5 Smútiaci Amor na náhrobku rodiny Justus v Levoči (po 1863). (Foto M. Herucová)

Podľa spôsobu stvárnenia možno hovoriť o troch typoch géniov – neoklasicistickom, biedermeierovskom a romantickom. Neoklasicistický dosahoval životnú veľkosť, býval pri náhrobku, duchom neprítomný, zamyslený. Biedermeierovský od 20. rokov 19. storočia býval menší, hore na náhrobku, pohrúžený do spánku, príklad je v Banskej Bystrici (Obr. 6). Romantický prejavoval city – smútil, plakal, modlil sa, príklad je v Bratislave (Obr. 7). Vtedy už niesol znaky prechodného typu medzi géniom a anjelom. Bol to dôsledok toho, že cirkev začala (iba vzdelancom zrozumiteľného) génia prispôbovať (všeobecne známemu) anjelovi. Sochy, ktoré už možno definovať ako anjelské sa dostali na cintoríny zväčša až po polovici storočia.



Obr. 6 Génius (pohrúžený do spánku) na náhrobku rodiny Móry v Banskej Bystrici (po 1820). (Foto Archív PÚ SR)



Obr. 7 Génius modliaci sa na náhrobku Rosiny Sperl v Bratislave (po 1830). (Foto B. Herucová)

Napriek tomu, že aj géniovia, aj anjeli sú okrídlené bytosti, možno ich od seba odlíšiť: géniovia bývajú nahí alebo len sporo odetí, anjeli sú odetí od hlavy po päty. Ak kľáčia, tak géniovia na ľavom a anjeli na pravom kolene, ak sa modlia, tak géniovia s prepletenými a anjeli s vystretými prstami. Atribútmi géniov sú nadol obrátená fakľa, urna, vavrínový veniec, girlanda, atribútom anjelov býva kríž, stuha, palmová ratolesť, kvety, pozauna, ohnivý meč. Po polovici storočia prišli teda na cintoríny anjeli – boží poslovia. Prví kresťanskí anjeli nemali krídla, aby si ich nemýlili s géniami. Od 4. storočia boli už s krídlami, bezpohlavné bytosti v dlhom bielom voľnom odeve; od 12. storočia pribudli anjeli v ženskej podobe; od 15. storočia mohli mať rôzny vek, od renesancie často detský. Kult anjela strážneho sa rozvíjal od tridsaťročnej vojny. V sepulkrálnej oblasti mal svoje miesto najmä anjel strážny (sprevádzajúci, chrániaci a večne sa modliaci), vodca anjelov strážnych archanjel R a f a e l , ďalej archanjel M i c h a e l , bojovník proti diablu, ktorý sprevádza duše odchádzajúce z očistca na nebesá, v zádušnej omši orodovaný slovami: Zažehnávač nebezpečenstva sv. Michal, veď ich (duše) do svätého svetla...“ Potom ešte pred rajom stojaci anjeli – c h e r u b í n i s ohnivým mečom, ktorým ho strážili (Obr. 8) ako aj s e r a f í n i so štyrmi alebo šiestimi krídlami obklopujúci Boží trón (Is 6, 2–7). Ich existencia a hierarchia bola katolíckou dogmou. Roku 1848 bola táto doplnená definíciou o duchovne anjela, ktorý sa stal „inteligentný a slobodnej vôle“. Samostatnou kapitolou sú poetické anjelské bytosti umenia dekadencie a secesie.



Obr. 8 Cherubín s ohnivým mečom pri vchode do mauzólea Františky a Dionýza Andrassyovcov v Krásnohorskom Podhradí (1903–1904). (Foto M. Herucová)



Obr. 9 Tri Márie pri hrobe Krista na náhrobku Witényiovcov v Kežmarku (po 1876). (Foto E. Ďuďa)

Kresťanské námety netreba zvlášť predstavovať: boli doložené výjavy s Dobrým pastierom (napríklad v Novej Bani), kristologické scény nesenia kríža, ukrižovania, snímania z kríža, oplakávania atď. Žilinská socha Piety je príkladom uplatňovania talianskych vzorov.

