

ars 2/1985

**ars**

CS ISSN 0044 — 9008

**2/1985**

**z architektúry  
a užitého umenia  
20. storočia**

**ars**

71—040—85  
509/58 09/1  
Kčs 17,— I

---

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED  
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR  
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI  
Prof. Ing. Arch. Emanuel Hruška, DrSc.  
Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ  
Dr. Fedor Kresák

---

**ars**

**2/1985**

**z architektúry  
a užitého umenia  
20. storočia**

Veda  
Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 1985

Dana Bořutová — Danica Šoltésová: <b>K problémom urbanistického interiéru obytných súborov</b> . . . . .	7	Štefan Šlachta — Vladimír Šlapeta: <b>Architektur von Zlín als Teil der tschechoslowakischen architektonischen Avantgarde</b> . . . . .	43
Dana Bořutová: <b>K otázkam začlenenia výtvarných diel do prostredia obytných súborov</b> . . . . .	19	Štefan Holčík: <b>Zum Entstehen des Gebäudes des Slowakischen Nationalmuseums in Bratislava</b> . . . . .	59
Fedor Kresák: <b>Sovietska porevolučná architektúra a Slovensko</b> . . . . .	33	Jarmila Račková: <b>Glass im Monumentalschaffen in der Slowakei in den Jahren 1948—1973</b> . . . . .	67
Štefan Šlachta — Vladimír Šlapeta: <b>Zlínska architektúra ako súčasť československej architektonickej avantgardy</b> . . . . .	43	Dana Bořutová — Danica Šoltésová: <b>On Problems of Urbanistic Interior of Housing Estates</b> . . . . .	7
Štefan Holčík: <b>K vzniku budovy Slovenského národného múzea v Bratislave</b> . . . . .	59	Dana Bořutová: <b>On Problems of Incorporation of Works of Fine Arts into the Environment of Housing Estates</b> . . . . .	19
Jarmila Račková: <b>Sklo v monumentálno-dekoratívnej tvorbe na Slovensku v rokoch 1948—1973</b> . . . . .	67	Fedor Kresák: <b>Soviet Postrevolutionary Architectural Avantgarde and Slovakia</b> . . . . .	33
Дана Боржутова — Даница Шолтесова: <b>К проблемам урбанистического интерьера жилых комплексов</b> . . . . .	7	Štefan Šlachta — Vladimír Šlapeta: <b>Architecture of Zlín as Part of the Czechoslovak Architectural Avantgarde</b> . . . . .	43
Дана Боржутова: <b>К вопросам включения художественных произведений в жилые комплексы</b> . . . . .	19	Štefan Holčík: <b>On the Origins of the Building of the Slovak National Museum at Bratislava</b> . . . . .	59
Федор Кресак: <b>Советский послереволюционный архитектурный авангард и Словакия</b> . . . . .	33	Jarmila Račková: <b>Glass in Monumental Creation in Slovakia in the Years 1948—1973</b> . . . . .	67
Штефан Шлахта — Владимир Шлапета: <b>Злинская архитектура как компонент чехословацкого архитектурного авангарда</b> . . . . .	43	Dana Bořutová — Danica Šoltésová: <b>Aux problèmes de l'intérieur urbanistique des établissements de résidence</b> . . . . .	7
Штефан Голчик: <b>К возникновению здания Словацкого национального музея в Братиславе</b> . . . . .	59	Dana Bořutová: <b>Aux questions d'incorporation des oeuvres d'art dans les établissements de résidence</b> . . . . .	19
Ярмила Рачева: <b>Стекло в монументально-декоративном творчестве в Словакии 1948—1973 гг.</b> . . . . .	67	Fedor Kresák: <b>L'avantgarde architectonique soviétique postl révolutionnaire et la Slovaquie</b> . . . . .	33
Dana Bořutová — Danica Šoltésová: <b>Zu Problemen des urbanistischen Interieurs von Wohnsiedlungen</b> . . . . .	7	Štefan Šlachta — Vladimír Šlapeta: <b>L'architecture de Zlín — partie de l'avantgarde architectonique tchécoslovaque</b> . . . . .	43
Dana Bořutová: <b>Zu Fragen der Eingliederung von Kunstwerken in die Wohnsiedlungen</b> . . . . .	19	Štefan Holčík: <b>Formation du bâtiment du Musée National Slovaque à Bratislava</b> . . . . .	59
Fedor Kresák: <b>Sowjetische postrevolutionäre architektonische Avantgarde und die Slowakei</b> . . . . .	33	Jarmila Račková: <b>Vitraux des années 1948—1983 en Slovaquie</b> . . . . .	67

## K problémom urbanistického interiéru obytných súborov

DANA BOŘUTOVÁ — DANICA ŠOLTĚSOVÁ

Spoločnosť v jednotlivých epochách svojho historického vývinu si vytvára životné prostredie, ktoré odráža charakter výrobných vzťahov a spôsob jej života. Hmotné životné prostredie sa tak javí ako výsledok ľudskej snahy prispôbiť životné podmienky svojim potrebám, záujmom a predstavám.

Súčasťou formovania hmotného životného prostredia je aj tvorba obytných priestorov, ktorá sa v súčasnosti poníma z hľadiska komplexného prístupu. Obsah tohto pojmu nemožno chápať len ako abstraktnú ideu, pretože pojem komplexnosť predstavuje nielen prostý súhrn určitých charakteristík a zložiek obytného priestoru, ale predovšetkým dokonalosť ich vzájomných vzťahov a väzieb vo všetkých rovinách. V praxi teda nepôjde o súčet bytových jednotiek, prevádzok obchodov a služieb, školských a predškolských zariadení aditívne zoradených do jedného celku, ale o tvorbu prostredia, v ktorom každá jednotlivá časť obytného súboru sa zúčastní na účinku a fungovaní celku a je ním spätne determinovaná.

Tvorba nového priestorového obytného celku založená na *komplexnosti* predstavuje vyššiu kvalitu vychádzajúcu z dynamických vzájomných vzťahov celej zložitej štruktúry. Určitú prioritu, vzhľadom na svoju priestorotvornú organizačnú povahu, si v rámci vzájomných vzťahov danej štruktúry uchováva *urbanistický koncept*. Tento koncept účelnou väzbou, distribúciou alebo diferenciaciou jednotlivých zložiek urbanizovaného životného prostredia načrtáva pôdorys života v danom priestore, plynulosť a hospodárnosť jeho priebehu a miesto človeka

v ňom. V utilitárnej rovine orientuje človeka v priestore, usmerňuje jeho činnosť, poskytuje mu podmienky pre spoločenské kontakty. V myšlienkovno-emocionálnej rovine podmieňuje jeho psychický stav, jeho väzby k prostrediu (estetický a citový vzťah a s tým súvisiaca identifikácia s prostredím, pocit domova, spolupatričnosti), reprezentuje a propaguje určité spoločenské ideály, ponúka mu orientáciu v hodnotách, v ideách, humanizuje. Takto aplikované priestorotvorné hľadisko urbanistického konceptu je v úzkom vzťahu s aspektom obsahovej spätosti, kontinuity všetkých prvkov obytného súboru ako celku.

Hromadná výstavba obytných domov dvadsiateho storočia znamená nový prvok vo vývoji stavebníctva a architektúry v porovnaní s predchádzajúcimi epochami. Je to jav úzko spätý so sociálno-ekonomickým vývinom spoločnosti a podmienený nebývalým rozvojom industrializácie.

S rozvojom industrializácie rozvíjal sa postupne aj typ mestských štvrtí s výhradne, resp. prevažne obytnou funkciou, ktorý dnes označujeme pojmom sídlisko, obytný súbor či celok. Nóvom tohto urbánneho typu predstavuje tak kvantitatívny, ako aj kvalitatívny aspekt.

Rozvoj priemyslu už v devätnástom storočí si vynútil sústredenie dovedy nebývalého množstva pracovných síl a tým podmienil vznik rozsiahlych obytných štvrtí, ktoré však boli jednostranne zamerané na obytnú funkciu spravidla bez zohľadnenia hygienických a praktických potrieb. Prínos nových materiálov, technológií, moderných konštrukcií na jednej strane





Košice — Luník VII., dynamická skladba hmôt kontrastuje s voľne plynúcou líniou pešej trasy. Foto T. Leixnerová

a negatívne skúsenosti, hygienické, psychologické a sociologické poznatky na druhej strane podnietili vykryštalizovanie nových názorov na tvorbu obytných súborov. Pozornosť sa zameriavala nielen na funkčnú, prevádzkovú a ekonomickú stránku obytných súborov, ale aj na otázky estetické, ktoré sa v rámci urbanistického konceptu dostali do polohy syntetizujúceho činiteľa. Uvedené snahy vyústili do požiadavky komplexného obytného prostredia, v ktorom sa prejavuje idea humánosti, obytný priestor sa chápe ako „miesto pre ľudské bytie v celej jeho totalite“.<sup>1</sup>

Priestorovo-kompozičné riešenie obytného súboru vychádza z urbanistického konceptu, v ktorom sú zohľadnené a navzájom determinované

funkčné, prevádzkové, ekonomické a estetické vzťahy. Výtvarný aspekt urbanistickej tvorby zodpovedá aplikovaniu jednotlivých zákonitostí urbanistickej kompozície, ktoré prispievajú k vyššej kvalite — urbanite nových sídlisk a v nemalej miere k uplatneniu organickosti, vývojaschopnosti urbánnych priestorov.<sup>2</sup>

Analogickými prostriedkami disponuje aj architektonická kompozícia jednotlivých objektov. Architektonický výraz jednotlivých budov pokračuje v myšlienke navodenej urbanistickým konceptom, no zároveň ju rozpracúva a umocňuje vo vlastnej špecifickej rovine.

Estetické nároky kladené na obytný súbor, ktoré rieši urbanistický alebo architektonický koncept, predstavujú jednu stránku tvorby kom-

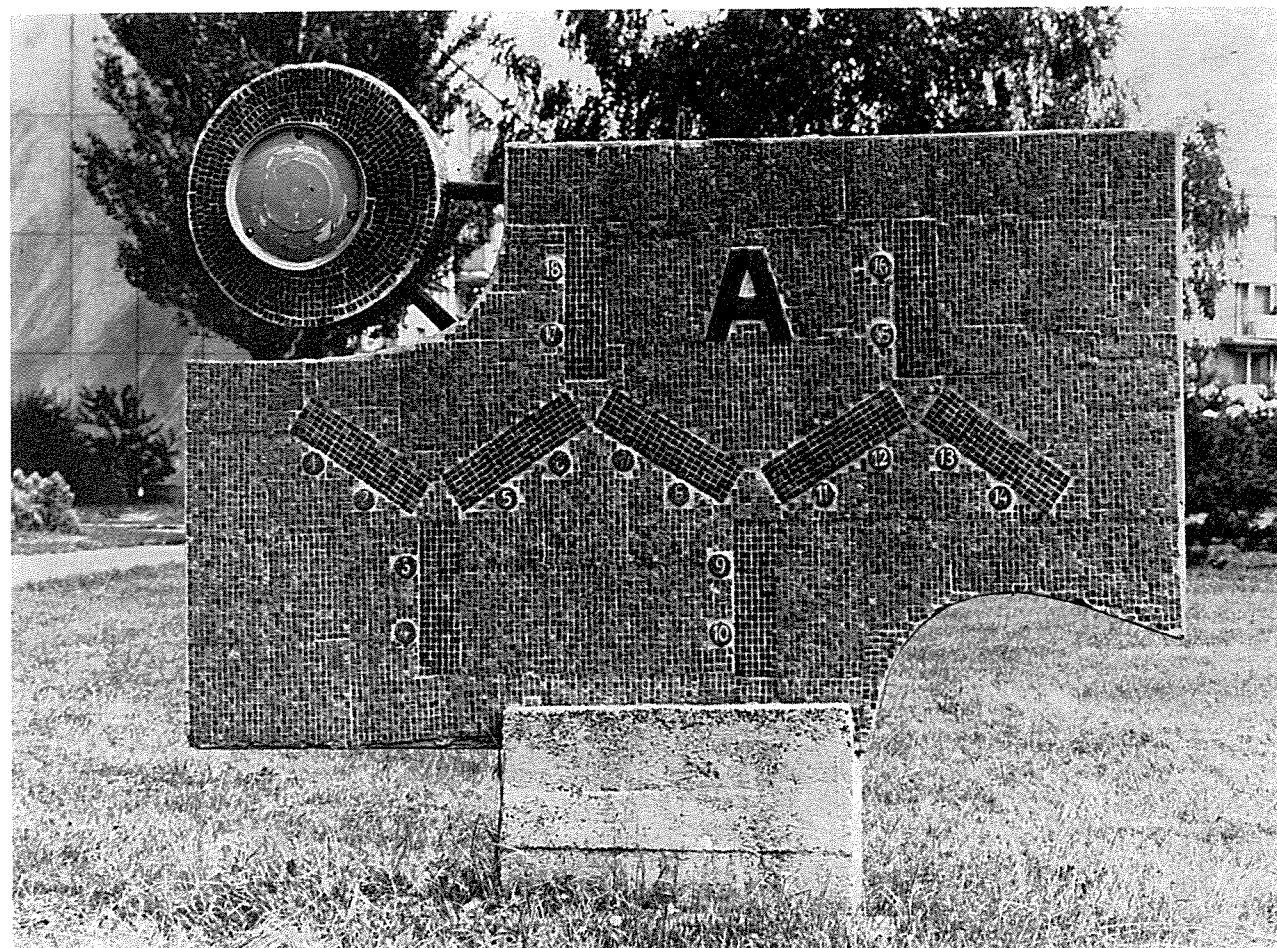


Výtvarne riešené prvky vybavenia parteru sídliska v Lučenci — deliaca stena a keramická fontána. Foto T. Leixnerová

plexného obytného prostredia. Primárnym prvkom, na ktorom sa budujú alebo ktorý potláčajú jednotlivé hmotovo-priestorové väzby, je však krajina, terénny reliéf, do ktorého je obytný komplex zasadený. Vzťah sídliska a krajiny podnecuje možnosti pre uplatnenie špecifickeho výrazu obytného celku. Určuje panoramatický obraz sídliska v krajine, a preto by mala hmotovo-priestorová kompozícia vyťažiť z krajinného horizontu a z morfológie terénu maximum. Je to práve prírodný prvok, po čom človek dnešného nového sídliska najviac túži a čoho sa mu relatívne najmenej dostáva.

Prvoradým miestom, kde sa aplikovanie a rešpektovanie (prípadne potláčanie) prírodných prvkov uplatňuje v rámci hmotného životného prostredia, je urbanistický interiér obytných

celkov, t. j. priestor, kde sa nadväzuje a upevňuje väčšina vzájomných kontaktov obyvateľov sídliska (spoločenské kontakty, oddych, každodenná rekreácia). Úroveň jeho stvárnenia, vyplývajúca z bohatstva a rozmanitosti, resp. diferencovanosti hmôt a priestorov, podstatným spôsobom určuje mieru jeho využitia v kvantitatívnej i kvalitatívnej rovine. Funkčnosť, diferencovanosť a zároveň výtvarná príťažlivosť urbanistického interiéru, zladená do jedného estetického celku, primárne počíta s využitím prírodných prvkov v hmotovo-priestorovej kompozícii nielen z hľadiska formového oživenia, ale aj z hľadiska biologickej a psychickej mikroklimy prostredia. Prírodné prvky, predovšetkým zeleň a voda, sú neodmysliteľnými komponentmi kvalitného prostredia. Popri svojich bioklima-



Nápadité riešenie orientačných tabúl na sídlisku Chrenová v Nitre — sklomozaika. Foto T. Leixnerová

tických vlastnostiach obsahujú vysoké estetické a psychologické hodnoty a stávajú sa tak neoceniteľnými prostriedkami z hľadiska humanizácie prostredia. Vytvárajú potrebný kontrast voči umelým prvkom prostredia nezávisle od toho, či sú zakomponované vo svojej pôvodnej, prírodnej podobe (kompaktný masív vysokej zelene, jazero, rieka, potok) alebo či sú do obytného súboru vnášané dodatočne (parková úprava, umelé vodné nádrže rôzneho typu).<sup>3</sup> Sú zdrojom živosti, aktivizácie a vnútornej dynamiky priestorov parteru a prispievajú k zvýšeniu ich osobitej výrazovosti.

Stvárnenie urbanistického interiéru je podmienené diferencovaním jednotlivých priestorov, t. j. určením ich funkcie — pešia zóna, centrum (obchodu a služieb, správne, spoločenské), vnútroblok (oddychový priestor, športo-

visko, detské ihrisko, utilitárne priestory), komunikácia (hlavná a vedľajšia). Stvárnenie jednotlivých priestorov rešpektuje jednotný ideový zámer urbanistického konceptu, snaží sa dosiahnuť v priestore výraz adekvátny jeho funkčnej náplni.

V myšlienke, navodenej urbanistickým konceptom a stelesnenej v hmotovej skladbe obytného súboru, pokračuje architektonický výraz jednotlivých objektov. Stvárnenie architektúry ovplyvnené technológiou, materiálom a výtvarným zámerom sa v širších priestorových vzťahoch uplatňuje proporciami, mierkou, štruktúrou a farebnosťou priečelí. V užšom priestorovom kontexte vystupujú výraznejšie prízemie stavebných objektov, ktoré tvoria primárnu súčasť urbanistického interiéru. Ich vyznievanie smerom navonok do urbanistického mikropro-

stredia je determinované obsahovou náplňou vnútorných interiérov objektov. Z hľadiska výtvarného stvárnenia a dynamizácie okolitého priestoru sú výhodné otvorené, resp. poloopené prízemie budov, umožňujúce priehľady popod ne, resp. dovnútra objektov. V prvom prípade vzniká zvláštna väzba optického a funkčného prepojenia vonkajších priestorov (podlbia, podchod), v druhom prípade sa vytvára vzájomná väzba medzi urbanistickým interiérom a interiérom prízemných priestorov. Presklené prízemie budov poskytujú špecifický vnem hĺbkového priestoru, navyše obsahujú možnosť obohatenia vonkajších priestorov prvkami interiérového vybavenia (mobilná zeleň, dekoratívna stena, naaranžované výklady, resp. štýlové vybavenie zariadenia služieb a pod.). Pri použití reflexných skiel v prízemí priečelia zaniká síce možnosť tohto hĺbkového prepojenia, vzniká však náhrada v podobe efektu zrkadlenia obsahujúca prvok premenlivosti a farebného oživenia prostredia.

Rozvinutie parteru nemusí však prebiehať len v úrovni prízemie. V objektoch polyfunkčného charakteru (obytné domy, občianska vybavenosť) a v obytných celkoch, kde je snaha vytvoriť segregovanú dopravu, sa v súčasnosti stále častejšie rozvrstvuje parter do viacerých úrovní. Aplikuje sa tak vekmi osvedčené zastavenie peších trás, zabezpečujúce vzájomné kontakty a nákupy obyvateľov za akéhokoľvek počasia.

Na tvorbe parteru obytných súborov sa okrem iného účastní aj urbanistický design. Pod týmto pojmom rozumieme „... esteticko-funkcionálne stvárnenie technických a spoločensky užitočných (úžitkových) predmetov, ktoré sa uplatňujú solitérne (alebo i vo vzájomných väzbách týchto predmetov) v nejakom interiéru alebo priestore...“<sup>4</sup>. Rozmanitosť, farebnosť, nápaditosť tvaru a situovanie jednotlivých mobilných i nemobilných prvkov prostredia vytvára jeho špecifickú identitu.

Urbanistický design dnešného sídliska počíta s niekoľkými skupinami predmetov a zariadení, ktoré sa viažu na infraštruktúru mesta, spoje, poskytovanie informácií, dopravu, obchod a služby, oddych a rekreáciu obyvateľov, udržiava-

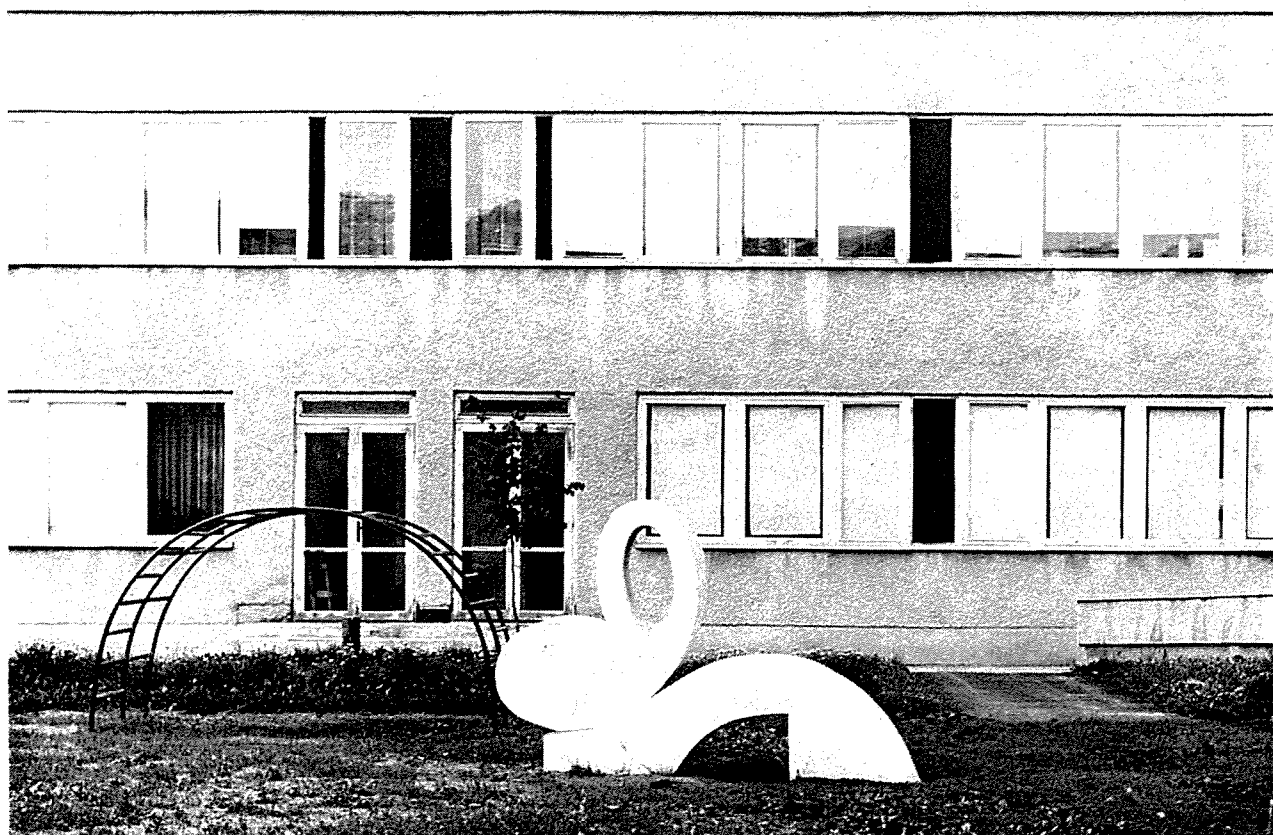
vanie čistoty mesta a osvetlenie.<sup>5</sup> Pretože ide o predmety podliehajúce štandardnej výrobe, stáva sa zvlášť dôležitým faktorom kvalita ich tvarového riešenia, zahrnujúca dokonalé funkčné vlastnosti a adekvátny výtvarný výraz. „Ich design by mal mať tú kvalitu vecí, ktorú temer nevnímame, pretože je funkčne dokonalá, tvarovo nenápadná a schopná zrazať s prostredím ako jeho samostatná súčasť.“<sup>6</sup>

Hromadné použitie týchto štandardných prvkov vedie k ich častému opakovaniu sa v rámci daného sídliska. Preto je dôležité, aby spôsob ich začlenenía do priestoru zodpovedal (popri samozrejmej požiadavke funkčnej adekvátnosti) priestorovej diferenciacii prostredia. To umožňuje využiť urbanistický design na špecifikovanie celkového urbanistického konceptu konkrétneho sídliska v zmysle priestorovej diferenciacie (funkčnej i výrazovej) a užšej charakterizácie (vytvorenie identity) jednotlivých konkrétnych priestorov, ako aj v zmysle celkového skvalitnenia prostredia a oživenia výrazu urbanistického interiéru.

Formovanie urbanistického interiéru, ktorý si zjednodušene môžeme definovať ako priestor, vymedzený v úrovni peších trás, sa však nerealizuje len v rovine horizontálnej. Vnímame ho aj v ďalšej dimenzii prirodzene dostupnej ľudskému vnemu — v tektonike objektov, vymedzujúcich priestor, v rôznych druhoch prestrešenia, pasáží, podchodov a podobne. Vnímame ho aj staticky pri krátkom zastavení, ale vnímame ho predovšetkým v pohybe, t. j. v čase. Jeho osobitosť musí vychádzať z možnosti aktivizovať človeka, ponúkať mu stále nové zážitky a vnemy, diferencované podľa funkcie daného priestoru.

Za súčasť urbanistického interiéru považujeme aj *objekty atypickej architektúry*, ktoré disponujú možnosťou odlišovať sa od okolitého štandardného prostredia svojou hmotou, konštrukciou, materiálom i farbou. Ich vyššia kvalita však nespočíva len v možnosti odlišiť sa. Ide predovšetkým o ich dokonalú realizáciu, dotiahnutý architektonický detail, atraktívnu náplň a situovanie, ktoré im vymedzuje dominantné postavenie v rámci celku. V urbanistickom interiéru, formovanom zoskupením architektonických hmôt a plôch rôznych funkcií, pre-





Poprad – Juh, snaha o nápadité riešenie mobiliára detských ihrísk. Foto T. Leixnerová

pojených komunikačnou sieťou, plnia úlohu charakteristických symbolov prostredia, jeho blízkych i vzdialených kompozičných akcentov. V nadväznosti na tieto objekty sú spravidla umiestnené aj výtvarné diela.

Všetky prvky urbanistického prostredia disponujú prostriedkom, ktorý je výrazným činiteľom jeho kompozície. Je to *farba*. Farba vegetácie, vody, lavičky, dlažby, budov dáva výraz prostrediu možno ešte presvedčivejšie ako forma. K jej základným charakteristickým znakom patrí emocionálny náboj prejavujúci sa vo forme výrazného psychologického účinku. Výskumy posledných rokov presvedčivo dokazujú vysokú citlivosť obyvateľov na farebné kvality prostredia. Farebná aktivita je veľmi výrazná predovšetkým u detí, ktorým farba popri emotívnom účinku podstatne uľahčuje orientáciu v priestore a proces identifikácie s obytným prostre-

dím.<sup>7</sup> Použitie farby ako výrazového prostriedku si však vyžaduje citlivo rešpektovať zákonitosti farebnej harmónie a uplatniť ich v logickej väzbe s konštrukciou, materiálom, tvaroslovím.

Významne sa farba uplatňuje v mikroprostredí obytného celku aj prostredníctvom užitej grafiky, ktorá sprostredkuje informácie. Vyžaduje sa tu diferencovaný prístup k voľbe výrazových prostriedkov podľa priestorového kontextu diela. Iné výrazové prostriedky užitej grafiky sa hodia na príjazdových komunikáciách pre automobilový pohyb a iné pre peší pohyb v centre, pešej zóne a podobne, ktorý je viac zameraný na urbanistický interiér s jeho detailom a lokálnymi priestorovými väzbami.

Cielavedomá tvorba urbanistického interiéru v zmysle súčasného komplexného prístupu je z hľadiska výstavby obytných súborov pomerne novým prvkom. V období na prelome štyridsia-



Prešov – v átriovom priestore komplexu nákupných objektov sa kríži rušný pohyb so zónami určenými pre oddych. Nedôslednosť koncepcie naznačuje i vymedzenie zelených plôch a umiestnenie sochy. Foto T. Leixnerová

tych a päťdesiatych rokov vzhľad parteru zodpovedal vtedajším urbanistickým zásadám. V riešení obytných priestorov sa nevytvárala zámerná väzba na prírodné prvky. Nerozvinula sa ani diferencácia jednotlivých priestorov, čo čiastočne vyplynulo aj zo skutočnosti, že priestorový rozsah jednotlivých sídlisk bol z dnešného hľadiska nevelký, a teda potreba diferencácie priestorov nebola natoľko naliehavá.

V päťdesiatych rokoch sa tendencia k cielavedomej tvorbe urbanistického interiéru zvyrazňuje. Jeho jednotlivé prvky sa uplatňujú v úzkej väzbe na urbanistickú koncepciu. Urbanizmus tohto obdobia síce nezohľadňoval dôsledne prírodné danosti danej lokality, ale dôsledne využíval možnosti umelého začlenenia zelene a vody

do obytného prostredia, ktoré však podriaďoval geometrickým schémam. Typické sú aleje stromov pozdĺž ulíc, malé parčíky na námestiach s geometricky upravenými záhonmi kvetov a s fontánami, resp. okrasnými bazénmi, predzáhradky s okrasnými kríkmi v tesnej blízkosti domov. Náznak cielavedomej tendencie tvorby urbanistického interiéru možno vidieť v tom, že sa začínajú diferencovať jednotlivé priestory sídlisk, v rámci ktorých sa vyčleňujú detské kútiky s pieskoviskami, hojdačkami, plochy pre loptové hry a podobne.

Od druhej polovice šesťdesiatych rokov možno hovoriť o tvorbe urbanistického interiéru v zmysle jeho dnešného chápania. Táto tvorba vychádza z nových názorov na komponovanie obytných celkov a je priamo determinovaná

novou diferenciáciou jednotlivých priestorov urbanistickej štruktúry. Strata kompaktno-ostavanej ulice vyúsťujúcej do uzavretého námestia či obchodnej ulice s atraktívnym parterom zanechala voľné miesto v mestskom charaktere sídliska. Vystriedali ju veľkoplošné mnohopodlažné objekty, spoločenské a obchodné centrá, terasové a pahorkové obytné domy, rôzne formy kompaktno riešenej rodinnej zástavby.<sup>8</sup> Rieši sa urbanistický interiér centra, pešej zóny, vnútroblokov, hlavnej komunikácie, ktorý, samozrejme, rešpektuje funkčnú náplň a prevádzku daného priestoru. Zápasí s jasnosťou, prehľadnosťou a dobrou vnímateľnosťou novej skladby, ale aj s patričnou dávkou potrebnej intimitity a ľudského meradla mierky v obytnom celku. K tomu smerujú aj pokusy, predstavujúce hľadanie nových typov priestorov. Používajú rozmanité spôsoby pôdorysného usporiadania hmôt, pričom popri pravouhlej osnove a jej variantoch<sup>9</sup> využívajú neraz možnosti kompozičných väzieb založených na systéme kružníc, ich výsečí<sup>10</sup> alebo hviezdicových tvarov.<sup>11</sup> Cieľom týchto snáh je vytvorenie uzavretých, resp. polouzavretých priestorov s väčšími možnosťami vzájomnej diferenciacie pri zachovaní vzájomnej nadväznosti priestorov.

Ako vo všetkom novom aj v tvorbe urbanistického interiéru je mnoho nedostatkov a medzier. *Komplexný* prístup k tvorbe *komplexne* vybaveného sídliska si len pomaly kliesni cestu vpred. V kompozícii priestorov sa výraznejšie začínajú uplatňovať prírodné prvky — zakomponovanie jazera alebo vodného toku do sídliska,<sup>12</sup> tesná väzba objektov a ich okolitých priestorov na masív lesného porastu, využitie zvlneného terénneho reliéfu a podobne.<sup>13</sup> Pri nedostatočnej členitosti terénu sa uplatňujú rôzne typy umelých terénnych úprav (terénne vlny, umelo vytvorené terasy, násypy, pahorky) v spojení s prvkami drobnej architektúry (pergoly, ozdobné a členiace múriky a pod.).<sup>14</sup> Dôraz sa kladie na zeleň. Proces zapájania zelene do urbanistického prostredia však nie vždy zodpovedá požiadavkám. Odhliadnuc od zásadného nedostatku, príznačného pre výstavbu našich sídlisk, t. j. zničenia pôvodnej vysokej zelene na mieste staveniska,<sup>15</sup> úroveň kompono-

vania zelených priestranstiev je relatívne nízka. Málo prispieva k zvýšeniu plastického momentu a k dynamizácii priestoru. Pri výsadbe sa nie vždy berie ohľad na lokálne podmienky, na problematiku údržby a v rozmiestnení jednotlivých prvkov sa často uplatňuje schematizmus. Preceňuje sa význam voľných zelených plôch pri súčasnom podceňovaní vysokej zelene, ktorá má ďalekosiahly vplyv na skvalitnenie životného prostredia po stránke biologickej, akustickej a vizuálnej. Rozložitejšie skupiny vysokej zelene sú schopné do značnej miery vyvážiť negatívne pôsobenie monochromatických a jednotvárných priečelí a poludštit akýkoľvek priestor.

Mobiliár urbanistického interiéru napriek požiadavkám, ktoré sa naň mnoho rokov kladú, zostáva naďalej chudobný. V typológii prevláda malá nápaditosť a konzervatívnosť prístupu k tvarovému riešeniu prvkov, v materiáli sa najčastejšie uplatňujú stereotypné rúrkové konštrukcie. Výrazové prostriedky dreva, kameňa, keramiky, sklobetónu, liateho betónu a množstva umelých hmôt sa využívajú skutočne len sporadicky. Ako príklad možno uviesť vybavenie detských ihrísk. Takmer vo všetkých sa stretávame s rovnakými typmi preliezačiek, hojdačiek a pieskovísk. Priestorovému riešeniu, tvorenému asfaltovými plochami, betónovými chodníkmi a trávnikom, chýba potrebná miera diferencovanosti, priestor pre uplatnenie invenencie detí, pre ich voľné hry prvky podnecujúce ich fantáziu. V súvislosti s tým sa v súčasnosti pristúpilo k systematickému riešeniu celého komplexu problémov spojených s vybavením ihrísk, ktorý sa okrem iného zaoberá vyvíjaním progresívnych typov mobiliára ihrísk pre všetky vekové kategórie detí. Experimentálne sa overujú netradične poňaté systavy preliezačiek, resp. športového náradia.<sup>16</sup> Inú možnosť oživenia priestorov detských ihrísk predstavuje začlenenie sochársky riešených tvarov kľzačiek a preliezačiek,<sup>17</sup> ako aj začlenenie drobnej architektúry do ich prostredia.<sup>18</sup>

Z hľadiska mestotvornosti vyznievajú v našich sídliskách pomerne výrazne objekty atypickej architektúry. Veľkou mierou sa podieľajú na tvorbe charakteru prostredia a v psychike oby-

vateľov a návštevníkov sídliska symbolizujú predstavu o ňom. Svojím výtvarným riešením a situovaním predstavujú ťažisko novej urbanistickej štruktúry a ako také spoluvytvárajú hlavné priestory obytného súboru.

Stvárnenie urbanistického interiéru obytných celkov je výsledkom rozvinutia určitej základnej myšlienky, nadväzujúcej na koncepciu daného urbanistického konceptu. Dôležitá je kontinuita vyššej (urbanistickej) orientácie priestoru s organizáciou v rovine urbanistického interiéru,

#### Poznámky

- <sup>1</sup> PAŠIAK, J.: Formuje sa nový spôsob života. Projekt, 1976, 1—2, s. 42.
- <sup>2</sup> Podrobným rozborom jednotlivých kategórií urbanistickej a architektonickej kompozície sa zaoberá M. ZACHYSTAL vo svojich prácach Základní výtvarné kategorie architektonické kompozice. Praha 1953; Aktuální výtvarné principy v urbanistické kompozici v její současné vývoji a perspektivě. Praha 1975.
- <sup>3</sup> Po období nedostatočného docenenia úlohy prírodných prvkov v prostredí obytných súborov nastupuje v súčasnosti tendencia k ich všestrannému zhodnoteniu v tvorbe parteru. Týka sa to predovšetkým využitia vodného prvku, ktorý popri ostatných svojich kvalitách ponúka aj prípadné možnosti pre rekreačné účely. Navyše v prípade dodatočného zakomponovania má voda tú výhodu, že uplatňuje svoje pôsobenie od samého začiatku, zatiaľ čo novovysádzaná vysoká zeleň si vyžaduje relatívne dlhý čas, kým sa v priestore uplatní naplno. Napriek pozitívnym snahám architektov cítiť v súčasnosti ešte stále nedostatok profesionálneho prístupu v riešení parkových úprav (voľba jednotlivých druhov drevín vo vzťahu ku klimatickým a pôdnym podmienkam, pestrosť skladby prvkov zelene, preceňovanie trávnatých plôch).
- <sup>4</sup> HRUŠKA, E.: Terminológia — Existuje urbanistický design? Architektúra a urbanizmus, 1981, 4, s. 247.
- <sup>5</sup> Pozri ZALČÍK, T.: Súčasný design mesta. Životné prostredie, 1977, 6, s. 295.
- <sup>6</sup> LAMAROVÁ, L.: Vybavení městského interieru. Architektura ČSR, 1981, 6, s. 263.

teda ideovo-obsahová jednota celku. Riešenie urbanistického interiéru svojou povahou môže účinne podporovať a rozvíjať základnú ideu diferenciacie a hierarchizácie priestorov obytného súboru od vnútroblokových priestorov rôzneho typu cez voľné parkové priestranstvá, resp. pešie zóny až po priestory spoločenského významu v ideovom centre súboru. Adekvátne výtvarné riešenie prvkov parteru (navrhovaných už v projektovej dokumentácii celku) predstavuje dôležitú stránku komplexnej bytovej výstavby.

- <sup>7</sup> Pozri SCHOENKNECHT, A.: Die Fassadengestaltung der modernen Architektur. Berlin 1976.
- <sup>8</sup> Pozri MATOUŠEK, V.: Kompozice obytných území a nových obytných souborů. Územní plánování a urbanismus, 1980, s. 94—102.
- <sup>9</sup> Napríklad sídliská Ružinov a Dolné hony v Bratislave, Solovjevova ulica a Nad jazerom v Košiciach, sídlisko Párovce v Nitre, Floreát v Piešťanoch a iné.
- <sup>10</sup> Sídlisko Medzi jarky v Bratislave, Dargovských hrdinov v Košiciach.
- <sup>11</sup> Sídlisko Chrenová v Nitre, Luník v Košiciach.
- <sup>12</sup> Napríklad sídlisko Štrkovec v Bratislave, Nad jazerom v Košiciach a sídlisko v Rimavskej Sobote.
- <sup>13</sup> Sídliská Karlova Ves a Barónka v Bratislave, sídlisko v Kremnici.
- <sup>14</sup> Sídlisko na ulici Februárového víťazstva, Karlova Ves a Medzi jarky v Bratislave, Luník VII a Dargovských hrdinov v Košiciach, sídlisko Klokočina a Chrenová v Nitre a iné.
- <sup>15</sup> Jednou z výnimiek v tomto smere je sídlisko Stred v Rožňave, kde autori veľmi citlivo vyriešili vzťah novostavieb k existujúcemu starému parku.
- <sup>16</sup> Program pod názvom Exteriérové vybavenie obytných súborov v komplexnej sústave (EVOS) rozpracúva Stavoprojekt Bratislava.
- <sup>17</sup> Ako príklad možno uviesť diela J. Máthého v sídlisku Luník VIII v Košiciach alebo diela I. Svitanu v sídlisku Juh v Poprade.
- <sup>18</sup> Napríklad náznak pevnostných stavieb alebo sústava jazdných dráh pre detské autička a bicykle v sídlisku Medzi jarky v Bratislave.

## К проблемам урбанистического интерьера жилых комплексов

Формирование пространств жилых комплексов в настоящее время понимается в аспекте комплексного подхода. В качестве исходных принимаются динамические взаимные отношения всей их сложной структуры.

В ходе социалистического жилищного строительства у нас изменялись требования, предъявляемые к городскому кварталу с исключительной, или же преобладающей жилой функцией. В годы первых пятилеток упор делался на количество квартир. Постепенно внимание стало уделяться не только функционально-эксплуатационной и экономической стороне жилых районов, но и эстетическим вопросам, которые в рамках урбанистической концепции начинали играть роль синтезирующего фактора. Однако приоритет сохранялся за урбанистической концепцией.

Первичным элементом, на котором создаются или который подавляют отдельные материально-пространственные связи, является ландшафт, рельеф поверхности. Пространство, где использование и учет (или же подавление) природных элементов проявляется наиболее отчетливо в рамках жилой среды, — это урбанистический интерьер. Его качество в существенной мере определяет степень его использования.

Основными элементами оформления партера жилых комплексов являются: зелень, вода, первые этажи строительных блоков, фасады объектов, урбанистический дизайн и объекты нетиповой архитектуры. Их использование обусловлено дифференцированием отдельных пространств, т. е. определением их функции и эстетическими замыслами, которые учитывают единую идею урбанистической концепции в стремлении достичь выражения, адекватного его функциональному содержанию.

Формирование урбанистического интерьера сегодня исходит из новых взглядов на компоновку жилых комплексов. Оно стремится компенсировать потерю компактно застроенной улицы, которую заменяет свободно идущая линия пешеходной зоны, вокруг нее сгруппированы доминантные элементы жилого комплекса (нетиповые сооружения, благоустройство жилого района). Формирует обширные межблочные пространства, в ко-

торые необходимо втянуть человека, стремится к ясности, наглядности и хорошей воспринимаемости новой композиции, но и к определенной дозе интимности и человеческому масштабу. Упор начинает делаться на адекватное использование зелени и воды в партере жилых районов, при включении которых в композицию следует использовать знания садово-парковых архитекторов. Обширные газоны без функционального содержания сегодня и с точки зрения эстетических требований к жилому комплексу оказываются недостаточными. Одновременно не получает полной оценки многостороннее значение высокой зелени в партере жилых комплексов. Хотя было реализовано уже несколько попыток включения водного элемента в композицию жилого района (в основном они датируются более поздними периодами строительства), удачные примеры этого типа все еще составляют скорее исключение, нежели правило.

На общее выражение среды жилых районов оказывают влияние и выразительные свойства атипичных сооружений и фасадов жилых домов. Последние зависят от развития технологии и дальнейшей разработки типовых проектов. Шкала используемых средств выражения (пластические элементы, цвет, застекленные стены и др.) постепенно расширяется.

Пересматривается дизайн урбанистической подвижности в типологии и в формальном и материальном решении. Происходит постепенный отход от стереотипных конструкций, которые, однако, все еще представляют обычный средний тип. Встречается тенденция использовать обновленные средства выражения дерева, камня, керамики, литого бетона и пластических материалов.