Kežmarský i banskobystričský reliéf je ukážkou gotickej tradície zobrazovania výjavu Tri Márie pri hrobe Krista (Obr. 9). Scénu síce popisujú Evanjeliá, každé odlišne – ku Kristovmu hrobu prišla sama Mária Magdaléna (Jn 20, 1) alebo Mária Magdaléna a tá druhá Mária (Mt 28, 1), alebo Mária Magdaléna, Jákobova Mária a Salome (Mk 16, 1), alebo Mária Magdaléna, Jákobova Mária, Johanna a iné ženy (Lk 24, 1–10) – jej literárnou oporou sa však stali skôr apokryfné zdroje, ktoré uvádzajú ako tri Márie Pannu Máriu, Máriu Salome a Kleofášovu Máriu (matku Márie Salome i Jakuba ml.). Ony videli, že hrob je prázdny, ale anjel im povedal, že Kristus vstal z mŕtvych. Od gotiky sa ustálilo zobrazenie žien s masťami pri sarkofágu, na ktorom sedí anjel v dlhom bielom rúchu.⁵

⁵ RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: *Príbehy Nového zákona : Ikonografia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2000, s. 227–228.

K umelecky prítlačlivým patria obrazové vyjadrenia pojmov a myšlienok – alegórie. Sú stvárnené pomocou figúr (mužských, ženských i detských) alebo predmetov, respektíve ich kombináciami.⁶ Na sepulkráliách sú známe kontinuálne od antiky. Zatiaľ sa ich podarilo doložiť 24: alegórie viery, lásky (Obr. 10), nádeje, uznania učenosti, spravodlivosti, pominuteľnosti, raja, vzkriesenia duše, smútiaceho mesta a krajiny, melanchólie, Božského srdca.



Obr. 10 Alegória lásky (Caritas)
na náhrobku Arthura Petrogalliho
v Banskej Bystrici (po 1894).
(Foto T. Leixnerová)



Obr. 11 Smútiaca žena na náhrobku Márie Horn († 1890) v Banskej Bystrici.
(Foto M. Herucová)

Smútiace ženy sú oproti smútiacim mužom na sepulkráliách kontinuálne. Ich stvárnenia vychádzali z odporozorovaných situácií, starých tradícií ich zobrazení a imaginácie tvorcov. Za ich pravzor sa považuje dvanásť žien na sidonskom sarkofágu zo 4. storočia pred n. l. (dnes v Archeologickom múzeu v Istanbule), každá v inej póze. Pre západoeurópsku tvorbu predstavovala výzvu k opúšťaniu ikonografických klišé, ako je to známe z francúzskeho a talianskeho umenia, slovenské smútiace ženy si ponechávali medze tradícií, najmä ohľadom tenkých priliehavých rúch, nahoty a exaltácie. Smútiace ženy mohli byť vyjadrovateľkami osobného, rodinného či obecného žiaľu, pričom mohli plniť úlohu alegórie (napríklad smútiaceho mesta ako v prípade náhrobku banskobystričského starostu Jozefa Glabitsa) alebo portrétu pozostalých žien (ako v prípade náhrobku košickej rodiny Fiedler, z ktorej pochádzal Karol Fiedler 1797/98–1861/64 z Banskej Štiavnice). Niekedy preberali úlohy anjelov, napríklad držali palmovú ratolesť na znak vstupu do raja (ako na náhrobku v Leviciach). Zatiaľ sa ich podarilo doložiť sedemdesiat. Na základe ich „správania“ ich možno rozdeliť na šesť rámcových typov.⁷ Začiatkom 19. storočia sa smútiace ženy zobrazovali v pokojnej póze, „zľahka nalomené smútkom“ objímali urnu, kládli na ňu girlandu kvetov, veniec alebo sa na to len chystali. Niektoré kľáčali a ticho sa modlili. Prežívali to zdržanlivo, čo bolo naznačené privretými očami. Pôsobili, akoby iba v duchu spomínali alebo ich od smútku

⁶ INGERLE, Petr: *Melancholické obrazy : Obrazy melancholie*. In: Ateliér, 2001, č. 5, s. 2. – PRAHL, Roman: *Melancholie a sepulkrálni sochařství kolem roku 1800*. In: LORENZOVA, Helena – PETRASOVA, Taťána (eds.): *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*. Praha: Koniasch Latin Press, 2001. – KURZ, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Kleine Vandenhoeck-Reihe 4032. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004 (5. vyd.).

⁷ Inšpirované CONFURIUS, Gerrit: Doslov ku knihe OHLBAUM, Isolde: *Denn alle Lust will Ewigkeit : Erotische Skulpturen auf europäischen Friedhöfen*. München: Knesebeck, 1992, s. 84–116.

premohol spánok. Tento I. typ bol doložený v Banskej Bystrici, Bojniciach, Bratislave, Dolnom Kubíne, Fričovciach, Hlohovci, Kláštore pod Znievom, Komárne, Pezinku, Poltári-Zelenom či Stupave. Smútiace ženy sa dostávali aj do póz dürrerovskej melanchólie a trdnomyseľného rozjímania. Hľadeli na okolitú prírodu a predmety vanitas. Niekedy si rukou podopierali hlavu a pôsobili, akoby „trpeli bolesťami hlavy“. Tento II. typ bol doložený v Bratislave, Dechticiach, Levoči, Malackách, Prešove, Rožňave, Stupave, Šamoríne či Turni nad Bodvou. Hlbavé pózy mohli zmeniť na ilúziu extázy, v ktorej doznievali novoplatónske námety berniniovského mysticismu. Boolestne sa rozplakali, vyzerali, akoby účinkovali v nejakej divadelnej dráme, trápili sa, nevládali si ani upraviť rozpustené vlasy a neraz „vysilené od žiaľu omdlievali“. Niektoré patrili k odleskom dekadencie, boli aktérkami umenia, schopné predviesť výnimočný pocit pri stretnutí so smrťou, a tak dodať pomníku umelecký, ozdobný a elitný punc. Spomínanie na šťastné chvíle vystriedali u nich stavy zúfalstva. Spínali ruky, skrývali tvár do dlaní či do drapérií, ktorými si halili hlavu i telo, chúlili sa pri hrobe alebo sa naň vrhali, akoby nevedeli vyjadriť toľkú bolesť, ktorá im bola cudzia a ktorá ich zastihla nečakane a nemilosrdne. Akoby nemali čas pripraviť sa na to pomocou filozofie či náboženstva. Ukazovali, že idea dôstojnej smrti pred realitou zlyháva. Práve tento náhľad rušil záväznosť klasických smútočných póz, umožnil vstup expresívnych vyjadrení utrpenia a obrat k naturalizmu. Tento III. typ bol doložený v Banskej Bystrici (Obr. 11), Bratislave, Horovciach, Košiciach, Modre, Rožňave, Seredi, Spišskej Novej Vsi, Stupave, Topolčanoch, Trebišove či Žiline. Očakávanie smútiacich žien a komplikovanosť ich duševných rozpoložení sa časom upokojili. Začiatkom 20. storočia – a výnimočne aj skôr – nadobudli plnšie tvary a boli prirodzenejšie. Pôsobia zmierene a odovzdate. Akoby chceli dokázať, že spása spočíva v pokore a porozumení. S gráciou stoja pri kríži alebo nad hrobom, do ktorého hádžu ružu ako prejav lásky. Tento IV. typ bol doložený v Banskej Bystrici, Bratislave, Dobšinej, Haliči, Kežmarku, Krásnohorskom Podhradí, Lučenci, Levoči, Prešove či Topolčanoch. Niektoré smútiace ženy nejavia žiadne vnútorné pohnutia, sú časťou architektúry – karyatídy alebo figúry art déco. Tento V. typ bol doložený v Bratislave, Kežmarku, Košiciach či Seredi. Do sepulkrálnej oblasti sa dostali aj robustnejšie typy, sedliacke a proletárske, často s plným uvedením si svojej spoločenskej a národnej príslušnosti. Tento VI. typ bol doložený napríklad v Martine.