Тенденция к более высокой степени комплексности и к обогащению выражения характерна для формирования жилых комплексов вообще. Реализованные комплексы проверяют правильность теоретических критериев и постоянного углубления знаний. Одновременно они выдвигают новые задачи перед теорией и исследованиями формирования окружающей среды.

## On Problems of Urbanistic Interior of the Housing Estates

At present state the formation of spaces in housing estates is comprehended from the standpoint of a complex approach. It comes out from mutual dynamic relationships in the complicated structure of the ensembles.

In course of the socialist house-building in our country, the demands put on a residential quarter with exclusively or predominantly residential func-

tion have been in change. In the first five-years plans emphasis has been paid to quantity of apartments. Later on the attention turned not only to the functionally-technical and economic problems of dwelling estates, but also to question of esthetics, which, as to the urbanistic concept, acquired the position of a synthesizing factor. The urbanistic concept, however, kept its priority.

A primary element that gives rise to individual solidospatial links of the whole (or may suppress them) is the landscape, the ground-relief. In the whole of environment of housing estates, the urbanistic interior represents the very part, where the application and preservation (or eventually suppression) of natural elements can be exercised in the most outstanding way. The quality of urbanistic interior determinates essentially the degree of its possible utilization.

The basic elements to form the parterre of residential estates are solids of blocks of flats, especially their lower parts, façades of atypical objects, elements of parterre equipment and also verdure and water (in its natural and artificial forms). The way of application of the elements depends on the differentiation of spaces, i. e. on determination of their function and their esthetic concept that respects the leading idea of the basic urbanistic conception in search for an expression adequate to its functional contents.

The formation of urbanistic interior nowadays is based on new views as to composition of housing estates. It tries to square up with the loss of a corridor street. Its absence is compensated by a freely passing line of pedestrian zone surrounded by some of the dominant elements of the housing estate (atypical buildings, service equipments and so on). Spacious areas between the housing blocks are formed in intention of creating well-arranged spaces, which are easy to survey and of well perceptible composition, but at the same time they might content an adequate deal of intimacy and human measure. Emphasis

begins to be laid upon an adequate use of verdure and water in the parterre of housing estates; to make use of them it is necessary to utilize the experiences of landscape architects. Extensive simple lawns without certain functional contents seem to be insufficient also in aspect of esthetic demands. The multilateral significance of the trees in the parterre of housing estates is still underestimated. Despite repeated attempts to incorporate the water element into the composition of a housing estate (they date back mainly to a more recent period), successful examples of this type are still rather an exception than a rule.

The whole character of housing estates is determined by expressive features of atypical buildings and fronts of dwelling houses, too. These depend on the development of technology and further working-up of standardized projects. The scale of used means of expression gets gradually larger.

The design of urbanistic equipment is being revaluated in its typology, form and material. Stereotypical constructions which, however, still represent the current average, are gradually being abandoned. There arises a tendency to use aged-new means of expression of such materials as wood, stone, ceramics, cast concrete and artificial materials.

The tendency towards greater complexity and enrichment of expression is symptomatic for the formation of housing estates in general. Realized ensembles verify the correctness of theoretical criteria and unceasing intensification of knowledge. At the same time they bring new tasks to the theory and research concerning formation of the environment.

## K otázkam začlenenia výtvarných diel do prostredia obytných súborov

DANA BOŘUTOVÁ

Hromadná bytová výstavba a problémy spojené s tvorbou životného prostredia v obytných súboroch sa v dôsledku svojej aktuálnosti a naliehavosti stali predmetom neutíchajúceho záujmu odborníkov mnohých profesií. V škále zložiek, ktoré sa zúčastňujú na tvorbe obytných súborov, zaujíma významné miesto výtvarné umenie, a to práve v súvislosti s humanizáciou prostredia. Popri prírodných prvkoch sú to predovšetkým výrazové prostriedky architektúry a ostatných druhov výtvarného umenia (od priemyselného návrhárstva až po tzv. voľné umenia), ktoré sú schopné a povolané kompenzovať podiel stavebno-technických prvkov, hroziacich výrazom technokratickosti, strohej utilitárnosti a chladnej monotónnosti. Je úlohou teórie stanoviť zásady, na báze ktorých sa jednotlivé zložky tvorby prostredia navzájom stretávajú a dopĺňajú. V súvislosti so začlenením jednotlivých druhov výtvarného umenia do architektonického prostredia sa preto skúmajú ich špecifiká aj ich analogické vlastnosti a črty, ako aj princípy ich vzájomných vzťahov, zákonitosti a podmienky súladu medzi architektúrou a dielami ostatných druhov výtvarného umenia. V súvislosti s priebehom socialistickej výstavby obytných súborov u nás možno v tomto smere sledovať prístupy od jednoduchého priraďovania výtvarných diel k architektúre až po myšlienku komplexného prístupu a myšlienku syntézy umenia ako najvyššej formy tvorby kultúrneho prostredia.

V súčasnom ponímaní predstavuje pojem

„syntéza umenia“ taký druh tvorby, ktorá spojením diel rôznych druhov umenia (za spolupráce urbanistu, architekta a výtvarníka) utvára nový výtvarno-priestorový celok. Tento nový celok však nie je len súhrnom, kombináciou hotových prvkov (diel), ale predstavuje nový stupeň, vyššiu kvalitu, komplexne riešený organický celok. Predpokladom je tu vzájomná kvalitatívna rovnocennosť a rovnoprávnosť jednotlivých prvkov v rámci štruktúry, pričom je zrejme prioritou architektonického (resp. urbanistického) konceptu vzhľadom na jeho priestorotvorné, organizačné poslanie. Zároveň sa však priestorový koncept už od začiatku musí zaoberať aj plasticko-priestorovým účinkom výtvarných diel a zohľadňovať ho v rámci celkového zámeru. V tom spočíva rovnocennosť postavenia jednotlivých prvkov, ku ktorej dnes smerujú požiadavky komplexnej tvorby prostredia a syntézy umenia.<sup>1</sup>

Architektúru a ostatné druhy výtvarného umenia spája predovšetkým všeobecná zákonitosť usporiadania, ktorá vyplýva zo základných kompozičných princípov platných pre všetky druhy výtvarného umenia, vrátane architektúry a urbanizmu. Jedným z podstatných činiteľov, ovplyvňujúcich vzájomné vzťahy architektúry a výtvarných diel, teda aj vznik novej špecifickej kvality (nového celku), je spôsob ich priestorového usporiadania, väzba, ktorá vzniká medzi konkrétnou architektúrou a konkrétnym výtvarným dielom v priestore. Táto väzba sa môže zakladať na tesnom (fyzickom)



spojení výtvarného diela s architektonickým objektom alebo na relatívne voľnejšom priestorovom spojení.

Pri fyzickom spojení diela s architektúrou (nástenne maľby, sgrafítá, mozaiky a ďalšie nástenné techniky, ale aj reliéfy) výsledný účinok je dvojaký. V exteriéri<sup>2</sup> ponímame výtvarné dielo ako súčasť povrchu architektonického objektu, ktorá sa však svojou faktúrou, farebnosťou atď., teda svojím stvárnením, vydeľuje z ostatnej plochy. Plocha — priečelie (teda architektúra) tu pôsobí ako akýsi podklad, resp. pozadie pre výtvarné dielo. Priečelie i výtvarné dielo si podržiavajú určitú mieru autonómie, no nemožno ich vnímať celkom oddelene. Výtvarné dielo sa zapája do systému celkového členenia, traktovania architektonického objektu a v tom zmysle sa mu podriaďuje, no zároveň svojou špecifickosťou presahuje jeho rámec a stáva sa kontrastným celým skladby. Spojením s architektúrou sa tieto diela, ktoré bežne označujeme ako nástenné, včleňujú do priestoru a nadobúdajú tak novú črtu — presahujú vlastný rámec a stávajú sa špecifickými priestorotvornými prvkami.

Ak sa väzba výtvarného diela a architektúry nezakladá na pevnom fyzickom spojení, možno hovoriť o priestorovej väzbe (začlenenie sochárskych diel, resp. priestorových objektov do architektúry). V tomto prípade existuje široká škála možností — od úzkeho až po voľné spojenie plastického diela s architektúrou. Podľa toho môže výtvarné dielo vyznievať rôznym spôsobom, môže oplývať rozličnou mierou „samostatnosti“, resp. „podriadenosti“ vo vzťahu k celku. Obidve zložky, architektúra i výtvarné dielo, si v tomto prípade môžu podržať vyššiu mieru autonómnosti oproti predchádzajúcemu prípadu — intenzita ich vzájomných väzieb podlieha vyššej, priestorovej organizácii širšieho urbanistického celku a vyplýva z logickosti ich obsahového, funkčného i tvarového začlenenia do daného organizmu. Podľa povahy vzájomnej väzby môže socha na jednej strane bezprostredne spolupôsobiť s architektúrou — môže sa uplatňovať zároveň s jej architektonickou formou, ale na druhej strane môže jej i „kon-

kurovať“ — môže sa uplatňovať ako pendant architektúry vo svojej urbanistickej funkcii (t. j. ako určitý priestorovo-organizačný prvok). Priestorová väzba architektúry a výtvarného diela sa javí v porovnaní s predchádzajúcim prípadom dynamickejšou.

Pri vzájomnom vzťahu výtvarného diela a architektúry nemožno však uvažovať iba v rovine formovej, resp. priestorovej kompozície, pretože tá je (resp. by mala byť) vlastne výrazom hlbších funkčných súvislostí, pevnej spätosti v rovine obsahu. Výtvarné dielo nadobúda svoj zmysel a význam v určitom prostredí, priestore, no to ešte neznamená, že úloha architektúry sa obmedzuje len na to, aby mu tento priestor poskytla. Veď každý z jednotlivých druhov výtvarného umenia vládne špecifickými výrazovými prostriedkami, schopnými tlmočiť najrozmanitejšie myšlienky a emócie. Z toho vyplýva, že splnenie zásadnej požiadavky obsahovej jednoty a spätosti celku, dôsledné prepracovanie vzájomnej ideovej nadväznosti jednotlivých prvkov je základným predpokladom pre dosiahnutie stanoveného cieľa.

Pri pohľade na dlhý rad realizácií výtvarných diel v rámci obytných súborov v priebehu socialistickej výstavby u nás možno konštatovať niekoľko základných skutočností, ktoré sú príznačné pre doterajší vývin. Predovšetkým je to úzka spätosť povahy a kvality diel s podmienkami spoločenského diania — faktory ideové, funkčné, ekonomické i materiálno-technické sa premietali nielen do architektonického výrazu sídlisk, ale vtlačali svoju pečať aj výtvarným dielam, a to po stránke obsahovo-námetovej, formovej i technologickej. Ilustratívny je z tohto hľadiska príklad sgrafitovej výzdoby: v podmienkach tradičných stavebných postupov používaných v období päťdesiatych rokov sa v širšej miere presadila vďaka svojim špecifickým vlastnostiam, ktoré boli v súlade s dobovými požiadavkami na výtvarné dielo v architektúre.<sup>3</sup> Po tom, čo nasledujúce obdobie prinieslo zásadnú stavebno-technologickú zmenu v oblasti hromadnej bytovej výstavby, táto technika sa prakticky vytratila z priestorov sídlisk.

Strohé geometrické rastre priečelí odrážali verne jednoduchú skladbu betónových panelov a neposkytovali ani tvarové ani materiálno-technické podmienky pre uplatnenie nástenných techník. Naopak, rovnako strohé hmoty domov zoradené prosto pozdĺž osi (priebežnej komunikácie) a postrádajúce plastický výraz si priam vynútili zakomponovanie kontrastujúcich prvkov, začlenenie priestorovo-plastických výtvarných diel, a prispeli tak k podnieteniu sochárskej exteriérovej tvorby pre obytné súbory. Od šesťdesiatych rokov tak možno sledovať, ako si výtvarníci postupne a v nových súvislostiach ozrejmovali možnosti sochárskeho diela na verejnom priestranstve, overovali jeho komunikatívne schopnosti a priestorovo-organizačné funkcie. Popri tradičných sochárskych materiáloch a technikách začali sa skúmať možnosti ďalších materiálov (kovy, umelé hmoty, sklo, keramika).<sup>4</sup>

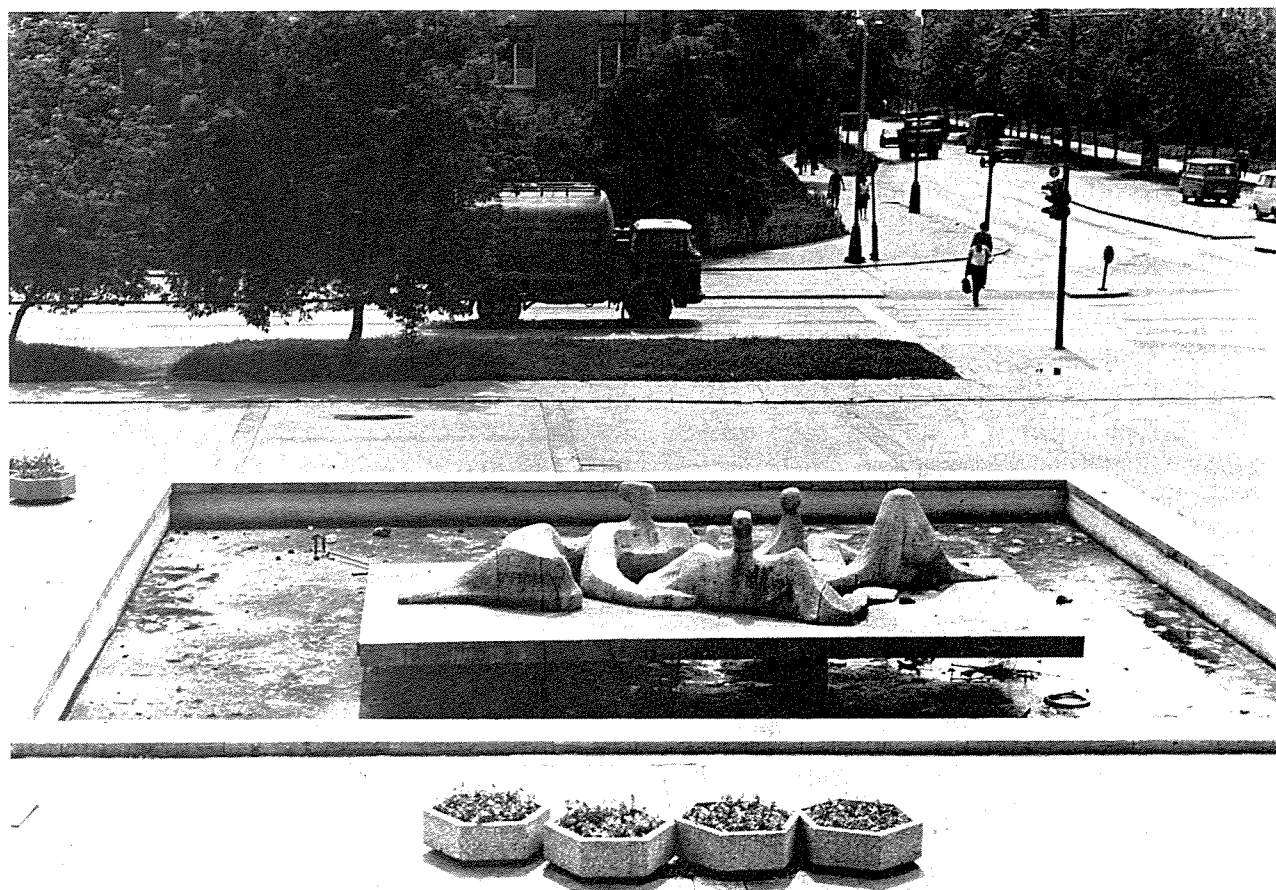
Napriek prevahe plnoobjemových sochárskych diel nástenné techniky viazané na omietky sa z prostredia sídlisk celkom nevytratili. Stretávame sa s nimi na priečeliach objektov škôl, detských zariadení alebo zariadení obchodu a služieb, ktoré sa začleňujú do rámca obytných súborov.<sup>5</sup> Zároveň sa v priebehu vývinu hľadali nové možnosti pre uplatnenie nástenných techník v exteriéroch sídlisk, čo malo za následok ich „osamostatnenie sa“ voči architektonickému priečeliu a „prenesenie“ na zvláštne, samostatne stojace steny s priestorovo-členiacou funkciou (oddelenie jednotlivých zón v parteri sídliska). Oblubu si získali takto riešené betónové reliéfy (niekedy kombinované s nástennou maľbou) a keramické mozaiky.<sup>6</sup> V ostatnom čase pribudli aj pokusy výtvarne riešiť slepé štítové steny panelových domov dekoratívnym reliéfom alebo nástennou maľbou.<sup>7</sup>

Po stránke tematickej charakterizuje výtvarné diela zakomponované do obytných súborov snaha o vyjadrenie pozitívnych hodnôt súčasného života našej spoločnosti. V päťdesiatych rokoch (v súvislosti s dobovými požiadavkami nadväzovania na národné a ľudové tradície) sa často stretávame s témou jánošíkovej skupiny,

s pastierskymi výjavmi, s motívmi tancujúcich postáv v krojoch, ako aj s témou oslavy pracujúceho človeka a radostného života v socialistickej spoločnosti. Popri pateticky podaných scénach uplatňovali sa aj komornejšie ladené diela inšpirované všedným každodenným životom či svetom detí. Táto civilne ladená tematika nadobudla v neskoršom období prevahu a pretrváva vo výtvarnej tvorbe pre partery obytných súborov dodnes. Napríklad figurálnu sochársku tvorbu charakterizuje pomerne časté opakovanie ustálenej škály „rodinných“ motívov — motív matky s dieťaťom,<sup>8</sup> motív rodiny,<sup>9</sup> resp. hrajúcich sa detí.<sup>10</sup> Tento tematický okruh sa vyznačuje všeobecnou významovou zrozumiteľnosťou humánneho obsahu, ktorý korešponduje s civilnou povahou prostredia. Častý je aj motív ženskej postavy, poňatý ako alegória.<sup>11</sup> Dekoratívnejšie poňaté sochárske diela čerpajú často z formového bohatstva sveta zvierat<sup>12</sup> či rastlín,<sup>13</sup> prípadne preverujú významovú nosnosť štylizovaného, zjednodušeného tvaru,<sup>14</sup> alebo skúmajú dynamiku vzájomných vzťahov elementárnych foriem v priestorovej skladbe s cieľom overovať základné priestorotvorné a aktivačné potencie sochárskeho tvaru vo vzťahu k okolitému priestoru.<sup>15</sup>

Realizácie výtvarných diel začlenených do priestranstiev obytných súborov dokumentujú premenu v ponímaní priestorovo-kompozičných a formotvorných princípov výtvarnej tvorby, tak ako sa odohrávali v priebehu uplynulého obdobia. Pri analýze týchto diel a ich priestorových (urbanistických) vzťahov možno vybrať úzku nadväznosť kompozičných princípov urbanistickej, architektonickej a výtvarno-umeleckej tvorby.

Z hľadiska skúmanej problematiky možno v rámci uplynulého obdobia vymedziť niekoľko etáp. V prvých rokoch po oslobodení charakterizuje výstavbu obytných celkov predovšetkým funkčné a kvantitatívne hľadisko. Problematika vzťahu výtvarných diel a architektúry sa v tejto oblasti (z pochopiteľných dôvodov) prakticky neriešila. K slovu sa dostáva až v prvej polovici päťdesiatych rokov, odkedy vznikali prvé ucelené súbory obytných budov, do ktorých boli



Košice — sídlisko Mier (nám. W. Piecka). J. Máthé: Rodina. Foto T. Leixnerová

zámerne zakomponované aj výtvarné diela.<sup>16</sup> Urbanistická kompozícia obytných súborov päťdesiatych rokov, tvorená na základe zložitej geometrickej osnovy, systému dominant a subdominant v priestorovej i hmotovej skladbe, viedla k tvorbe relatívne uzavretých, k dominantným prvkom orientovaných priestranstiev. K architektonickým dominantám (zväčša budovám s inou než obytnou funkciou, ktoré patrili k vybaveniu sídlisk) sa prevažne sústreďovali aj výtvarné diela inštalované v rámci obytného súboru. Ich začlenenie zodpovedalo vtedajším názorom na vzťah architektúry a výtvarného diela, ktoré vychádzali zo skúseností klasických

Košice — Nad jazerom. M. Pulík: Kvet — symbol matky. Foto T. Leixnerová



Košice — Luník VIII. A. Račko: Východ slnka, 1974. Foto T. Leixnerová

slohov. Obdobne to bolo aj z hľadiska formálnej a štýlovej stránky výtvarných diel, resp. architektúry osebe. Ich vzájomný vzťah možno hodnotiť ako relatívne statický: architektúra ponímala výtvarné dielo ako určitý „doplnok“, prostriedok pre dotváranie či obohacovanie svojich vlastných kvalít. Architektonické i výtvarné diela si ponechávali značnú mieru autonómie, spájali sa dosť často mechanicky, aditívne,<sup>17</sup> pričom neraz vznikali problémy v dôsledku nedostatočného rešpektovania ich vzájomnej družovej špecifickosti.<sup>18</sup> Urbanistické, t. j. priestorotvorné kvality sochárskych diel sa využívali v pomerne malej miere (aj to skôr v súvislosti s pomníkovou tvorbou). Častejšie sa stretávame s reliéfnou výzdobou budov alebo s takým spo-

jením sochy a architektúry, pri ktorom aj plne objemovo rozvinutá socha sa uplatňuje priamo na pozadí priechlia, t. j. v širšom priestorovom zmysle, akoby „reliéfne“.<sup>19</sup>

Výtvarné diela samy boli stvárnené v intenciách snahy o realistické a monumentalizujúce podanie, ktoré sa dnes (v súvislosti s civilným charakterom prostredia obytných súborov) pociťuje ako neadekvátne nadnesené. Nie vždy sa umelcovi podarilo úspešne potlačiť prvky naratívosti, didaktickosti a opisného detailu, ktoré protirečili spomenutej tendencii k monumentálnemu tvaru. Častým nedostatkom realizácií tohto obdobia bol sklon k určitému „ilustrativizmu“ v polohe výtvarného diela a k „dekorativizmu“ v polohe vzťahu architektúry a konkrétneho výtvarného diela.<sup>20</sup> Pramenilo to z chybného ponímania základných princípov syntézy umenia, z mechanickej aplikácie histo-

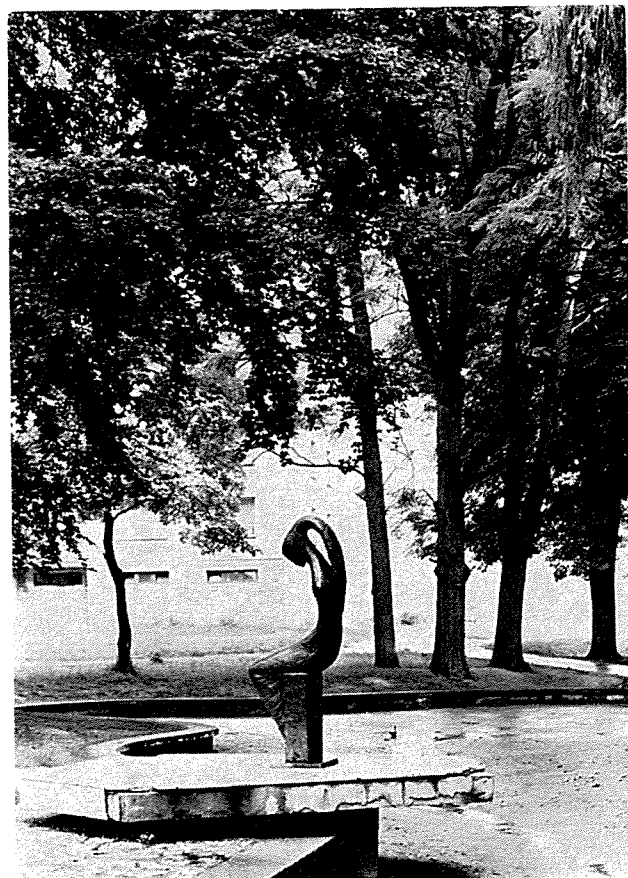




Košice — sídlisko Dargovských hrdinov. J. Bartusz: *Viáci*, 1981. Foto J. Kysela

rických vzorov bez analýzy a pochopenia podstaty vzájomných vzťahov architektonického a výtvarného diela jednak v daných historických príkladoch — vzoroch, jednak vo všeobecnej rovine. Treba však zároveň pripomenúť, že početné realizácie tohto obdobia predstavujú pozitívny prínos k riešeniu skúmaných vzťahov svojou snahou o rešpektovanie špecifik architektúry a výtvarného diela,<sup>21</sup> ako aj vystihnúť niektorých črt obytnosti ako špecifickej kvality prostredia.

Kritika dovtedy platných zásad výtvarnej tvorby, ktorá prebiehala v druhej polovici päťdesiatych rokov, podnietila snahy o utriedenie získaných skúseností, pokusy o bilanciáciu dovtedajších výsledkov a o hlbšie teoretické preniknutie do zákonitostí vzájomných vzťahov architektúry a výtvarného umenia.<sup>22</sup> Koniec päťde-



Rožňava — sídlisko Strež. A. Račko: *Sediace dievča*, 1976. Foto T. Leixnerová

siatych rokov sa stal obdobím stretania rozmanitých názorov, obdobím hľadania novej orientácie, a to nielen v maliarstve či sochárstve, ale aj v architektúre a urbanizme. Do vývoja podstatným spôsobom zasiahol i technologický faktor (prechod k uplatneniu montáže panelov v hromadnej bytovej výstavbe), ktorý ovplyvnil tak urbanistické utváranie, ako aj architektonický výraz nových obytných celkov a v súvislosti s tým aj prístup k zakomponovaniu výtvarných diel v ich rámci. Treba si uvedomiť, že išlo o dlhotrvajúci proces názorovej kryštalizácie, postupného ujasňovania si možností novej technológie, rozpracovávanie typových projektov aj funkčných väzieb v širšom rámci obytného súboru. Tento proces, ktorý — za postupného doznievania prekonaných princípov tvorby v priebehu druhej polovice päťdesiatych

rokov — vrcholil na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov a poznamenal tvorbu prvej polovice šesťdesiatych rokov, bol sprevádzaný analogickým procesom postupných názorových premien aj v samej výtvarnej tvorbe (v užšom zmysle).

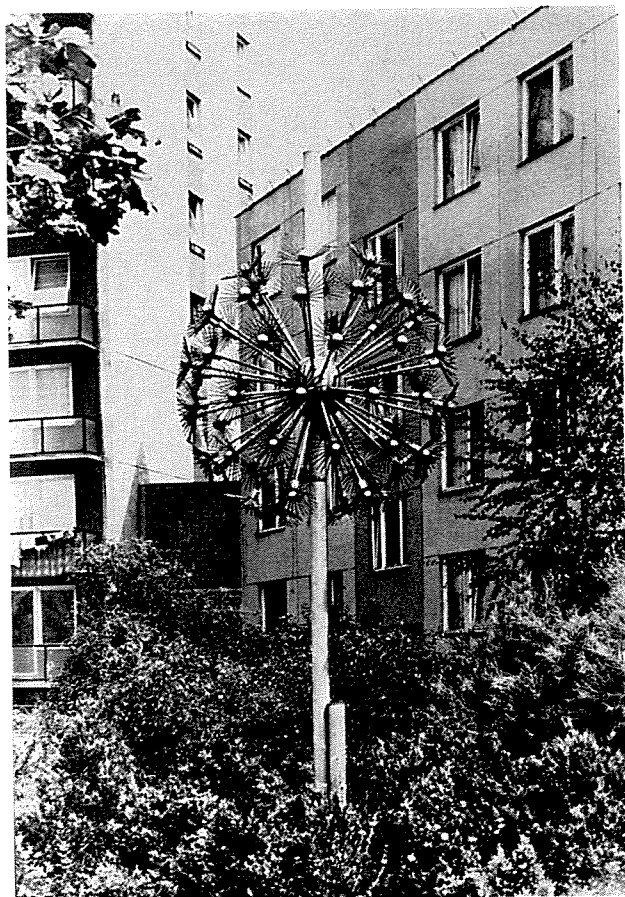
Začiatkové obdobie panelovej výstavby bytov bolo z hľadiska priestorovej skladby súborov poznamenané viacerými faktormi, ktoré determinovali jeho charakter.<sup>23</sup> Rovnorodé bloky budov zoradené pravo podľa jednej hlavnej osi vymedzovali otvorený, nediferencovaný, neukončený priestor. Obdobný bol aj architektonický výraz obytných domov: pravouhlé, s rovnomernou sieťou panelových škár pravidelne plošne členené objemy vyvolávali dojem technokratickosti a tvarovej neukončenosti. Spolu s absenciou farby a nedostatkom zelene utvárali všetky tieto faktory výsledný dojem monotónnosti, absencie plastického a emocionálneho prvku a pocit priestorovej neurčitosti.<sup>24</sup>

Snahy o obmedzenie negatívnych stránok hromadnej výstavby bytov viedli k tendencii „poľudštiť“ prostredie sídlisk zakomponovaním výtvarných diel a zelene, definitívne dokončenie sídlisk však trvalo neraz celé desaťročie.<sup>25</sup> Výtvarné diela začlenené do prostredia sídlisk sa sústreďovali jednak pri objektoch občianskeho vybavenia, jednak vo voľných priestranstvách medzi blokmi, pričom kvantitatívnu prevahu nadobudli plastické diela. Vzhľadom na charakter prostredia žiadalo sa od výtvarného diela, aby daný priestor ozvláštnilo, vytvorilo v ňom akýsi dostredivý, pevný bod — malo zakotviť, poprípade orientovať okolitý priestor, odlišiť ho od ostatných (diferencovať a špecifikovať ho). Dielo vnášalo do existujúceho priestoru určitý nový poriadok, nové usporiadanie, teda uplatňovalo svoju priestorotvornú schopnosť. Komplexná štruktúra vznikala postupným priradovaním jednotlivých prvkov, t. j. ako výsledok viacerých po sebe nasledujúcich fáz tvorby. Je zrejmé, že dodatočné zapojenie výtvarných diel neriešilo problém v jeho podstate a nieslo v sebe nebezpečenstvo rozporného výsledku. Napriek tomu tieto pokusy mali svoju odôvodnenosť a prispeli k postupnému ujasneniu celej problematiky komplexnej tvorby ži-

voťného prostredia sídlisk a miesta plenerovej plastiky v ňom.

V priebehu šesťdesiatych rokov sa postupne objavujú a v ďalšom období silnejú tendencie, smerujúce k dynamickému ponímaniu priestoru, ktoré charakterizujú tvorbu prostredia až po súčasnosť.<sup>26</sup> Na tvorbu prostredia obytných súborov sa nazerá z hľadiska celého súhrnu potrieb (od technicko-funkčných až po psychologické a estetické). V urbanistickom koncepte sa popri rytmickom radení blokov uplatňuje výšková gradácia, snaha o diferenciaciu priestorov a ich logickú nadväznosť, o využitie terénnych zvláštností a podobne.<sup>27</sup> Začína sa tak narúšať pôvodná jednoznačnosť pravouhlej osnovy rozmiestnenia objektov. V snahe o zvýšenie identity jednotlivých sídlisk a diferenciaciu priestorov využívajú sa rozmanité spôsoby pôdorysného usporiadania hmôt, vymedzujúcich jednotlivé priestory. Hmoty jednotlivých blokov narastajú, rozvíjajú sa však do priestoru, či už na báze pravouhlej osnovy alebo na báze kruhu, kruhových výsečí alebo iných dynamických sústav foriem.<sup>28</sup> Paralelne sa postupne rozvíjal tvarový repertoár stavebných prvkov a obohatoval a diferencoval sa architektonický výraz obytných domov. V rámci obytného súboru sa opäť vytvára systém dominant a subdominant, avšak (na rozdiel od päťdesiatych rokov) utvára sa na základe voľného, plynulého dynamického prelínania a nadväznosti priestorov, nie na základe tuhej geometrickej osnovy. Od tvorby začiatku šesťdesiatych rokov odlišuje nové súbory tendencia k jednoznačnejšej orientácii priestorov. V tomto zmysle určuje priestorový (urbanistický) koncept aj úlohy, ktoré má plniť výtvarné dielo v tom-ktorom priestore, v užšom či širšom celku.

Výtvarné diela sa zapájajú do systému členenia, diferenciacie, resp. hierarchizácie či nadväznosti jednotlivých priestorov v rámci širšieho celku a podieľajú sa na vytváraní ich špecifickeho charakteru — tvoria dominanty verejných priestranstiev,<sup>29</sup> stmelujú rozľahlejšie priestory medziblokov, dokresľujú rámec poloverejných priestorov,<sup>30</sup> oživujú priestory pre hry detí<sup>31</sup> alebo zintímňujú komorné oddychové zákutia sídlisk.<sup>32</sup> Popri priestorotvornom as-



Šala. Z. Dulovičová-Venkovová: *Oko — kvet*, 1972. Foto T. Leixnerová

Šala. V. Farár: *Púpava*, 1975. Foto T. Leixnerová

pekte však plne uplatňujú aj svoje špecifické výtvarno-estetické vlastnosti — významovo vyzdvihujú okolitý priestor, v súčinnosti s ním oslovujú diváka, pobádajú ho k interakcii s prostredím, v ktorom sa pohybuje, ale aj k odhalovaniu posolstva, ktoré vyjadrujú.

Na záver sa žiada uviesť, že predložená práca si nekládla za cieľ vyčerpávajúci rozbor vzájomných vzťahov architektúry a výtvarných diel v obytnom súbore. Išlo v nej skôr o vymedzenie danej problematiky a (možno schematický) náčrt možného prístupu k jej riešeniu. Ťažisko preto spočíva v skúmaní vzťahov a väzieb v priestore, vymedzenom hmotami architektúry a výtvarnými dielami. Na základe analýzy materiálu možno za obdobie zhruba po-

sledných tridsaťpäť rokov sledovať vývinové tendencie smerujúce od klasicky uzavretej syntézy cez otvorené systémy k tvorbe dynamických systémov zodpovedajúcich charakteru súčasných technických možností. Z hľadiska základných kompozičných princípov predstavujú tieto tendencie pohyb od adície k plynulému prelínaniu a nadväznosti diferencovaných a hierarchizovaných prvkov. Z hľadiska tvorivého prístupu možno sledovať neustále širší záber tvorby, posun od čiastkových hľadísk ku komplexnosti. Výtvarné dielo v konkrétnom priestore predstavuje v tomto zmysle logické završenie jednotnej tvorivej koncepcie, uplatňujúcej sa vo všetkých rovinách tvorby prostredia, t. j. v urbanistickej, architektonickej i špecificko-výtvarno-umeleckej.

#### Poznámky

- <sup>1</sup> Niektorí nemeckí teoretici hľadajú analógiu k princípom syntézy umenia v tvorivých princípoch a postupoch umeleckej montáže, ktorú chápu ako invenčné vzájomné spájanie vopred pripravených predmetov, odlišných materiálom, formou i výpoveďou. Prostredníctvom vzájomného kontrastu, hodnoty a špecifickosti sa jednotlivé prvky navzájom stupňujú a vo vzájomnom súzvuku tvoria novú jednotu priestorového usporiadania. Takto ponímaná syntéza zodpovedá podľa ich názoru priemyselno-stavebnému postupu a je odlišná od klasicky uzavretej syntézy architektúry a výtvarného umenia v tradičnom stavebnom postupe. (Pozri HEINZE, H.: *Zu einigen Problemen der Anwendung bildender Kunst...* Wissenschaftliche Zeitschrift der TU, Dresden, 20, 1971, s. 581.)
- <sup>2</sup> Vzhľadom na tematické zameranie práce, t. j. na vzťahy výtvarného diela a architektúry v urbanizovanom prostredí, zaoberá sa autorka predovšetkým výtvarným dielom v exteriéri a zámerne nevenuje bližšiu pozornosť dielam zakomponovaným do vnútorných priestorov budov.
- <sup>3</sup> K základným determinantom rozšírenia sgrafitovej techniky v období päťdesiatych rokov patrila jednak dobová inšpirácia klasickými princípmi architektonickej i výtvarnej tvorby, jednak faktory ekonomické (relatívne nízka nákladnosť sgrafita v porovnaní s inými výtvarnými technikami) a praktické (trvanlivosť a pomerne jednoduchá a rýchla realizácia diel zároveň s dohotovením objektov).
- <sup>4</sup> Ako príklady uplatnenia keramiky ako sochárskeho materiálu pre exteriérovú tvorbu možno uviesť dekoratívnu plastiku z glazovanej keramiky na sídlisku v Trebišove od L. Čepkovej, 1972, fontánu z glazovanej keramiky v átriu školy na sídlisku v Lučenci od S. Balku, 1976 alebo skupinu keramických plastík na sídlisku Trnávka v Bratislave od M. Polonského, 1980.
- <sup>5</sup> Napríklad sgrafito kombinované s keramickou mozaikou na priečelí materskej školy v Radvani od J. Bubáka, reliéfy na objektoch občianskej vybavenosti na Myjave od V. Matusinca, 1972, reliéfnu kompozície štylizovaných znakových foriem na objektoch obchodu a služieb v sídlisku na Kuzmányho ulici v Košiciach, ktorých autormi sú A. Račko, M. Čepek a E. Maxonová-Černíková, ďalej mozaikové steny na zariadeniach obchodu v sídlisku Juh v Poprade od A. Gaja, dekoratívna reliéfnu kompozícia na priečelí strediska obchodu a služieb Ural v košickom sídlisku Nad jazerom od autorov L. Cvenegrošovej a M. Pulíka, 1977.
- <sup>6</sup> Betónová reliéfnu stena na bratislavskom sídlisku Ostredky (v priestore pred učilišťom n. p. Pozemné stavby) od J. Jankoviča, 1966—1967, sochársko-maliarska priestorová kompozícia z farebného betónu

a s dekoratívnou nástennou maľbou v Bánovciach nad Bebravou od D. Králiku a L. Jergušovej, 1969—1975, zalamovaná betónová stena s ústrednou mozaikou a reliéfmi na detskom ihrisku sídliska v Humennom od I. Safranka, 1975, početné betónové steny s keramickou výzdobou v medziblokových priestoroch sídliska Juh v Michalovciach od rôznych autorov.

<sup>7</sup> I. Vychlopen: *Vesmír*, maľba na betóne v sídlisku Dúbravka v Bratislave, 1978.

<sup>8</sup> Motív matky s dieťaťom sa v sochárskych dielach určených pre priestory sídlisk opakuje veľmi často. Ako príklady tu možno uviesť diela T. Baníka pre Modru, 1964, a Myjavu, 1965, F. Draškoviča pre sídlisko na ulici Februárového víťazstva v Bratislave, 1967, bronzovú plastiku pre fontánu v sídlisku v Nových Zámkoch od A. Goliáša, 1968, diela A. Čuteka pre Sereď, 1963, a Šaľu, 1972, *Kvet* — symbol matky v sídlisku Nad jazerom v Košiciach od M. Pulíka, 1977, sochy od V. Vavru v Dunajskej Strede, 1964, a v Trebišove, 1975, pieskovcovú sochu v átriu zariadenia obchodu a služieb na sídlisku v Prešove od F. Patočku, *Ráno mieru* na sídlisku Komisarčky v Bratislave od L. Cvenegrošovej, 1978, a iné.

<sup>9</sup> Napríklad dielo J. Máthého pre sídlisko Mier v Košiciach, bronzové súsošie od O. Čičátku pre sídlisko v Nových Zámkoch, súsošia od V. Farára pre sídliská v Dunajskej Strede, 1974—78, a v Nových Zámkoch, 1977—79, a ďalšie.

<sup>10</sup> Súsošie sestier od T. Kaveckého pred materskou školou v sídlisku Dúbravka v Bratislave, 1982, diela J. Hučku — *Chlapec s loptou* pri budove školy v sídlisku Chrenová v Nitre, 1968, a *Dve dievčatá* pred školou v Šali, 1973, a iné.

<sup>11</sup> Napríklad *Mladosť* od F. Gibalu v sídlisku Luník I v Košiciach, 1967, bronzová plastika od T. Bárťfaya pre sídlisko Chrenová v Nitre, 70. roky, bronzová plastika *Rieka Nitra* od J. Hovorku v Nových Zámkoch, 1977.

<sup>12</sup> Napríklad *Býk* od T. Lugsu, *Vtáci* od V. Kautmana a *Slnčový kôň* od A. Trizuljaka na sídlisku na ulici Februárového víťazstva v Bratislave, 1958—1963, *Perlička* od E. Maxonovej-Černíkovovej v sídlisku Luník VI v Košiciach, *Kone* od D. Pončáka na sídlisku v Prešove, *Vtáci* od J. Bartusza v košickom sídlisku Dargovských hrdinov, 1981, *Holubica* od A. Račku v Michalovciach, 1976, a iné.

<sup>13</sup> Napríklad celý rad diel V. Farára inšpirovaných motívom kvetu — v sídliskách v Novom Meste nad Váhom, 1968—1969, v Nových Zámkoch, 1978—1982, v Šali, 1972—1975, v Dunajskej Strede, v Rohožniku, 1974—1976, v Bratislave na sídlisku Pošeň, 1971—1972, a inde, ďalej napríklad *Oko — kvet* od Z. Dulovičovej-Venkovej na sídlisku v Šali, *Torzo — kvet*



od E. Venkova v Piešťanoch, súbor plastík Vegetatív I až III od T. Kaveckého na bratislavskom sídlisku Ostredky, 1972.

<sup>14</sup> Napríklad diela A. Račka Siločiary v košickom sídlisku na Kuzmányho ulici, 1971, Meteor na sídlisku Luník V, 1972, a Kryštál hematitu v sídlisku Luník VII v Košiciach, 1972.

<sup>15</sup> Napríklad plastika Pohyb rieky od R. Uhra na sídlisku v Piešťanoch, 1972, drevené plastiky od V. Kompánka v Bratislave, 1971, a Košiciach alebo Východ slnka od A. Račka v košickom sídlisku Luník VIII, 1974, kovová plastika od P. Belohradského v Trebišove, 70. roky.

<sup>16</sup> Ide predovšetkým o sídliská v Novej Dubnici, v Prievidzi, v Handlovej a Žiari nad Hronom.