Na záver spomeniem aspoň niektoré zvieracie, rastlinné a predmetné námety a motívy: Had – má niekoľko symbolických významov: pre zvliekanie kože sa stal symbolom večnosti a pre život pod zemou býval spájaný s podsvetím; obtočený o palicu sa stal predobrazom Krista na kríži a obtočený o kríž s ukrižovaným Kristom symbolom prekonania prvotného hriechu. Častejšie sa vyskytuje ako uroboros – do kruhu stočený had, ktorý si požiera svoj vlastný chvost. Je symbolom večného kolobehu a myšlienky, že každý koniec vedie k začiatku. Bol známy už zo starého Egypta. Niekedy býva prestrelený šípom Smrti, čo vyplýva z predstavy tradovanej od čias morových epidémií, že smrtonosné choroby sa prenášajú šípami. Z vtákov okrem orla sa možno v sepulkrálnej oblasti stretnúť aj so žeriavom – prastarým symbolom viacerých významov a kultúr. Zobrazuje sa ako pokojný vták, stojaci na jednej nohe a v druhej zdvihnutej zvierajúci skalú. Podľa Aristotelovej *Historia animalium* (IX, 10) a stredovekých bestiárov, ak by zaspával, kameň by mu vypadol a prebudil ho.⁸ Je teda stelesnením zdanlivého spánku a prebudenia. Keďže ho obdivovali pre neúnavnú schopnosť letu, v egyptskej mytológii bol zasvätený Slnku, v gréckej tiež Apolónovi (bohovi Slnka), ale aj Demeter (bohyni Zeme zabezpečujúcej striedanie života a spánku prírody) a Hermovi (Božiemu poslovi). Prenikol aj do keltskej, írskej a severskej mytológie; v Biblii ho spomína prorok Jeremiáš. Podľa čínskych povíer odnášal duše mŕtvych do nebies, podľa japonských plnil prania. Pre sledovaný kontext je dôležité, že patrí k sťahovavým vtákom, ktoré na zimu odlietajú a na jar sa vracajú. To ho predurčilo k symbolu znovuzrodenia, u zenbudhistov nesmrteľnosti a u kresťanov zmŕtvychvstania. V Schillerovej balade *Die Kraniche des Ibikus* (Ibikove žeriavy), napísanej roku 1797, vystupuje ako nástroj Božej vôle.⁹ Sova – so symbolickým významom daným jej nočným životom – je buď symbolom smrti (temna) alebo učenosti (bdenia). V Egypte (aj Indii) bola vtákom mŕtvych, svojím húkaním predpovedala smrť. V Grécku sa stala atribútom bohyně múdrosti Atény. Učenosť si totiž vyžadovali jej vlastnosti – bdenie po nociach, schopnosť vidieť aj v tme (nevedomosti) a samotársky spôsob života¹⁰.

K hojnejšie sa vyskytujúcim florálnym motívom patrí palmová ratolesť – vetvička palmy datľovej, stromu, ktorý dokáže dobre odolávať nečasom, vetru i búrkam a žiť večne (okolo tristo rokov), preto symbolizuje nesmrteľnosť. Palmové ratolesti sa nosievali pri starovekých pohrebných sprievodoch, kládli sa na rakvu a hrud' nebožtíkov. Účastníci pohrebu ju prinášali aj pozostalým na znak viery vo večný život. Keďže palma datľová rastie

⁸ HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991.

⁹ BIEDERMANN, Hans: *Lexikon symbolov*, Bratislava: Obzor 1992, s. 357.

¹⁰ STUDENÝ, Jaroslav: *Křesťanské symboly*. Olomouc: (bez uvedenia vydavateľa), 1992, s. 281.

na púštnych oázach, vnímala sa aj ako víťazstvo života nad smrťou (púšte). Palmová ratolesť chránila Enea pri jeho ceste do podsvetia a kresťania ju držali v rukách pri vstupe do raja. Stala sa atribútom rajskej anjelov. Objavovala sa pri náhrobných nápisochoch v rímskych katakombách, napr. v Sebastiárovej katakombe. Od 15. storočia na niektorých zobrazeniach vyrastajú palmy okolo sarkofágu, v ktorom ležal Kristus.¹¹

Brečtan – pre chladivý účinok listov mal navádzať k premýšľaniu a kompenzovať horúčosť z vína, preto sa vinul spolu s viničom po palici boha Dionýza (mytologického predobrazu Krista). Pre stálozelené listy bol symbolom večného bytia; pre schopnosť pevne sa prichytiť a ovinúť symbolom vernej lásky a pre schopnosť žiť aj na odumretých stromoch alebo neživých kameňoch symbolom nehybnúcej lásky, ktorá dokáže žiť aj po smrti milovanej osoby¹². Ruža – atribút bohyně lásky a krásy Afrodity. Podľa mytológie pôvodne biely kvet, sfarbený do červena až Afroditinou krvou, ktorá jej vytekala z päty dorážanej trními, keď sa ponáhľala k umierajúcemu Adonisovi. Odvtedy jej trne mali pripomínať bolesť spôsobenú stratou lásky. Pre kresťanov symbolizovala jej červená farba Kristovu krv. Preto sa objavuje aj na obrazoch ukrižovania. V stredoveku sa stala atribútom panien, a tým pádom aj mariánskym symbolom. S piatimi lupeňmi bola symbolom renesančných mudrcov – rosenkruciánov. Podľa legendy priniesol prvé ruže do Uhorska turecký básnik Cafer prezývaný Gül Baba († 1541), derviš a spoločník sultána Süleymanna I., dobyvateľa Budína. (Jeho budínska hrobka inšpirovala v 19. storočí autora hrobky rodiny Herko v Novej Bani.) Príbeh Gül Babu spracoval Hans Christian Andersen (1841),¹³ stal sa aj námetom maďarskej operety podľa libreta Ferenc Martosa, ktorú zložil Jenő Huszka (1905).