<sup>17</sup> Historickú analógiu možno nájsť v klasických princípoch tvorby, ktoré, koniec-koncov, boli jedným z východísk vtedajšej výtvarno-umeleckej tvorby. Napríklad renesančný princíp skladby hmôt a priestorov — adícia — poníma výtvarné dielo ako „článok“ architektúry, hoci zároveň rešpektuje jeho špecifiká, ktoré ho z architektúry vydeľujú a stavajú vedľa nej ako rovnocenné. Ilustrovať to možno príkladom vzťahu nika — socha: architektúra bez podstatnejšieho zásahu do vlastnej hmoty vytvára priestor pre sochu, ktorá sa do neho začleňuje, t. j. zaplní ho a stane sa jeho súčasťou. Tu, vo vymedzenom priestore, dominuje plastika ako samostatné dielo, vo vzťahu k architektúre však zaplnením priestoru plní vlastne úlohu, ktorú jej pridělila architektúra — začleňuje sa do systému architektonického tvaroslovía.

<sup>18</sup> Neraz sa stalo, že vzájomným spojením utrpelo tak výtvarné, ako aj architektonické dielo — veľa príkladov možno nájsť v sgrafitovej výzdobe sídlisk v Prievidzi, Handlovej, Žiari nad Hronom (podrobnejšie pozri: BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: Maľba v architektúre. Bratislava 1965).

<sup>19</sup> Napríklad reliéf Jar na priečelí obytného domu SAV v Bratislave od J. Kostku, 1955—1956, socha Materstvo na nájomnom dome na Hollého ulici v Bratislave od F. Draškoviča, 1956.

<sup>20</sup> Ako daň určitej „konjunkčury“ sgrafita v obytných súboroch päťdesiatych rokov a v dôsledku neujasnenej koncepcie vznikli mnohé diela bez hlbšieho vzťahu k architektúre, ktoré často ani samy osebe neriešili základné proporčné, resp. kompozičné otázky. V súvislosti s nesprávnym ponímaním požiadaviek ľudovosti umenia objavilo sa aj mechanické prenášanie ľudovej ornamentiky na priečelia domov — napríklad ornamentálny motív na priečelí školy v sídlisku Nová Dubnica (okolo 1956) zväčšený tak, že presahuje cez dve podlažia.

<sup>21</sup> Napríklad sgrafita S. Ábela a R. Moška v novšej časti sídliska v Novej Dubnici.

<sup>22</sup> Boli usporiadané výstavy výtvarnej tvorby pre architektúru (napríklad Architektúra v spolupráci so sochárstvom a maliarstvom, 1956 v Bratislave a ďal-

šie) a diskusie na túto tému sa prejavili aj v teoretických príspevkoch, uverejňovaných predovšetkým v časopisoch Výtvarný život a Projekt: GÜNTHEROVÁ, A.: O poslaní a povahe monumentálnej maľby v spolupráci s architektúrou; KAHOUN, K.: Niektoré otázky spolupráce architektúry a sochárstva; KUZMA, D.: Architektúra v spolupráci so sochárstvom a maliarstvom — všetky vo Výtvarnom živote 1957, č. 4, ďalej KUZMA, D.: O niektorých problémoch práce architekta so sochárstvom a maliarstvom. Projekt, 1959, č. 8—9 a ďalšie.

<sup>23</sup> Bola to snaha nadväzovať na urbanistické kompozičné princípy funkcionalistickej architektúry a odpor voči zložitejším geometrickým osnovám predchádzajúceho obdobia, ďalej faktor technologický (tzv. zákon žeriavovej dráhy) a ekonomický (kvantitatívne nároky spoločnosti na bytovú výstavbu).

<sup>24</sup> Napríklad sídliská Štrkovec a Krasňany v Bratislave, Mier a Solovjevova ulica v Košiciach a ďalšie.

<sup>25</sup> Dlhý časový odstup bol bežný dokonca aj v prípadoch, keď spolu s architektonickým, resp. urbanistickým projektom vznikalo i libreto pre výtvarné riešenie jeho priestranstiev, ako to bolo napríklad pri sídlisku na ulici Februárového víťazstva v Bratislave.

<sup>26</sup> Podobné črty badať však už v riešení sídliska na ulici Februárového víťazstva v Bratislave, kde sa realizoval (hoci s určitým časovým posunom) rozsiahly program sochárskych diel: Slnčový kôň od A. Trizuljaka, Holubice od T. Bartfaya, Býk od T. Lugsy, Vtáci od V. Kautmana, Nové pokolenie od T. Kaveckého, Matka s dieťaťom od F. Draškoviča.

<sup>27</sup> Napríklad sídlisko Karlova Ves v Bratislave, sídlisko na ulici Februárového víťazstva v Bratislave, sídlisko Luník I v Košiciach, sídlisko Nad jazerom v Košiciach, sídliská v Michalovciach, Nitre a inde.

<sup>28</sup> Na pravouhlej osnove sú založené kompozície sídlisk Dolné hony v Bratislave, Klokočina v Nitre a ďalšie, kým odlišné princípy usporiadania sa overujú v projektoch sídlisk Medzi jarkami v Bratislave a Dargovských hrdinov v Košiciach (na báze kruhu) a sídlisk Chrenová v Nitre alebo Luník VIII v Košiciach (radiálne dostredivé kompozície).

<sup>29</sup> Napríklad Rodina od V. Farára v Dunajskej Strede (orientovaná k okružnej komunikácii), Pylón od A. Račka v Michalovciach — sídlisko Juh (dominuje rozsiahlejšímu medziblokovému parku), Vtáci od J. Bartusza v sídlisku Dargovských hrdinov v Košiciach (situované vo vyvýšenej polohe nad priebežnou komunikáciou a vo väzbe na pešu os).

<sup>30</sup> Kvet — symbol matky od M. Pulíka v košickom sídlisku Nad jazerom, Račkove diela Meteor v sídlisku Luník V a Siločiary v sídlisku na Kuzmányho ulici v Košiciach, Oko — kvet od Z. Dulovičovej-Venkovej v sídlisku v Šali, bronzová plastika od T. Bartfaya na sídlisku Chrenová v Nitre.

<sup>31</sup> Napríklad detské preliezačky vo forme zvierat od

I. Svitanu (Zajac, Had, Vták) na ihriskách sídliska Juh v Poprade alebo obdobné diela Máthého v priestoroch sídliska Luník VIII v Košiciach.

<sup>32</sup> Napríklad veľmi citlivo zakomponovaná plastika A. Račka (Sediace dievča) uprostred tichej oázy

vysokých stromov, priliehajúcej k sídlisku Stred v Rožňave, alebo plastika Matky s dieťaťom od A. Čuteka v záhrade detských jasí na sídlisku v Šali.

## К вопросам включения художественных произведений в жилые комплексы

Изобразительное искусство занимает важное место в формировании жилых комплексов, оно участвует в гуманизации среды. Теория изучает принципы и возможности включения художественных произведений в урбанизированное пространство, принципы интеграции отдельных компонентов среды. В этой связи важен вопрос пространственных связей между элементами результирующей структуры.

Произведение настенного изобразительного искусства входит в систему расчленения архитектурного объекта. В каком смысле подчиняется ему, но одновременно по своему характеру выходит за его рамки и становится контрапунктом всей композиции. Соединяясь с архитектурой, настенные произведения включаются в пространство — они выходят за собственные рамки и становятся специфическими создающими пространство элементами.

Включение полнообъемных, пространственных объектов в архитектуру предоставляет широкую шкалу возможностей для создания взаимных связей. Художественное произведение может оказывать непосредственное совместное воздействие с архитектурой (этим оно приближается к уже упомянутому случаю), но может сохранить за собой и более высокую степень автономии и пойти себе примененные в качестве панорама архитектуры в своей организующей пространство (урбанистической) функции.

Предпосылкой для достижения уравновешенности результирующей структуры является единство содержания и сплоченность ее компонентов, последовательная разработка их взаимной идейной связи.

В период социалистического строительства был реализован целый ряд жилых комплексов, в которые включены и художественные произведения. Эту область творчества характеризуют некоторые основные факты. Прежде всего это связь характера и качества произведений с условиями общественной жизни. Факторы идейные, функциональные, экономические и материально-технические проецируются не только в архитектурный облик жилых комплексов, но накладывают свою печать и на художественные произведения, на их тематическое содержание, форму и технологию.

Со специальным экстерьерным художественным творчеством для жилых комплексов (в словацких условиях) мы встречаемся, собственно, лишь в первой половине

пятидесятих годов. Строительство и художественное творчество характеризует использование традиционных композиционных схем, морфологии и технологии. В широкой мере (в среде жилых комплексов) используется главным образом сграфито. Во второй половине пятидесятих и в начале шестидесятих годов происходит постепенное изменение взглядов на художественное (в том числе и архитектурное) творчество. Оно происходит параллельно с изменением технологии жилищного строительства. Техницизм и монотонность (геометричность) в облике комплексов панельных домов прямо вынуждало включить в композицию пространства пластические элементы. Это содействовало стимулированию скульптурного экстерьерного творчества. Приблизительно с шестидесятих годов художники постепенно и в новых взаимосвязях уясняли возможности скульптурного произведения на открытом пространстве, проверяли его коммуникативные способности и пространственно организационные функции. Изучались возможности использования новых материалов и техники в экстерьерном творчестве. Велись поиски новых возможностей применения настенной техники (рельефы, мозаики, живопись на самостоятельных стенах с пространством расчленяющей функцией — „освобожденное“ от фасада).

С тематической стороны произведения, включенные в композицию жилых комплексов, характеризует стремление к выражению положительных ценностей современной жизни. В пятидесятые годы часты темы прославления человека труда, победы социализма и мотивы, опирающиеся на народные традиции. Наряду с этими (часто поданными патетически) сценами, встречаются и произведения камерного настроя, инспирацией для которых послужила повседневная жизнь и мир детей. Гражданская тематика в последующий период стала преобладающей, что сохранилось в художественном творчестве для партеров жилых кварталов до настоящего времени (так наз. семейные мотивы, аллегорические женские фигуры, мотивы растений и животных, декоративные произведения и т. д.).

Реализация художественных произведений в жилых комплексах документирует изменения в понимании пространственно-композиционных и формообразующих принципов художественного творчества в течение прошедшего периода. Анализируя их пространственные

взаимосвязи, можно заметить тесную связь композиционных принципов урбанистического, архитектурного и художественно-изобразительного творчества. В первой половине пятидесятых годов система размещения произведений искусства в комплексе подчинялась урбанистическому ритму доминант и субдоминант в жесткой геометрической схеме. Взаимную связь архитектуры и произведения искусства можно оценить как относительно статическую и аддитивную: архитектура понимает произведение искусства как „дополнение“, пригодное для обогащения её собственных качеств. Частым недостатком реализации того периода была склонность к иллюстративности на уровне произведения искусства и к декоративности на уровне отношения архитектуры и конкретного художественного произведения. Первые жилые кварталы из панельных зданий принесли сумму данных, опыта, который стал основой для дальнейшего развития. Стремление к ограничению отрицательных сторон массового строительства вело к тенденции „гуманизировать“ среду путем дополнительного включения в композицию произведений искусства и зелени. Скульптурные произведения часто несли свою урбанистическую функцию — служили в пространстве центральной точкой, элементом ориентации, дифферен-

### On Problems of Incorporation of Works of Fine Arts into the Environment of Housing Estates

Fine arts take a significant place in the formation of housing estates, they contribute to the humanization of the environment. Theory examines principles and possibilities to incorporate works of fine arts into the urbanized space, it examines principles of the integration of different components in the environment. The question of spacial interrelations of the elements of the resulting structure is of great importance.

A mural work of art links up with the layout system of articulation of architectural object and it is in this way that it subordinates to it, though by its own character it exceeds architectural frame and becomes a counter-point of the whole composition. In connection with architecture mural works enter the real urban space — they enrich and extend their own meaning and become specific environmental elements.

The integration of entirely voluminous environmental objects into architecture gives a broad scale of possibilities to form mutual interconnections. A work of art can be active together with architecture (hence it resembles the case already mentioned), it can, however, keep up a higher degree of autonomy and act as pendant to the architecture in its space-organizing (urbanistic) function. In this case its relationship to architecture is more dynamic.

циации и своеобразия. В течение шестидесятых годов появляются и постепенно укрепляются тенденции, направленные на комплексное понимание творчества и на динамическое понимание пространства (которые характеризуют формирование среды до настоящего времени). Урбанистическая концепция располагает все более богатым репертуаром средств. Она создает систему доминант и субдоминант на основе динамического проникновения и взаимосвязанности пространств, которые она стремится однозначно ориентировать, дифференцировать и специфицировать. Параллельно развивается репертуар форм стронельных элементов и обогащается архитектурное выражение. Произведения искусства вступают в систему расчленения, или же иерархизации отдельных пространств в рамках комплекса и участвуют в формировании их специфического характера, причем применяют свои художественно-изобразительные качества. Произведение искусства в конкретном пространстве представляет собой в этом смысле логическое завершение единой творческой концепции, использующейся на всех уровнях формирования среды, т. е. на уровне урбанистическом, архитектурном и специфически художественно-изобразительном.

Preconditions to reach balance in the resulting structure are the unity of contents and conjunction of its components, a consequent unfolding of their common ideal juncture.

Numerous housing estates with works of fine arts incorporated were realized during the period of socialist build-up. This sphere of creative activity is characterized by some basic facts. It is namely the dependence of the character and quality of works on conditions of social occurrences. Ideologic, functional, economic as well as material-technological factors reflected themselves not only in the architectural expression of housing estates but also in the works of art, thus influencing their content, form and technology.

We meet an intentional creation of plain-air works of visual arts for dwelling estates (in our country) as late as in the first half of the fifties. The construction as well as fine arts creation are characterized by the use of traditional compositional schemes, formes, and technologies. (Especially sgraffito is used to a great extent.) In the second half of the fifties and at the beginning of the sixties a gradual change of views works of fine art (that means architecture, too) takes place. It goes hand in hand with technological chang-

es in building dwelling houses. The technician and monotonous geometrical character of complexes of pre-fabricated houses almost called for the incorporation of plastic elements into the environment. Hence it became one of stimuli for further development of plain-air sculpture. Approximately from the sixties on, sculptors comprehend gradually — in new correlations — the possibilities of a sculptural work set in a public space, they examined its communicative abilities and organizing functions.

Possibilities of using new materials and techniques in plain-air sculpture have been explored. New possibilities of application of mural techniques (reliefs, mosaics, paintings on solitary walls with space-dividing function — “liberated” from the building’s front) have been searched for, too.

As to their subject, the works incorporated in the housing estates are characterized by the endeavour to express the positive values of the present-day life. In the fifties the celebration of the working man, victory of socialism and topics arising from folk traditions are frequent subjects. Besides these (often pathetically submitted) scenes there have been also more intimate works inspired by everyday life and the children’s world there. During the later period, civil theme acquired predominance and has persisted in works appointed for parterre of housing estates up to this day (so-called family motives, but also allegoric female figures, plant and animal motives, decorative works etc.).

The ways of realization of works of visual art in housing complexes brings evidence to changes in the conception of spatio-compositional and forming principles in course of the passed years. In analyzing their spatial correlations one may observe close relationship of the compositional principles in planning, architecture and fine arts as well. In the first half of the fifties the system of the location of works of art in the complex was subjected to the urbanistic rhythm of the dominants and subdominants in a firm geo-

metrical scheme. The mutual relationship between architecture and a work of art may be evaluated as relatively static one: architecture comprehended a work of art as “complement” suitable to enrich its own qualities. A frequent error of realizations of that period was the tendency to illustrativeness in the level of the work of art and to decorativeness in relationship of architecture and the work of art itself. The first realizations of dwelling complexes consisting of houses of pre-fabricated panels brought an amount of experience that became the basis for further development. Endeavours to restrain negative features in mass-construction of flats lead to the tendency to make the environment “human” by the way of additional incorporation of works of art and verdure. Sculptural works often fulfilled their urbanistic function — they brought a fixed point to the space — an element of orientation, differentiation and particularity. During the sixties, tendencies occur directed towards a complex comprehension of environmental formation and a dynamic comprehension of space, which get stronger with the time (and characterize the formation of environment up to the present time). The urbanistic layout deals with an ever growing repertory of means. It forms a system of dominants and subdominants based on a dynamic penetration and linkage of the spaces that are to determine, orientate, differentiate and specify. The repertory of forms of constructive elements develops and simultaneously the architectural expression becomes richer. Works of art are being incorporated into the system of articulation and hierarchization of different areas, parts of the whole; they take part in forming their specific spatial character and at the same time they make valid their own artistic qualities. A work of art set in a certain space represents in this sense a logical culmination of the homogeneous formative conception unfolded in all levels of the formation of environment, i. e. in stage of planning, architecture and fine arts in particular.

## Sovietska porevolučná architektúra a Slovensko

FEDOR KRESÁK

Sovietska architektúra dvadsiatych rokov pútaťala pozornosť vo svete aj napriek vtedajšiemu všeobecnému nedostatku objektívnych informácií o živote v ZSSR. Sotva v niektorom inom štáte vyvolala taký záujem ako v predmníchovskom Československu.<sup>1</sup> Jej ohlasy v českých krajinách už v hrubých črtách poznáme,<sup>2</sup> no menej vieme o nich na Slovensku.<sup>3</sup> V našej štúdii si chceme všimnúť, ako na ňu reagovala slovenská tlač a ako sa myšlienky, ktoré prinášala, odrazili v slovenskej architektonickej tvorbe.

Slovensko do roku 1918 bývalo súčasťou centralizovaného Uhorska, v ktorom ešte dožíval ekonomický i politický feudalizmus s tvrdým národnostným útlakom ako sprievodným znakom. Škôl so slovenským vyučovacím jazykom takmer nebolo a teda takmer nebolo ani slovenskej inteligencie. Pri vzniku republiky bolo na Slovensku iba niekoľko architektov — Slovákov a zopár slovensky vychádzajúcich novín.

Aj architektúra slovenských miest mala do prvej svetovej vojny v jadre provincionálny charakter. V malých pomeroch sa uplatňovali neraz budapeštianski, prípadne viedenski architekti, pochopiteľne, najmä druhoradí. Moderné smery k nám prichádzali zväčša až po roku 1918 predovšetkým prostredníctvom českých architektov. Takisto s modernou sovietskou architektúrou sa Slováci zoznamovali prevažne českým prostredníctvom.

Povojnová sociálna vlna neobišla ani Slovensko. Aj u nás badať snahu po riešení veľmi naliehavého bytového problému lacnou hromad-

nou výstavbou. Neskorší národný umelec Dušan Jurkovič vypracoval už roku 1920 návrhy typizovaných robotníckych domčekov.<sup>4</sup> Boli to ešte individuálne domčeky bez snahy o kolektívne bývanie. Sovietskemu typu viacpodlažného mestského kolektívneho domu sa skôr približovala budova bratislavskej Ymky z roku 1921 od Alojza Balána so spoločnými jedálňami, klubovňami, telocvičňou a kinom. Bola však len slobodárňou, teda dočasným ubytovaním, a opierala sa o americké vzory, čo badať už z fasády pripomínajúcej architektúru Nového Anglicka.

Odborného architektonického časopisu až do vzniku Slovenského staviteľa roku 1931 na Slovensku nebolo. Prvým slovenským časopisom, ktorý zámerne venoval pozornosť sovietskemu výtvarnému umeniu, bol Dav. Vznikol roku 1924 a viedol ho kolektív, ktorého ústrednou osobnosťou bol dr. Vladimír Clementis.<sup>5</sup> Dav bol od začiatku časopis s vyhraneným politickým zameraním, umelecké problémy v ňom ustupovali do pozadia. Napriek tomu už v jeho 2. čísle Daňo Okáli<sup>6</sup> dospieva k záveru, že dobovým štýlom je konštruktivizmus, spojený s revolučnou ideológiou. Z článku o svetovej kríze umenia od Vojtecha Tilkovského v tomže čísle<sup>7</sup> badať, že už poznal Tatlinov projekt pomníka III. internacionály rovnako ako Okáli.<sup>8</sup> Obidvaja však voči nemu majú výhrady.

S modernou sovietskou architektúrou slovenskú verejnosť po prvý raz bližšie zoznamuje až časopis Slovenské dielo roku 1929.<sup>9</sup> Nepodpísaný autor, zrejme arch. Josef Vydra, sa opiera o článok A. I. Nekrasova v Slawische Rund-

schau. Úvodom konštatuje, že nová architektúra sa v ZSSR stala výrazom novej éry. Charakterizuje ju, zdôrazňuje jej podriadenie sa účelu, dynamizmus smerujúci do širšieho priestoru, ako aj grandiózne rozmery. Spomína práce D. Fridmana, B. Velikovského, P. Golosova, M. Šmurova, L. Šarmana, M. Ginzburga a V. Vesnina. Po prvý raz zoznamuje čitateľov s činnosťou sovietskych tvorivých skupín (MAO, OSA, ASNOVA), nezaujíma však stanovisko v prospech niektorej z nich. Zdôrazňuje podporu, ktorej sa moderná architektúra teší zo strany sovietskej vlády „berúc nový sloh a požiadavky za svoje“ a optimisticky konštatuje, že kríza v pochopení nového štýlu je v ZSSR už prekonaná.

Roku 1931 vznikol časopis Nová Bratislava, zamýšľaný ako mesačník. Po štyroch nepravidelne vydaných číslach<sup>10</sup> zase zanikol. Mal vysokú úroveň a výrazné sociálno-kritické zameranie. Jeho redakciu tvorili Antonín Hořejš, Daňo Okáli, ako aj architekti Zdeněk Rossmann a Bedrich Weinwurm; medzi spolupracovníkmi nachádzame mená ako Hannes Meyer, Karel Teige, Laco Novomeský, Mikuláš Galanda a Josef Rybák. Už jeho 1. číslo, venované najmä tragédii vyhoreného Važca, prináša štúdiu M. Ginzburga *Problémy typizácie bývania v Sovietskom Rusku*.<sup>11</sup> Ginzburg sa v nej zameriava na konkrétne otázky racionalizácie sovietskej bytovej výstavby. Závěry jeho štúdie sa dali najmä v dobe hospodárskej krízy dobre aplikovať aj v našich pomeroch. V 2. čísle sa Zdeněk Rossmann zamýšľal nad kolektívizáciou bývania<sup>12</sup> a všimá si jej riešenie v ZSSR. 3. číslo zoznamuje čitateľa s Učebným kombinátom Gorkovského (Nižnenovgorodského) autozávodu od G. a M. Barchima,<sup>13</sup> s Miljutinovou knihou *Socgorod*<sup>14</sup> (odtláča z nej aj kapitolu *Princípy stavby miest*, zaoberajúcu sa územným plánovaním) a recenzuje dvojčíslo českého časopisu Staviteľ,<sup>15</sup> venované Miljutinovej knihe, ktorá vtedy vyvolala u nás značný ohlas.

Miljutinovo dielo komentoval aj arch. Rezső Szalatnai v pokrokovom menšinovom umeleckom časopise Forum.<sup>16</sup> Vydávali ho v rokoch 1931—1938 architekti O. Szönyi a E. Steiner

prevažne v nemeckej a maďarskej reči. Tento na vysokej úrovni stojaci časopis referoval aj o výstave sovietskej architektúry v pražskom Mánesi,<sup>17</sup> o súbahu na Palác soviets,<sup>18</sup> o projekte nového Mejerchoľdovho divadla,<sup>19</sup> o moskvskej činnosti Bruna Tauta,<sup>20</sup> o plánovanom, no už neuskutočnenom kongrese CIAM (Medzinárodného združenia architektov) v Moskve<sup>21</sup> a nakoniec aj o kritike moderných smerov v ZSSR na začiatku tridsiatych rokov.<sup>22</sup>

Dav sa v tridsiatych rokoch teoretickými otázkami umenia už málo zaoberal. Umelecké problémy pod tlakom doby ustúpili do pozadia. Vlado Clementis píše reportáže z cesty po ZSSR. Vidí popredné stavby prvej päťročnice, súvisiace s dejinami modernej sovietskej architektúry — výstavbu Moskvy, Charkova, Dneproostroja.<sup>23</sup> Všimá si ich viac po technickej a ekonomickej stránke, estetickú vynecháva. No neraz sa v tých časoch na stránkach Davu zjavuje fotografia niektorej zo sovietskych avantgardných stavieb ako ilustrácia.

Pozornosť si zasluhujú dva články Davu z rokov 1931 a 1932. V prvom z nich sa Peter Denk zaoberá zásadami budovania nových miest v ZSSR:<sup>24</sup> rešpektovaním prírodných podmienok, racionalizáciou a mechanizáciou stavebného procesu, štandardizáciou stavebných typov, prispôbením sa architektúry novému kolektívnemu spôsobu života s odľahčením ženy od domácich prác, urbanistickým riešením mesta i estetickým pôsobením stavieb a stavebných komplexov. Marxisticky konštatuje, že umenie, samo sociálne podmienené, súčasne pôsobí na ducha širokých mas. Úlohou architektúry je umeleckým organizovaním priestoru ovplyvniť spôsob života, prebúdzaf estetické cítenie a tvorivosť mas, psychickým pôsobením premáhať fyzickú únavu. „Hlavne tento cieľ sleduje snaha o vytvorenie architektonického slohu, ktorý by zodpovedal veľkorysým tvorčím úmyslom našej doby“, končí autor. Článok doplnia reprodukcia vyslovene konštruktivistického projektu „domu budúceho socialistického mesta“ od Bartša a Vladimirova, schváleného Stavebným výborom RSFSR.

Druhým článkom je rozhovor s architektom

Ludovítom Weiszom z Nitry,<sup>25</sup> pracujúcim vtedy na výstavbe Sverdlovsk. Dav ho uverejnil na jeseň roku 1932, keď po takmer ročnom pobyte v ZSSR bol Weisz na Slovensku na dovolenke. Rozhovor sa týka najmä výstavby Sverdlovsk a životných pomerov v ZSSR. Weisz sa zmiňuje o vtedajšom ostrom boji medzi skupinami sovietskych architektov o tvár novej socialistickej výstavby. Nie je to boj osobný, ale boj o zásady. „Najdôslednejšia v architektúre je, pravda, mladá generácia, ktorá od svojho vstupu do života bola vedená snahami o vytvorenie novej konštrukcie spoločnosti a je len prirodzené, že sa snaží tieto idey uplatniť i v architektúre“, konštatuje Weisz.

Začiatkom tridsiatych rokov vznikajú na Slovensku prvé družstevné sídliská, svojím poňatím trocha pripomínajúce projekty kolektívnych domov v ZSSR. Sú to družstevné domy pri dnešnej Švermovej ulici v Košiciach od brnenského architekta Josefa Poláška, ako aj bratislavské sídliská Unitas a Nová Doba od Bedricha Weiwurma a Ignáca Vécseiho. Postavili ich do zelene mimo radovej domovej zástavby a boli spoluvlastníctvom ich obyvateľov. Sú v nich len malé, teda pomerne lacné byty a majú už niektoré spoločné zariadenia, hoci — s ohľadom na lacné bývanie — iba v obmedzenej miere. Pravda, vo vtedajších podmienkach boli aj tieto byty pre proletariát väčšinou cenovo nedostupné a obývala ich zväčša stredná vrstva.

Poláškov stavba z rokov 1930—1931 je v podstate trojpodlažný trojtrakt so 48 bytmi, uzatvárajúci parčík s detskými ihriskami. V dome bol aj obchod s potravinami a moderná spoločná pracovňa s trvale zamestnanou pracovníčkou. Rozmery bytov boli rôzne, no všetky mali rovnaké hospodárske jadro. Kuchynské zariadenie, vstavané skrine a okná boli vyrobené sériovo. Žiaľ, sídlisko pre hospodársku krízu nikdy nedostavali. Poláškov projekt počítal s ďalšími budovami so 60 bytmi a slobodárňou, s otvoreným plaveckým bazénom a inými zariadeniami. Sovietsku bytovú výstavbu dvadsiatych rokov Polášek poznal a nadväzoval na ňu zámerne; vyplýva to z teoretickej úvahy, ktorú uverejnil v Slovenskom staviteľovi.<sup>26</sup>

S menom B. Weiwurma<sup>27</sup> sme sa už stretli na stránkach časopisov Nová Bratislava a Forum. Bol vynikajúcou osobnosťou. I. Vécsei<sup>28</sup> býval jeho trvalým spolupracovníkom. Unitas a Nová Doba prekonávajú Poláškovu dielo predovšetkým dimenziami. Unitas<sup>29</sup> pozostáva zo 7 šesťpodlažných, navzájom rovnobežne postavených a pásmi zelene oddelených budov na úzkom obdĺžnikovom pôdoryse. Obsahujú dovedna asi 400 malých, jednoizbových a dvojizbových bytov, ktorých vybavenie nie je natoľko komfortné ako v Košiciach, no je taktiež typizované. Na prízemí sú obchody.

Nová Doba<sup>30</sup> značí ďalší krok vpred. Weinwurm tu ako prvý na Slovensku použil oceľový skelet s minimálnym počtom dielcov. Hoci pôvodný projekt s rovnobežne zoradenými päťpodlažnými budovami ako v Unitase z popudu mesta pozmenili vytvorením uličnej fasády, byty sú dôsledne riešené tak, aby nemali spoločné steny so susedom a aby sa tak obyvatelia navzájom nerušili.

Ludovít Weisz, neskoršie pôsobiaci vo Sverdlovsku, viedol v Piešťanoch stavbu hotelov Eden a Excelsior (dnes Jalta), dokončených roku 1931. Ich projektantom bol architekt Pavol Weisz,<sup>31</sup> jeho brat, ktorý so sovietskou architektonickou modernou prišiel do styku taktiež za viacročného pôsobenia v ZSSR. Obidve stavby majú niektoré typické znaky sovietskej architektúry dvadsiatych rokov: sú dynamické, so zdanlivým pohybom šikmo do výšky a s dominujúcou vertikálou, ako aj s pomerne komplikovanou členenou hmotou. V hustej zástavbe, pochopiteľne, chýba snaha smerovať do diaľav. Vzhľadom na účel stavieb nebadať ani zblíženie sa s továrenskou architektúrou či snahu ovládnuť prírodu, ale skôr sklon k intímnosti.

Prizrúč k formálnym znakom sovietskej architektonickej moderny — ak ju v časoch jej búrlivého rozvoja vôbec možno považovať za jednotný štýl — nájdeme styčné body aj s tvorbou iných architektov, ktorí za predmníchovskej republiky pôsobili na Slovensku.<sup>32</sup> Z časového odstupu už ťažko určiť, do akej miery ten-ktorý z nich na sovietsku tvorbu nadväzoval vedome. Poukážeme preto na paralely so





A. Balán — J. Grossmann: Riaditeľstvo ČSD v Bratislave. Foto H. Fialová



A. Balán — J. Grossmann: Okresná sociálna poisťovňa v Bratislave na Bezručovej ulici. Foto F. Kresák

sovietskou tvorbou bez toho, že by sme z nich ovplyvnenie priamo vyvodzovali.

Najviac príbuzných prvkov s ňou nachádzame v tvorbe bratislavských architektov českej národnosti A. Balána a J. Grossmanna.<sup>33</sup> Obidvaja boli aj poprednými teoretikmi funkcionalizmu a sovietsku architektúru poznali.<sup>34</sup> Charakteristický šikmo do výšky smerujúci zdanlivý pohyb hmôt badať na ich ešte expresionizmom poznačenom riaditeľstve Čs. železníc (1924—1925), tvarom zámerne pripomínajúcom rušeň. Ešte výraznejší je na ľahučkej, skôr intímnej budove Umeleckej besedy slovenskej (1925—1927) a na stavbe Okresnej nemocenskej poisťovne v Banskej Bystrici (1927). Dynamický rozmach cítiť aj z Balánovej Okresnej sociálnej poisťovne v Bratislave, dnes MÚNZ na Bezručovej ulici (1936). Čisto účelové, priemyselnej architektúre blízke riešenie predstavujú Grossmannove Učňovské školy (1928, dnes SVŠT), sídlo niekdajšej avantgardnej Školy umeleckých remesiel.<sup>35</sup> Podobné poňatie dokladá aj bratislavský Živnodom (1928) od Klementa Šilingera<sup>36</sup> s komplikovaným členením hmôt a dynamickým výrazom. Šikmo nahor smerujúci pohyb, charakteristický pre sovietsku avantgardu, badať aj na jeho neuskutočnenom projekte bratislavského osobného prístavu (1930). Pôvodne z českého kubizmu vychádzajúci Šilinger projektoval aj vynikajúci, pozdĺž Dunaja do diaľky plynúci internát Lafranconi (1927) s funkčným rozčlenením objemov.

Medzivojnovnej architektúre Žiliny vtlačil svoju pečať Michal Scheer, ktorého tvorba nesie taktiež znaky príbuzné sovietskej avantgarde.<sup>37</sup> Šikmo nahor stupňovaný rytmus, dôsledné členenie hmôt podľa funkcií, dynamické zasklené objemy a technicko-dekoratívne prvky (palubné okienka, nárožné hodiny, nápisy) pripomínajú najmä práce skupiny OSA. Z jeho žilinskej tvorby treba spomenúť najmä projekt školy (1927), obidva nárožné domy na námestí SNP — prvý s dynamickou hrou plôch, pripomínajúcou až Maleviča (1927), druhý, tvarmi s ním korešpondujúci, so zasklenými arkiermi pripomínajúci palubné mostíky lodí (1932), dnešný ONV s gradáciou hmôt, vrcholiacou impozantným skleneným valcom hlavného scho-

dišťa (1928), ako aj pokusy o sociálnu výstavbu: moderný chudobinec (1931) a kolóniu rodinných domčekov Svojdodomov s predajňou družstva Budúcnosť (1932).

Tvarovú príbuznosť so sovietskou modernou badať aj na dvoch realizáciách pražských architektov v oblasti kúpeľnej výstavby, ktorá bola v predmníchovskej republike na vysokej úrovni: na ozdravovni v Trenčianskych Tepliciach od Jaromíra Krejčara a na kúpeľnom komplexe na Sliachi od Rudolfa Stockara. Krejcar bol členom ARDEV-u<sup>38</sup> a Levé fronty. V tridsiatych rokoch pracoval v ZSSR.<sup>39</sup> Príbuznosť s tvorbou sovietskych konštruktivistov badať aj na iných jeho stavbách.<sup>40</sup> Teplická ozdravovňa vyniká funkčným členením hmôt i citlivým vkomponovaním do prírody. Horizontálny sliacký komplex s výraznou konštruktivistickou dominantou na juhovýchode plynie do diaľky ako sovietske stavby, no citlivo sa prispôsobuje lesnatému terénu a polohe na svahu: veď prispôsobenie sa architektonického diela prostrediu — v našich podmienkach odlišnému — je predpokladom jeho umeleckej hodnoty.

Súbežne so zahraničnopolitickým zblížovaním sa Československa so Sovietskym zväzom na pôde Spoločnosti národov všima si sovietsku architektúru aj nesocialistická tlač. Národné noviny<sup>41</sup> začiatkom tridsiatych rokov informujú o súbehu na Palác soviets. 14. novembra 1931 opisujú technické vybavenie budúceho paláca a zaoberajú sa súbehom bez zaujatia stanoviska.<sup>42</sup> 17. júna 1933 uverejňujú rozhovor s Borisom Jofanom, ktorého projekt, vypracovaný až po skončení súbehu, bol prijatý.<sup>43</sup> Jofan v ňom opisuje svoj návrh. Zo strany redakcie badať sympatie, súčasne však aj neznalosť. Vyzdvihuje sa veľkoleposť stavby, avšak pisateľ článku si neuvedomuje, že projekt je už ústupom od zásad sovietskej architektonickej avantgardy. 2. marca 1934 citujú správu moskovskej Pravdy o schválení projektu so stručným opisom nikdy neuskutočnenej stavby.<sup>44</sup> Uvedené články nie sú podpísané a asi sa opierajú o zahraničné pramene.

Jediný odborný časopis pre architektov, Slovenský staviteľ, sa zameriaval len na domácu architektonickú tvorbu. Hoci v nej podporuje

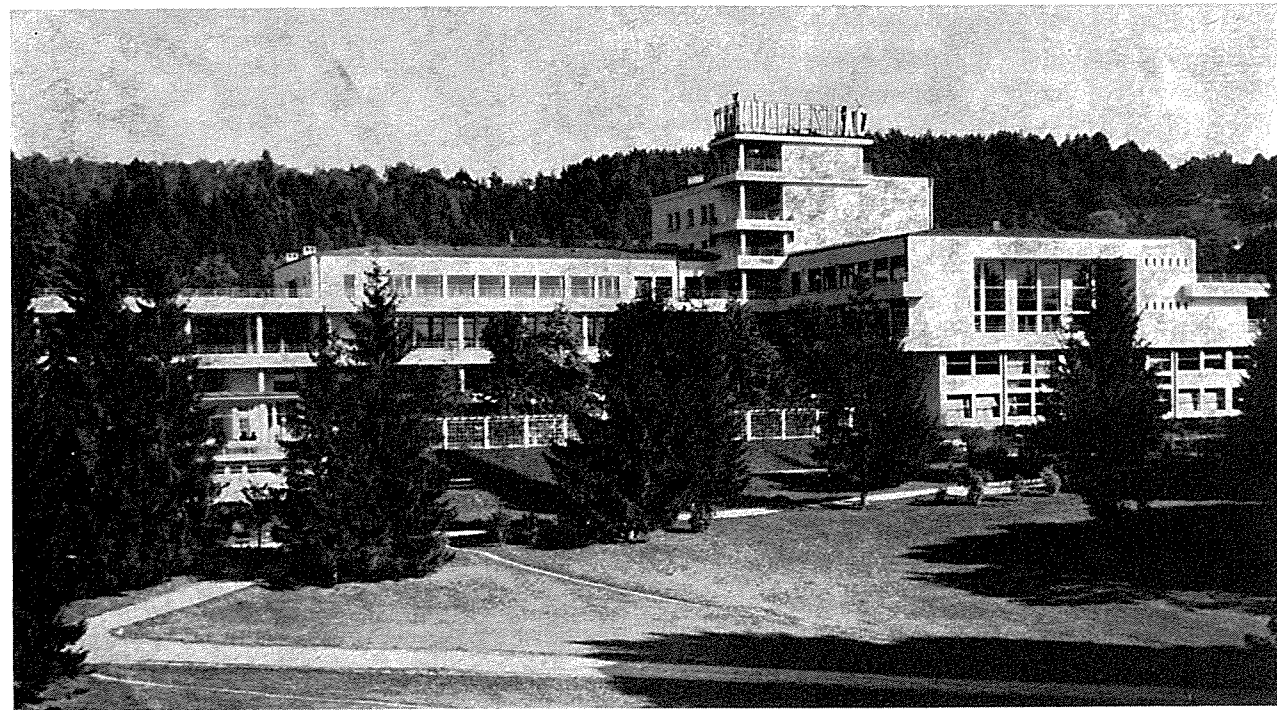


K. Šilinger: Živnodom v Bratislave. Foto De Sandalo



K. Šilinger: Projekt osobného prístavišťa v Bratislave. Z archívu A. Šilingerovej

moderné tendencie, so zahraničnou architektúrou zoznamuje čitateľa len sporadicky. Ani sovietska tvorba nie je výnimkou. Na jar 1933 vyšiel článok o Dneprostroji,<sup>45</sup> ktorý s obdivom uvádza technické údaje o tomto vtedy najväčšom vodnom diele sveta, po výtvarnej stránke ho však nehodnotí. Je to súčasne jediná reportáž o sovietskej architektúre, s ktorou sa



R. Stockar: Kúpele Sliach. Z archívu UVÚ SAV

v Slovenskom staviteľovi stretávame v prvej polovici tridsiatych rokov.

Na začiatku tridsiatych rokov sa veľká éra sovietskej architektúry dočasne končí. Miznú preto aj ohlasy v slovenskej tlači. Začiatkom roku 1936 vracia sa z Moskvy cez Bratislavu architekt Hannes Meyer,<sup>46</sup> švajčiarsky komunista, aby po kratšom pobyte v rodnej zemi odišiel pracovať ďalej do Mexika. Pri tejto príležitosti prednáša na Škole umeleckých remesiel o sovietskej architektúre, výstavbe miest a o svojej práci v ZSSR. Správu o tom prináša už len Slovenský denník,<sup>47</sup> no s odborným komentárom a s bližšou charakteristikou H. Meyera. V lete 1936 navštevuje ZSSR Martin Benka a v Eláne opisuje svoje dojmy. Architektúry sa nedotýka, avšak dopĺňa článok fotografiou známeho konstruktivistického Domu priemyslu v Charkove od S. Serafimova, M. Flegera a S. Kravca.<sup>48</sup>

Začiatkom roku 1938 sa vracia k modernej

sovietskej architektúre Slovenský staviteľ.<sup>49</sup> Čerpá z článku známeho amerického architekta Franka Lloyda Wrighta v októbrom čísle časopisu *The Architectural Record* z roku 1937. Wright však už nehodnotí architektúru avantgardy, ale súčasnú. S nadšením sa vyjadruje o pláne prestavby Moskvy, no skepticky o vtedajšom smere vývoja sovietskej architektúry. Porovnáva ho s vývojom v USA, na ktorý sa pozerá rovnako skepticky. Za skutočné osobnosti považuje Alabjana, Kolliho, Jofana, Nikolského a Ščuseva. Článok má informatívny charakter, redakcia k nemu nezaujíma stanovisko.

6. októbra 1938 sa na Slovensku zavádza policajný režim. Zastavujú sa všetky ľavicovo orientované časopisy a tým zanikajú aj možnosti objektívne referovať o kultúrnom živote v ZSSR. Preto až do oslobodenia už nenachádzame v slovenskej tlači o modernej sovietskej architektúre ani zmienky.