Umierajúca sv. Terézia z Lisieux († 1897) sľúbila, že bude posielat' na zem dážď ruží z neba ako nebeskú milosť. Preto býva zobrazovaná s ružami v náručí. Ruže si uchovávali svoje najuniverzálnejšie poslanstvo – boli znamením lásky. Patrili k najobľúbenejším kvetom 19. storočia, v ktorom sa láska (pozemská, nebeská i záhrobná) glorifikovala. K jej popularite prispeli najmä básnici. Oscar Wilde z nej urobil leitmotív známeho príbehu o slávikovi a ruži (*The Nightingale and the Rose*, 1888), v ktorom sa slávik rozhodol stvoriť ružu na zmŕznutom kríku pre lásku študenta, ktorý chcel splniť želanie svojej milovanej. Musel spievať pri mesačnom svite hrudou pritlačený k trní, ktorý mu prebodával srdce a farbiť svojou vlastnou krvou kvet do červena, až kým neskončil.

Ruža patrí aj do slobodomurárskej symboliky; zosnulému slobodomurárovi sa do hrobu kládli vždy tri ruže na znak svetla, lásky a života. Na sepulkráliách máva schematicky šesť lupeňov alebo je zobrazená naturalisticky. Môže byť stvárnený iba kvet, kvet so stonkou alebo celý krík; jeden kvet, kytica, veniec, girlanda. Doložené sú (rajské) ruže bez trnia i (prírodné) ruže s trními.¹⁴

¹¹ STUDENÝ, Jaroslav: c. d. (v pozn. 12), s. 215–218. – FIOC CHINICOLAI, Vincenzo – BISCONTI, Fabrizio – MAZZOLENI, Danilo: *The Christian Catacombs of Rome : History, Decoration, Inscriptions*. Regensburg: Schnell & Steiner, 1999.

¹² BIEDERMANN, Hans: c. d. (v pozn. 9), s. 40.

¹³ Je to uvedené na internetovej stránke <http://www.kulturgov.tr> (2009).

¹⁴ STUDENÝ, Jaroslav: c. d. (v pozn. 10), s. 257–258.



Obr. 12 Motív brány smrti na hrobke v Brezne (po 1900). (Foto V. Kapišinská)

Motív **brány smrti** (nebeskej brány), rajskej brány – naznačoval prechod z jedného miesta na druhé, z pozemského života na druhý svet. Podľa mytológie je podsvetie umiestnené za veľkou bránou. U kresťanov je rozšírená predstava nebeskej brány, ktorou sa vchádza do nebeského obydľia alebo rajskej brány, ktorou sa vchádza do raja.

Zatvorená brána symbolizuje skryté tajomstvo, otvorená zjavenie tajomstva a výzvu k vstupu. Motív bol známy z egyptských, gréckych a rímskych sepulkralií. V kresťanstve sa uplatňoval najprv iba v architektúre katedrál a do sepulkralnej tvorby ho zaviedol Michelangelo. Objavoval sa na honosných barokových náhrobkoch (napr. na Berniniho náhrobku pre pápeža Alexandra II.).

V tradícii stvárňovania pokračovali známi predstavitelia neoklasicizmu *Schadow* (náhrobok princa van der Marka v Berlíne), *Canova* (náhrobok pápeža Klementa XIII. v Ríme) a *Thorvaldsen* (náhrobok Eugèna Beauharnais v Mníchove).¹⁵ Výskumom bol motív brány doložený na siedmich sepulkraliách – v Bratislave, Brezne (Obr. 12),¹⁶ Dolnej Krupej, Hlohovci, Košiciach, Rožňave a Žilkovciach.

Kniha – môže byť: a) symbolom učenosti a poukázaním na dielo zosnulého (vtedy býva zatvorená); b) symbolom knihy života, do ktorej sa zapisovali dobré a zlé skutky, a ktorá sa otvárala pred Posledným súdom, býva s ňou zobrazený Kristus (vtedy býva otvorená); najprv bola jedna kniha pre celé ľudstvo a obsahovala mená tých, ktorí majú byť spasení, v 19. storočí mal každý svoju vlastnú osobnú knihu života, ktorú orodovník zosnulého alebo zosnulý sám predkladal pred Posledným súdom a jeho spása sa stala otázkou skúšky závislej od zápisov v knihe, čím sa zo scény Posledného súdu stala metafora a z knihy života román vlastného života; c) pre kresťanov predstavovala kniha súhrn zjavenej múdrosti, je atribútom viacerých apoštolov a učených svätcov, je symbolom viery, konkrétne Biblie alebo modlitebnej knihy. Kniha patrí aj do slobodomurárskej symboliky.¹⁷

V Banskej Štiavnici sa zachovalo pomerne málo výtvare náročnejších sepulkralií 19. storočia, jednu z výnimiek predstavuje náhrobok banskoštiavnického mešťanostu Viliama Ocsovszského,¹⁸ ktorý dala zriadiť vo forme obelisku jeho manželka na Pánskom cintoríne za Piargskou bránou aj s portrétnym medailónom od Jánoša Szihotszského, žiaka významného sochára Alojza Stróbla.¹⁹ V meste a jeho okolí v tom čase pôsobili viacerí tvorcovia sepulkralií, okrem už spomínaného umeleckého kováča Karola Fizélyho aj Kachelmanova továrň vo Vyhniach, ďalej kamenár Jozef Nagy²⁰ alebo kamenár Gulrich, ktorého dielňu na Alžbetinej ulici 53 prevzal roku 1901 banskobystričský kamenár Ľudovít Horn.²¹ Ten ju potom roku 1906 z domu Gulrichovej vdovy presťahoval do Száderovho domu a jej vedením poveril sochára Jána Reznícska.²²

¹⁵ BIAŁOSTOCKI, Jan: Symbolika drzwí w sepulkralnej sztuce baroku. In: *Sarmatia Artistica*, Warszawa, 1968, s. 107–113. – BIAŁOSTOCKI, Jan: The Door of Death : Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 18, Hamburg 1973, s. 7–32. – HAUBOLD, Barbara: Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918. Münster: Lit., 1990, s. 128–129. – STUDENÝ, Jaroslav: c. d. (v pozn. 10), s. 45–46. – RULÍŠEK, Hynek: Postavy, atributy, symboly : Slovník křesťanské ikonografie. Hlboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005, , nestr.

¹⁶ Pyramidálnu hrobku s motívom brány smrti a postavou anjela na cintoríne v Brezne uvádza aj KAPIŠINSKÁ, Veronika: Sepulkralná architektúra na prelome 19. a 20. storočia na Slovensku (s explikáciou na cintoríne sv. Rozálie v Košiciach). Diplomová práca. Bratislava: Katedra dejín umenia FFUK 2003.

¹⁷ GUTGSELL, Christine: Engel- und Geniengrabskulpturen auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. Diplomová práca. Wien 1990. – BIEDERMANN, Hans: c. d. (v pozn. 9), s. 129–130. – RULÍŠEK, Hynek: c. d. (v pozn. 15), nestr.

¹⁸ Viliam Ocsovszský (1828–1895) sa narodil v Banskej Štiavnici, kde bol hlavným policajným kapitánom a neskôr mešťanostom. Zaslúžil sa o postavenie miestnej tabakovej továrne, úzkokoľajnej železnice z Banskej Štiavnice do Hronskej Breznice, o rozvoj mestských kúpeľov vo Vyhniach a postavenie škôlok a škôl na banskoštiavnických predmestiach. Bol predsedom turistického spolku a člen Uhorskej geologickej spoločnosti. Za zásluhy o rozvoj Banskej Štiavnice bol vyznamenaný rytierskym krížom Radu Františka Jozefa s titulom kráľovský radca. – Slovenský biografický slovník 4. Martin: Matica slovenská 1990, s. 320. Jeho portrét namaloval profesor kreslenia na banskoštiavnickom gymnáziu Ján Zsitvay (Slovenské banské múzeum Banská Štiavnica, evid. č. UH 1822).

¹⁹ *Selmeczbányai hiradó*, 16.6.1895, roč. 6, č. 24.

²⁰ *Selmeczbányai hiradó*, 10.5.1908, roč. 18, č. 19.

²¹ *Selmeczbányai hiradó*, 1901, č. 40, s. 7.

²² *Selmeczbányai hiradó*, 1901, č. 40, s. 7; 1906, roč. 16, č. 35, s. 6.