#### Poznámky

- <sup>1</sup> Konštatoval to už na prvom zjazde sovietskych architektov roku 1937 popredný český architekt Josef Gočár. Pozri HRŮZA, J. — ŠVIDKOVSKIJ, I.: *Obširje problemy architekturnogo tvorčestva*. In: *Puti razvitija i vzaimosvjazi ruskogo i čechoslovačkogo iskusstva*. Moskva 1970, s. 19—59, menovite s. 25.
- <sup>2</sup> Pozri HRŮZA, J. — ŠVIDKOVSKIJ, O.: c. d., s. 25—30; KROHA, J. — HRŮZA, J.: *Sovětská architektonická avantgarda*. Praha 1973, literatúra na s. 174.
- <sup>3</sup> Pri písaní tejto práce sme použili kartotéku bibliografických záznamov časopiseckých článkov Umenovedného ústavu SAV.
- <sup>4</sup> Boli vystavené na jeho súbernej výstave v Bratislave v roku 1971.
- <sup>5</sup> Členmi redakčného kolektívu boli o. i. Laco Novomeský, Edo Urx, Daňo Okáli, Andrej Sirácky, Peter Jilemnický, Fraňo Král, Ján Poničan, Josef Rybák, v tridsiatych rokoch aj Gustáv Husák. Bližšie pozri: *Dav*. Spomienky a štúdie. Bratislava 1965; DRUG, Š.: *Dav a davisti*. Bratislava 1965.
- <sup>6</sup> OKÁLI, D.: *Umenie*. Poznámky a heslá. *Dav*, 1, jar 1925, s. 1—7.
- <sup>7</sup> TILKOVSKÝ, V.: *Svetová kríza umenia*. *Dav*, 1, jar 1925, s. 33—37.
- <sup>8</sup> OKÁLI, D.: *Výtvarný dnešok vo svete a u nás*. *Dav*, 2, február 1926, s. 7—11.
- <sup>9</sup> *Slovenské dielo*, 1, 1929, 3, s. 191—192. Red. František Votruba. Po ročnom vychádzaní časopis zanikol.
- <sup>10</sup> 21. 11. a 21. 12. 1931, 12. 2. a 26. 3. 1932.
- <sup>11</sup> *Nová Bratislava*, 1, s. 11.
- <sup>12</sup> ROSSMANN, Zd.: *Kolektivizácia bývania*. *Nová Bratislava*, 2, s. 32—34.
- <sup>13</sup> *Nová Bratislava*, 3, s. 52, model a pôdorys.
- <sup>14</sup> A. N. Miljutin: *Sočgorod*. *Nová Bratislava*, 3, s. 53—55, 3 obr. Úvod Zd. Rossmann.
- <sup>15</sup> *Nová Bratislava*, 3, s. 62. Autorom recenzie je taktiež Zd. Rossmann.
- <sup>16</sup> Sz. R.: *A Szocialista városépítkezés tervezetei és kilátásai*. *Forum*, 1932, 3, s. 84.
- <sup>17</sup> Sz. R.: *A Szovjet építészet kiállításának Prágában*. *Forum*, 1932, s. 322.
- <sup>18</sup> *A Szovjet palotája Moszkvában*. *Forum*, 1932, 7, s. 196.
- <sup>19</sup> MOLOJIN, M.: *Das neue Meyerholdtheater*. *Forum*, 1932, 8, s. 215.
- <sup>20</sup> Bruno Taut baut in Moskau. *Forum*, 1932, 2, s. 63.
- <sup>21</sup> *Internationales Baukongress in Moskau*. *Forum*, 1932, 5—6, s. 164.
- <sup>22</sup> *Bauen in Russland*. *Forum*, 1933, 1, s. 30.
- <sup>23</sup> CLEMENTIS, V.: V druhom roku piatiletky. *Dav*, 4, 1931, 1, s. 4—5; *Potemkinove dediny zo železobetónu*. *Dav*, 4, 1931, 2, s. 9—10; *Dva dni na Dneprostroji*. *Dav*, 4, 1931, 4, s. 6—7.
- <sup>24</sup> DENK, P.: *Utopia stojaca pred uskutočnením*. Zá-

sady budovania miest v Sovietskom zväze. *Dav*, 4, 1931, 5—6, s. 12. Či Peter Denk nie je pseudonym, nepodarilo sa nám zistiť.

<sup>25</sup> *Odborník zo Slovenska na socialistickej výstavbe*. *Dav*, 5, 1932, 9—10, s. 131.

<sup>26</sup> POLÁŠEK, J.: *Kolónia bankových úradníkov v Košiciach*. *Slovenský staviteľ*, 2, 1932, s. 287—292. O. i. píše: „Bytová pečlivosť v Holandsku a Nemecku a hromadná bytová výstavba v ZSSR sa prevádzajú na podklade celkom inom, než u nás; ich význam spočíva predovšetkým v budovaní rozsiahlych komplexov celých obytných štvrtí... Nový útvar obytného domu, či už dnešné jeho formy nazývajú sa flat, boarding-house alebo dom-komuna, rieši predovšetkým sociálne a hospodárske predpoklady zriadením radu kolektívnych zariadení... v novom útvere obytného domu je možné zorganizovať kolektívne varenie, obsluhu, zásobovanie, starosť o deti, spoločenský život, telesnú kultúru atď., ako sa tým sústavne zaoberá nekapitalistické Rusko...“ O Poláškovom diele pozri aj KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1918—1945*. Bratislava 1971, s. 57.

<sup>27</sup> Bol zavraždený ako 57-ročný nemeckými fašistami na Ukrajine, kam ho roku 1942 po predchádzajúcom väznení deportovali. Pozri KUSÝ, M.: c. d., s. 185.

<sup>28</sup> Zavraždený ako 61-ročný roku 1944 v Oswięcimie. Pozri KUSÝ, M.: c. d., s. 185.

<sup>29</sup> KUSÝ, M.: c. d., s. 58.

<sup>30</sup> *Slovenský staviteľ* 1934, s. 82; KUSÝ, M.: c. d., s. 58.

<sup>31</sup> Pavol Weisz sa za 1. svetovej vojny dostal do ZSSR ako zajatec. Vystriedal niekoľko povolání, až zakotvil v Moskve ako projektant. Okolo roku 1928 sa vrátil domov a projektoval o. i. obidva spomenuté hotely v Piešťanoch. Potom bojoval v Španielsku ako interbrigadista. Po porážke španielskej republiky odišiel znova do ZSSR. Roku 1944 sa vrátil na Slovensko ako parašutista a v Slovenskom národnom povstaní padol. Za informácie o ňom vďačí prof. M. Kusému.

<sup>32</sup> Ich životopisy pozri KUSÝ, M.: c. d., s. 177—186. Väčšina spomínaných stavieb je v tomto základnom diele o slovenskej architektúre medzivojnového obdobia, z ktorého sme prevzali niektoré faktografické údaje, reprodukovávané.

<sup>33</sup> O ich tvorbe pozri publikáciu: 1922—1932 ing. arch. Alois Balán a ing. arch. Jiří Grossmann. 10 rokov architektonické práce. Bratislava 1932. Text Antonín Hořejš.

<sup>34</sup> Z úvodného textu v publikácii, uvedenej v pozn. 34, s. IV badať, že sa obidvaja zaujímali o vývoj architektúry v ZSSR.

<sup>35</sup> Bola obdoba weimarského Bauhausu. Bližšie pozri *Ars*, 1, 1969, 2; celé číslo je venované konferencii o nej, ktorú usporiadala SAV v Smoleniciach.



- <sup>36</sup> Blížšie o jeho tvorbe pozri KRESÁK, F.: Arch. Klement Šilinger. Projekt, 1982, 10, s. 50—53.
- <sup>37</sup> ZONGOR, Š.: Nová architektúra na Slovensku. Ing. arch. Maximilian Scheer. Bratislava 1932. Dnes používa meno Michal.
- <sup>38</sup> Architekti Devětsilu, skupina Tavicovo orientovaných architektov, blízkých KSC. Rozpadla sa roku 1929. Nahradila ju Levá fronta, založená v tom istom roku, na čele s Karlom Teigem (1900—1955).
- <sup>39</sup> ŠLAPETA, V.: Die tschechische Architektur der Zwischenkriegszeit. Archithese, 1980, 6, s. 6.
- <sup>40</sup> Už pražská budova Olympic na Václavskom námestí (1923), ktorá formálne snahy sovietskej avantgardy dokonca predbieha. So sovietskou konštruktivistickou architektúrou vyslovene súvisí čs. pavilón na svetovej výstave v Paríži 1937. Pozri Slovenský staviteľ, 7, 1937, 10, s. 1.
- <sup>41</sup> V tridsiatych rokoch boli Národné noviny ako orgán Národnej strany značne konzervatívne. V čase 2. svetovej vojny nadobudli výrazne antifašistický charakter a v auguste 1944 sa postavili jednoznačne za Slovenské národné povstanie. Ich vedúcim redaktorom bol vtedy Fedor Jesenský.
- <sup>42</sup> Aký bude Palác soviетov v Moskve. Národné noviny 14. 11. 1931, s. 1.
- <sup>43</sup> O najväčšom architektonickom pamätníku našej epochy. Národné noviny 17. 6. 1933, s. 2.
- <sup>44</sup> Podrobnosti o Paláci soviетov. Národné noviny 2. 3. 1934, s. 3.
- <sup>45</sup> Stavěbne-technické novoty zo sveta. I. Dneprostroj v SSSR. Slovenský staviteľ, 1933, 5, s. 52, 3 obr. Redigoval ho G. Vlasák.
- <sup>46</sup> V rokoch 1928—1930 riaditeľ Bauhausu v Dessau.
- <sup>47</sup> -jp: Prednáška arch. H. Meyera v Bratislave. Slovenský denník 19, 26. 1. 1936, s. 4. Kultúrnu rubriku Slovenského denníka vtedy viedol Karol V. Rypáček, vynikajúci prekladateľ zo severských jazykov a člen výboru Spoločnosti pre kultúrne a hospodárske styky so ZSSR, ktorá Meyerovu prednášku usporiadala. Autorom článku mohol byť Ján Poničan.
- <sup>48</sup> Elán, 7, september 1936, 1, s. 5—6. Redigoval ho Ján Smrek.
- <sup>49</sup> Architektúra a život v SSSR. Slovenský staviteľ, 1938, 1, rubrika Rozličné, s. 26—27.

## Советский послереволюционный архитектурный авангард и Словакия

В работе рассматриваются отзвуки советского архитектурного авангарда послереволюционного периода в Словакии перед второй мировой войной. Эти отзвуки прослеживаются как в печати, так и в архитектурном творчестве.

Первым журналом, который интересовался советской архитектурой послереволюционного периода, был ДАВ. Уже в первый год издания мы встречаем в нем упоминания об этой архитектуре (Д. Окали, В. Тилковски). Однако более систематическое внимание уделял ей журнал „Словенске дьело“ в 1929 г. (И. Видра) и в особенности „Нова Братислава“, журнал вышедший в первый раз в 1931 г. и вскоре прекративший свое существование. Из журналов национальных меньшинств следует отметить „Форум“. В период 1931—1932 гг. ДАВ печатает две серьезные статьи о советской архитектуре: П. Денк пишет о строительстве новых городов в СССР, а Л. Вайс, архитектор, работавший в то время в Свердловске, описывает свой опыт их строительства. Паралельно со сближением Чехословакии и СССР во внешнеполитической области советской архитектуре начинает уделять внимание и несоциалистическая печать („Словенски денник“, „Народне новини“ и „Словенски ста-

витель“, который в 1938 г. публикует статью Ф. Л. Райта о современной советской архитектуре). 6 октября 1938 г. возможности публикации сведений о современной советской архитектуре в Словакии закончились.

Из архитекторов, работавших в Словакии, первые стремления к социальному строительству заметны уже вскоре после 1918 г. у Д. Юрковича и А. Балана. Первые кооперативные жилые кварталы с совместным оборудованием возникают лишь на рубеже 30-х годов (в Кошице автором их был Л. Полашек, в Братиславе кварталы Унитас и Нова Доба проектировали Б. Вайнвурм и И. Вечен). Л. и П. Байс строят одновременно в Пештянах две гостиницы, близкие по форме произведениям советского авангарда. Родственные ему элементы находим в произведениях целого ряда словацких, или же работающих в Словакии архитекторов, однако трудно определить, в каких случаях это намеренная преемственность, а в каких — лишь стремления, мотивированные современными тенденциями к функциональности и правдивости архитектуры. К ним относятся: А. Балан, И. Гроссман, К. Шлингер, М. Шеер, а также пражские архитекторы И. Крейцар и Р. Штокар.

## Soviet Postrevolutionary Architectural Avantgarde and Slovakia

The work deals with the response of the Soviet postrevolutionary architectural avantgarde in Slovakia up to World War II. It is concerned with its response in the press on the one hand and in architectural creation on the other.

The first periodical that took interest in the Soviet postrevolutionary architecture was DAV. In its first year-volume (1924) we find notes about it (D. Okáli, V. Tilkovský). It was, however, given more systematic attention by Slovenské dielo in the year 1929 (J. Vydra), but particularly by Nová Bratislava that was issued for the first time in 1931 but expired soon after. Out of minority periodicals it was Forum. In 1931—1932 DAV brought two more significant articles about Soviet architecture in which P. Denk dealt with the construction of new towns in the Soviet Union and L. Weisz, an architect who was working in Sverdlovsk at that time, described his experience about their building. Paralelly with the foreign-political rapprochement of Czechoslovakia and the Union of Socialist Soviet Republics also the nonsocialist press (Slovenský denník, Národné noviny and Slovenský staviteľ, which in the year 1938 brought an article by F. L. Wright

about the contemporaneous Soviet architecture) took interest in Soviet architecture. By the 6<sup>th</sup> October 1938 the possibilities to publish in Slovakia about modern Soviet architecture came to an end.

From among the architects active in Slovakia it were D. Jurkovič and A. Balán, who were the first to strive for social construction as soon as shortly after 1918. The first co-operative housing quarters appeared as late as at the turn of the thirties (at Košice by J. Polášek, at Bratislava — Unitas and Nová Doba — by B. Weinwurm and I. Vécsei). L. and P. Weisz were building simultaneously two hotels at Piešťany, form of which was similar to that of the Soviet avantgarde. Elements related to the Soviet avantgarde can also be found in the works of a number of Slovak or in Slovakia working architects, it is, however, difficult to state where there is an intentional linking up with it and where there is but a contemporary effort to find the functionality and truthfulness in architecture. Among these architects there belonged A. Balán, J. Grossmann, G. Šilinger, M. Scheer, as well as the Prague architects J. Krejcar and R. Stockar.

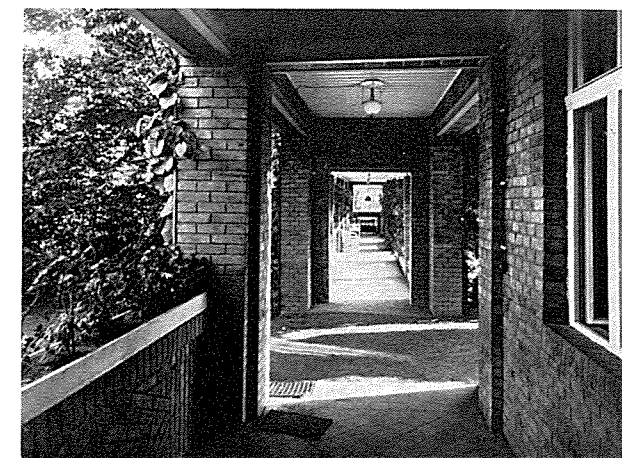
## Zlínska architektúra ako súčasť československej architektonickej avantgardy

ŠTEFAN ŠLACHTA — VLADIMÍR ŠLAPETA

V čase, keď sa stále ešte len formuje náš pohľad na dejiny architektúry 20. storočia, nebolo zatiaľ — najmä v svetovom meradle — docenený prínos skupiny architektov, ktorá pracovala pre firmu Baťa v dnešnom Gottwaldove za čias predmníchovskej republiky. Pôsobila v kapitalistických podmienkach, avšak v podmienkach modernej expanzívnej firmy. Viacerí jej členovia sa dopracovali — čiastočne už v období prvej republiky, čiastočne po skúsenostiach druhej svetovej vojny — k socialistickému svetonázoru, ktorý sa výrazne prejavil aj v ich architektonickej tvorbe. Činnosť skupiny preniká do sveta pod názvom „zlínska architektúra“,<sup>1</sup> odvodeným z názvu mestského centra dnešného Gottwaldova, vzniknutého zlúčením viacerých obcí. Z členov skupiny najmä Vladimír Karfík<sup>2</sup> neskoršie ovplyvnil vývin architektúry na Slovensku. Už z tohto dôvodu považujeme za potrebné venovať jej trocha pozornosti.

Ako priemyselník Tomáš Baťa spočiatku vôbec nepoznal modernú architektúru a, prirodzene, ani jej predstaviteľov u nás. Projekt vlastnej vily zadal roku 1909 staviteľskej firme. Až počas stavby, pravdepodobne na radu svojej manželky, požiadal profesora pražskej Akadémie výtvarných umení Jana Kotěru<sup>3</sup> o úpravy projektu. Kotěra<sup>4</sup> upravil čiastočne priečelie, vytvoril predovšetkým pôvabné interiéry spoločenskej haly a navrhol prístavbu promenád, altánkov a pergoly pred južnou fasádou. Svojou prácou si získal Baťovu dôveru natoľko, že ešte na sklonku prvej svetovej vojny, roku 1916 mu bola zadaná úloha vypracovať návrh zastavovacieho plánu Zlína. Baťa zo svojich ciest po svete

poznal základné princípy záhradných miest, ako ich v Anglicku vytýčil Ebenezer Howard,<sup>5</sup> a stožtožnil sa s Kotěrovým návrhom záhradného mesta s radovými rodinnými domčekmi a spoločenským centrom s kinematografom. Na cestách do Anglicka a USA v dvadsiatych rokoch sa Baťa zoznámil aj s vtedajšími skúsenosťami zo zakladania priemyselných zón a obytných celkov. To taktiež prispelo k postupnému formovaniu jeho názoru, že treba vytvoriť vlastnú stavebnú kanceláriu.



Jan Kotěra: Vila Tomáše Baťu, dnes Dom pionierov, 1911. Z archívu V. Šlapetu

Roku 1923 prišiel po absolvovaní Kotěrovej Akadémie do Zlína František Lydie Gahura (1891—1958), rodák z Valašska. Na štúdiá odišiel už ako vyučený murár.<sup>6</sup> Pri príchode do Zlína sa realizovala jeho diplomová práca — projekt zlínskej radnice. Bola ešte navrhnutá

v duchu povojnového kotěrovského umierneného klasicizmu. Gahura sa v Zlíne ujal funkcie hlavného architekta mesta. Roku 1925 navrhol nový regulačný plán založený opäť na princípe „mesta v záhradách“, s obytnými štvrtkami Letnou a Zálešnou. V tomto čase projektoval aj prvé typy rodinných domčekov, spočiatku ešte so sedlovou strechou (Zálešná), neskôr už s rovnými strechami (v kolóniách Letná a Nad ovčírnu). F. L. Gahura, hoci nikdy nebol zamestnancom firmy, ale mestským architektom, prispel v dvadsiatych rokoch veľmi významne k formovaniu zlínskeho architektonického a urbanistického názoru stavbami ako prvé penziónaty a závodná nemocnica, riešenými pavilónovým spôsobom, a škola s dvoma roztvorenými krídlami, ktorá je prvou charakteristickou stavbou nového zlínskeho centra. V týchto Gahurových stavbách sa postupne vyvíjal aj systém tzv. zlínskeho skeletu. Aj neskoršia Gahurova tvorba — obchodný dom na Námestí práce (1930) a Pamätník Tomáša Baťu (1932—1933), dnes Dom umenia, používa tento konštrukčný systém.

Prílivom mladých pracovníkov získavala firma postupne odborníkov, ktorí od druhej polovice dvadsiatych rokov formovali profil jej architektonickej a stavebnej činnosti. Spomedzi nich treba spomenúť napr. staviteľa Arnošta Sehnala, považovaného za autora typického okrúhleho železobetónového stĺpu a jeho debnenia. Z architektov prišiel do Zlína roku 1927 absolvent Janákovkej špeciálky na UMPRUM Antonín Vítek a roku 1930 Vladimír Karfík, ktorého „najal“ Jan Baťa pri svojej návšteve v Chicagu, kde vtedy Karfík pracoval u architektonickej firmy Hollabird & Roth a v ateliéri F. L. Wrighta.<sup>7</sup> Takto sa okolo roku 1930 stabilizovala začiatková skupina tvoriaca tzv. projektovú kanceláriu spoločnosti. Na jej čelo bol postavený 29-ročný Karfík. Neskôr v priebehu tridsiatych rokov bol tento kolektív doplnený ďalšími mladými architektmi ako Robertom H. Podzemným, Vladimírom Kubečkom<sup>8</sup> a Jiřím Voženílkom,<sup>9</sup> z ktorých každý svojim osobitným spôsobom prispel k charakteristickému obrazu zlínskej architektúry.

Je zaujímavé porovnávať nástup modernej funkcionalistickej architektúry v Československu koncom dvadsiatych rokov s formovaním sa zlínskej architektúry. Tento pohľad je obzvlášť zaujímavý z hľadiska súčasnej kritiky „moderny“ s veľmi ostro formulovanými stanoviskami voči chybám, ktorých sa moderná architektúra dopustila. Architektonické diela boli väčšinou projektované ako sólové architektonické monumenty, kde človek často ostáva bokom. V Zlíne sa stretávame s modernou architektúrou, ktorá sa opiera o prvky štandardizácie, unifikácie a typové, opakované projekty. Zlínska architektúra sa zaraďuje do prúdu československej moderny, vyrastá však organicky z funkcie, technológie a prevádzky priemyselnej budovy. Funkcia je hlavným motívom zlínskej architektúry. Továrenský konštruktívny štandard, ktorým je pole o rozmeroch 6,15 × 6,15 m, sa stal základným prvkom zlínskej architektúry. Tento tzv. „zlínsky modul“ vznikol na základe plánov, ktoré priviezol Tomáš Baťa asi roku 1927 z USA, kde sa používala osnova 20 × 20 stôp. Po prepočítaní na metrickú sústavu vznikol modul 6,15 m. Princíp rovnakého štvorcového poľa jednotlivých priemyselných budov nebol len štandardným prvkom. Zároveň dával možnosť za rovnakých podmienok porovnávať efektívnosť jednotlivých prevádzok a cestou súťaže ju zvyšovať, čo bola hlavná starosť pri stavbe výrobných budov. Konštruktívny štandard sa spájal so štandardom úžitkovým.

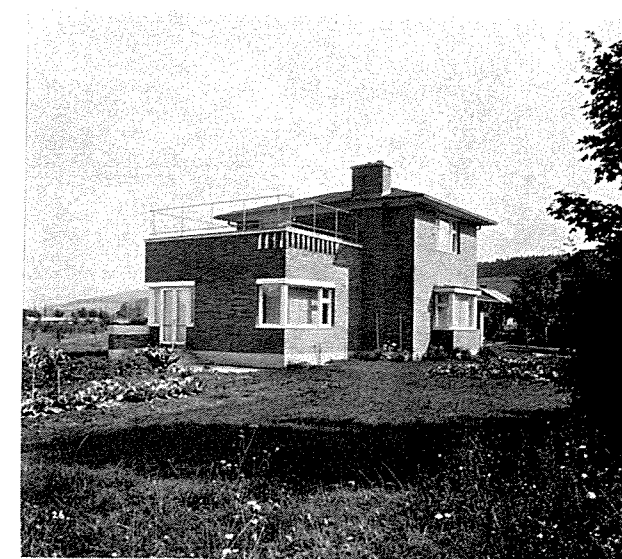
Modul 6,15 × 6,15 m je základom aj väčšiny budov slúžiacich verejným účelom, ako sú školy, internáty, spoločenské domy, sociálno-zdravotné ústavy, obchodné domy a i. Úlohou architekta bolo prispôsobiť dispozíciu budovy tomuto konštruktívnemu poľu. Modul je zároveň základným prostriedkom jednotného architektonického výrazu. Zlínska architektúra sa vyznačuje štýlovou jednotou s variantmi, vytváranými niekoľkými spôsobmi: zmenou proporcií výplňového muriva v železobetónovej konštrukcii, obmenami proporcií okenných otvorov voči výplňovému murivu a dopĺňaním predchádzajúcich dvoch spôsobov inými motívmi, ktoré prispievajú k charakterizovaniu účelu

budovy (ukončenie siluety Spoločenského domu v Zlíne doskou prekrývajúcou terasu a kubus strojovne). Posledným variantom je úplné vyhlúčenie výplňového muriva a zasklenie celej ohraničujúcej plochy železobetónovej kostry.<sup>10</sup>

K charakteristickým vonkajším znakom zlínskej architektúry patrí okrúhla forma stĺpov železobetónovej nosnej konštrukcie. Tieto biele betónové stĺpy a červená farba rezného výplňového muriva sa stali určujúcim znakom väčšiny zlínskych stavieb.

Dynamický rozvoj výroby podmieňovala realizácia rozsiahleho investičného programu, ktorý bol náplňou relatívne malej skupiny projektového oddelenia. Projektová príprava sa preto od začiatku orientovala na využívanie objemovej a prvkovej typizácie a štandardných riešení. K prvým úlohám patrilo navrhnutie štandardného typu výrobných budov. Bol vypracovaný návrh etážovej budovy (J. Voženílek) o rozmeroch 80 × 18 m s pričleneným vertikálnym jadrom so schodišťom, výťahmi a pomocnými plochami.<sup>11</sup> Predpokladal využitie denného osvetlenia — skelet umožňoval intenzívnejšie presvetlenie pracovných plôch a prirodzenú výmenu vzduchu. Počet podlaží sa pohyboval medzi dvoma až piatimi. Tento typ sa neskôr uplatnil nielen v samom Zlíne, ale aj v ostatných továrenských filiálkach na celom svete.

Súčasťou investičného programu firmy bola aj rozsiahla výstavba bytov a mestskej vybavenosti. V súlade s Gahurovým regulačným plánom mesta sa začali realizovať prvé štvrtky rodinných domčekov Letná, Zálešná a Nad ovčírnu. Typickým znakom životného štýlu koncernu bolo heslo „spoločne pracovať, individuálne bývať“. Kým väčšina kancelárií a výrobní boli halového typu, ubytovanie zamestnancov sa riešilo v rozličných typoch rodinných domov. Roku 1935 obhospodarovala firemná ubytovacia kancelária celkovo 3530 bytov od najjednoduchších dvojizbových až po rozsiahle šesťizbové s moderným sanitárnym vybavením. Okrem izolovaných rodinných domov to boli aj tzv. skupinové formy, napr. dvojdomy a štvordomy. Domy boli majetkom firmy a zamestnancom sa



Vladimír Karfík: Typový rodinný dom pre úradníkov v Gottwaldove. Foto Bruner — Dvořák

len prenajímali. Architektúru rodinných domov charakterizuje rezné, neomietané murivo červenej farby. Okolo roku 1930 sa skúšali aj typy drevených montovaných domov, avšak sa neuplatnili.

V snahe nájsť lepšie riešenie rodinného domu vypísala firma roku 1935 medzinárodnú súťaž na viacero typov. Bolo poslaných 289 návrhov z 9 krajín. Na základe rozhodnutia jury, v ktorej zasadali Le Corbusier, F. Schuster, B. Fuchs, P. Janák, F. L. Gahura a ďalší, boli vybraté návrhy, ktoré sa realizovali vo vzorovej kolónii U lomu. Kým rodinné domy Vítko a Benša s Jechom predstavovali veľmi vtipné riešenie dvojdomčeka, dom švédskeho architekta F. Svedlunda bol ekonomickým typom halového rodinného domu. Ocenený projekt V. Karfíka bol náročnejšej povahy so zaujímavým riešením, v ktorom je obytná časť výškove diferencovaná o pol podlažia od spálňovej časti.<sup>12</sup>

Okrem typových domov sa v Zlíne postavilo aj niekoľko rodinných vil (Gahura, Karfík, Lorenc), ktoré však svojou formou zodpovedali typom.

V skladobnom zlínskom module železobetónového skeletu bol v povojnových rokoch (1948—1951) realizovaný v Gottwaldove kolek-





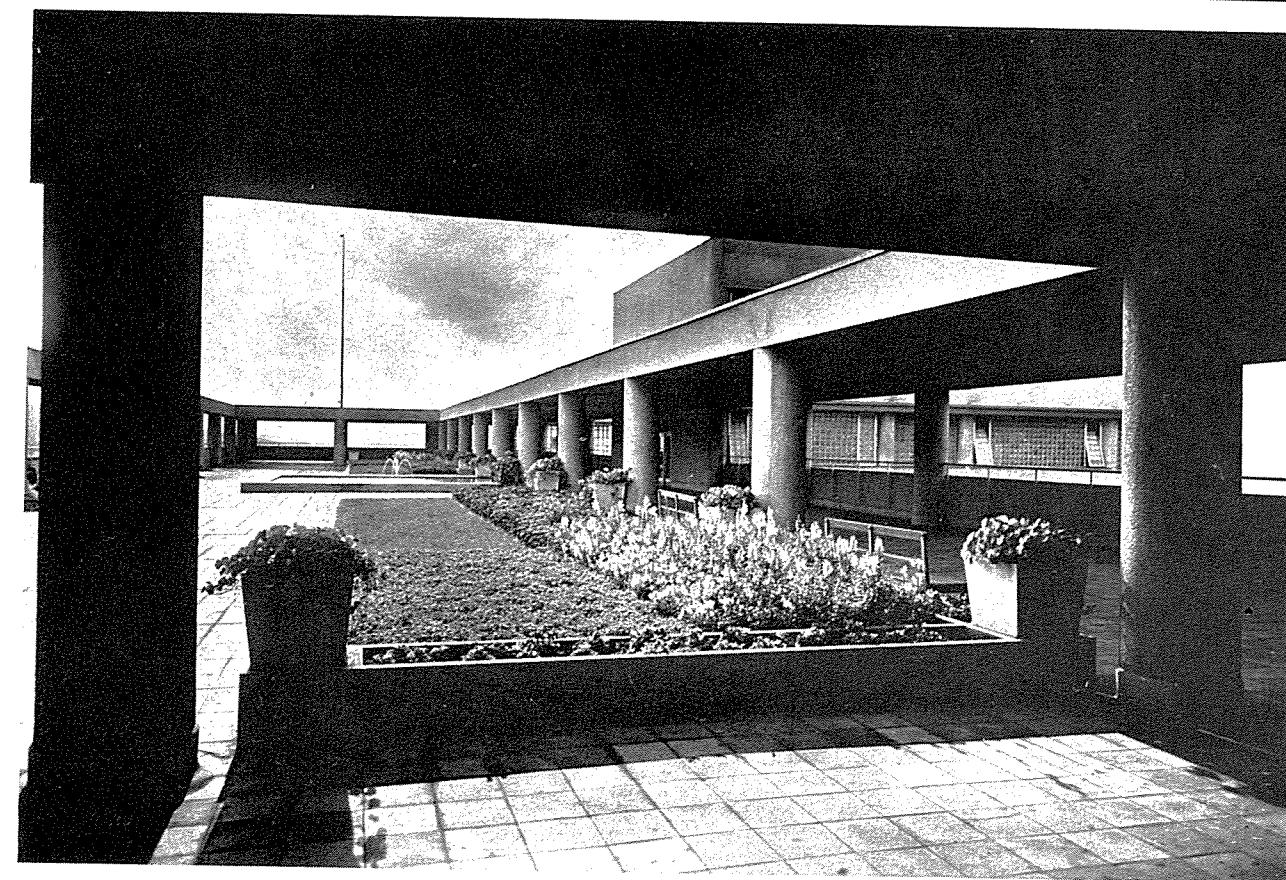
Vladimír Karfík: Administratívna budova v Gottwaldove — Zlíne, 1936—1938. Foto Bruner — Dvořák

tívny dom na triede Osloboditeľov od J. Voženilka,<sup>13</sup> ktorý bol významným sociologickým a architektonickým experimentom vtedajšej doby. V duchu zlínskej architektúry tu vznikli neskôr niektoré ďalšie realizácie nájomných domov, napr. tzv. Morýsove domy od M. Drofu<sup>14</sup> a radové nájomné domy vo Fučíkovej ul. od V. Karfíka,<sup>15</sup> ktoré spoločne patria bezpochyby k najpozoruhodnejším príkladom bytovej výstavby u nás z obdobia dvojročného plánu (1948—1950).

Dominujúcim prvkom nielen v obraze Zlína, ale v zlínskej architektúre vôbec je 17-poschodová administratívna budova, realizovaná v rokoch 1936—1938 podľa projektu V. Karfíka.<sup>16</sup> Bola to prvá výšková budova tohto druhu v Európe a vzbudila záujem svojim konštrukčným,

architektonickým aj dispozičným riešením. Autor tu uplatnil poznatky a skúsenosti, ktoré získal za pobytu v USA, predovšetkým vo firme Hollabird & Roth, ktorá v tom čase projektovala väčšinu výškových stavieb v Chicagu.

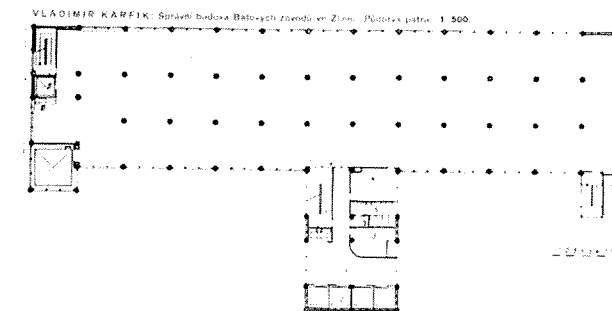
Karfíkovo dielo tvorí dominantu nového Zlína. Z dispozičného hľadiska sa tu po prvý raz stretávame s tzv. veľkopriestorovou kanceláriou — halovým riešením pracovísk na ploche 1600 m<sup>2</sup> pre cca 150—200 zamestnancov na jednom podlaží. Riešenie je veľmi ekonomické, prehľadné, umožňuje dobrý vzájomný kontakt zamestnancov, kontrolu a je variabilné. Komunikačné jadro s výťahmi, schodišťom, WC a vzduchotechnickými zariadeniami je mimo hlavnej haly, takže nebráni flexibilitě dispozície. K technickým novinkám patril akustický



Vladimír Karfík: Strešná terasa administratívnej budovy v Gottwaldove — Zlíne, 1936—1938. Foto Bruner — Dvořák

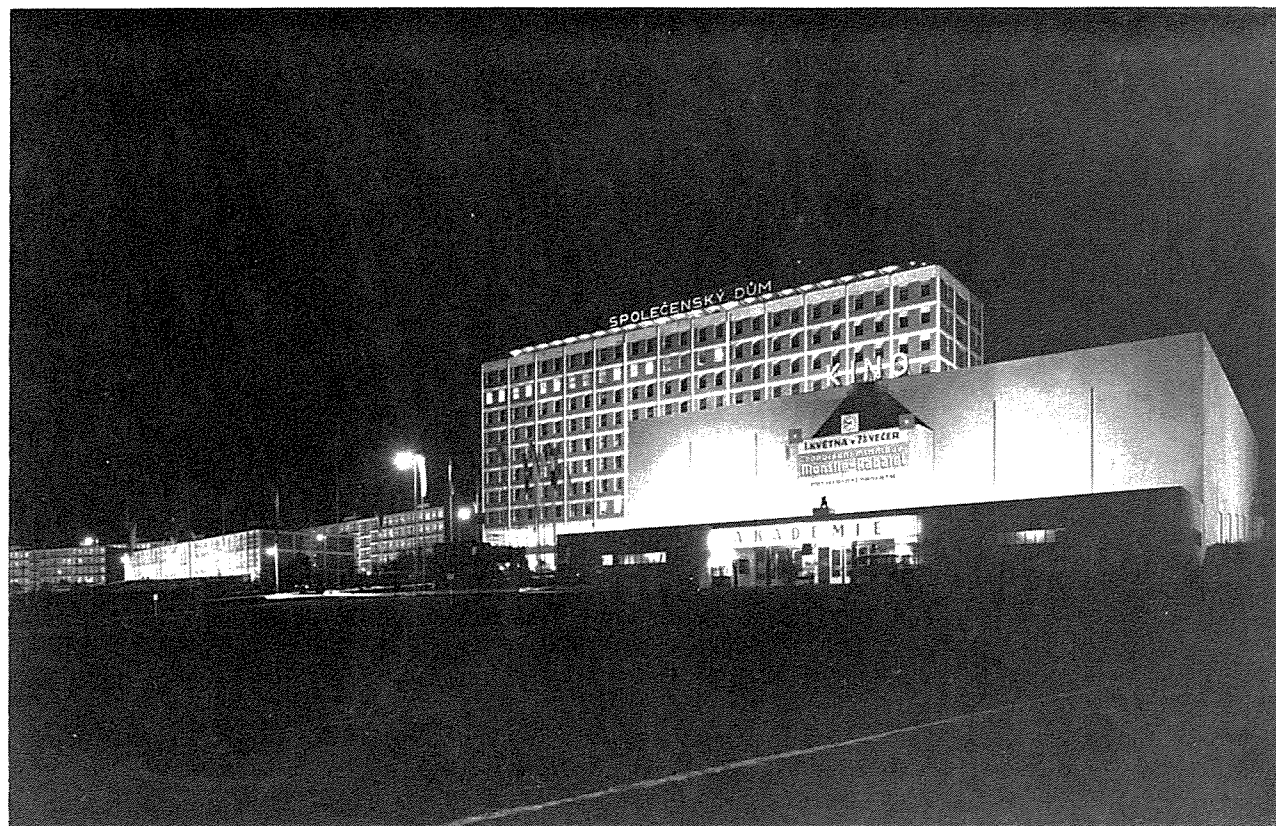
strop (realizovaný iba v časti budovy) a kancelária šéfa firmy, umiestnená vo výfahu 6 × 6 m, čo mu umožňovalo neustále kontrolovať prácu zamestnancov a vyvíjať na nich psychický tlak.

Protiváhu administratívnej budove na Námestí práce vytvára Spoločenský dom (dnes hotel Moskva). Realizoval sa roku 1930 na základe porovnania dvoch variantov, z ktorých jeden vypracovali Lorenc a Gahura, druhý Karfík. Vybratý Karfíkov variant aj pri ekonomickom riešení nepostráda prevádzkové kvality a priestorové hodnoty. Spoločenský dom veľmi dobre dokumentuje možnosti variability zlínskeho konštruktívneho modulu. Podobne však možno zhodnotiť aj niektoré ďalšie stavby v centre mesta, napr. obchodný dom (F. L. Gahura, 1930) alebo komplex chlapčenských a dievčenských internátov.



Vladimír Karfík: Administratívna budova v Gottwaldove — Zlíne, pôdorys poschodia, 1936—1938. Z časopisu *Architektura*

Pozoruhodným dielom je aj Pamätník Tomáša Baťu, dnes Dom umenia. Na typickom rastru 6,15 × 6,15 je postavená koncepcia centrálnej



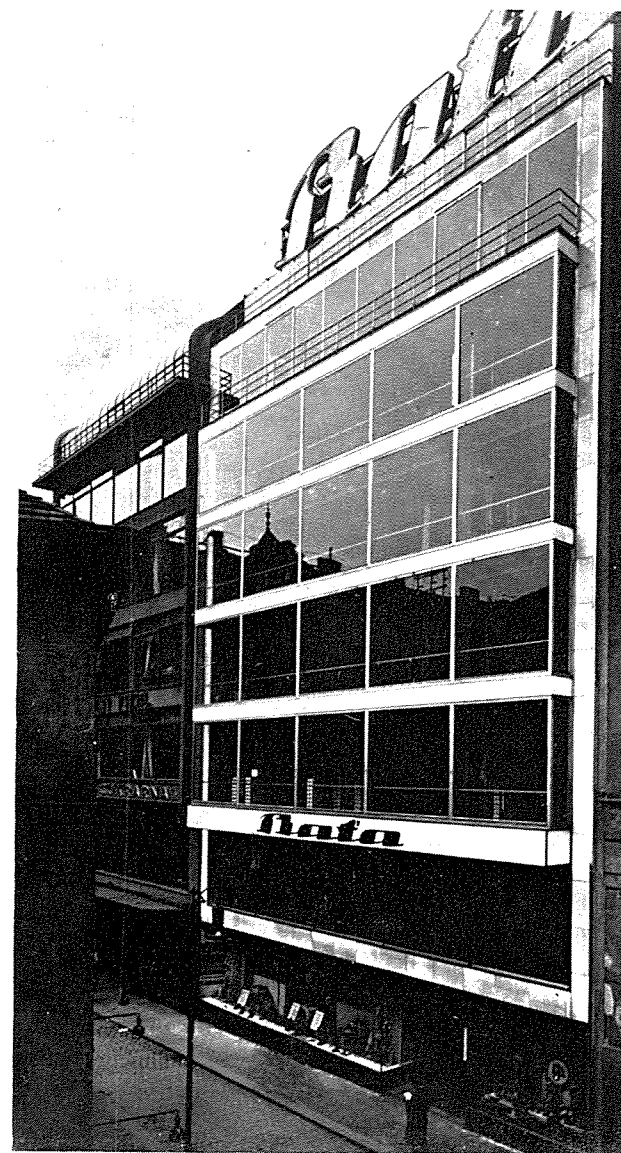
Vladimír Karfík: Společenský dom v Gottwaldove – Zlín, 1931. Foto De Sandalo

dvojpodlažnej haly s voľne vstavaným schodišťom a galériou. Vyprojektoval ho F. L. Gahura roku 1932, po tragickej smrti T. Baťu.<sup>17</sup> Inštaláciu interiéru budovy navrhol Zd. Rossmann, žiak Mies van der Roeho z Bauhausu.<sup>18</sup> Jednoduchým presklením štruktúry skeletu dosiahol zaujímavý transparentný účinok.

Rovnako zaujímavou stavbou v tomto priestore je objekt tzv. Veľkého kina pre 2270 divákov (F. L. Gahura, 1932–1933). Dokazuje, že architekti hľadali okrem skeletu aj iné cesty. Tu napr. použili oceľovú zvarovanú konštrukciu o rozpone 33 m, nenáročnú na prácnosť a asi o 15 percent lacnejšiu, ako by bola železobetónová. Bola to prvá konštrukcia tohto druhu u nás v oblasti pozemných stavieb. Architektúra má triezvu kubickú formu. V interiéri dominuje heraklit, použitý ako obkladový aj akustický materiál.

Tvorba zlínskych architektov sa neobmedzovala len na Zlín. Expanzia firmy znamenala,

že už koncom dvadsiatych rokov sa začínali realizovať viaceré stavby, najmä obchodné domy, aj mimo Zlína. K prvým významnejším objektom, ktorého autormi boli ešte externí architekti, patrí obchodný dom z rokov 1928–1929 na Václavskom námestí v Prahe. Projekt vypracoval architekt L. Kysela (autor susedného tzv. Lindtovho domu) za spoluúčasti staviteľa A. Sehnala a J. Gočára, ktorý upravil priečelie, ale neskôr odmietol autorstvo. Dôvodom bolo, že firma neprijala zmeny, ktoré navrhoval v dispozícii budovy.<sup>19</sup> Presklený obvodový plášť s parapetami obloženými bielymi opaxitovými doskami sa stal poznávacím znakom mnohých ďalších obchodných domov, domov služieb a obchodov po celej republike. K najznámejším patrila jedna z prvých prác V. Karfíka Dom služieb v Brne, realizovaný v rokoch 1930–1931. Pôvodný návrh riešil úlohu formou 20-poschodového mrakodrapu. Na zásah brnenského stavebného úradu sa však realizovala iba spodná

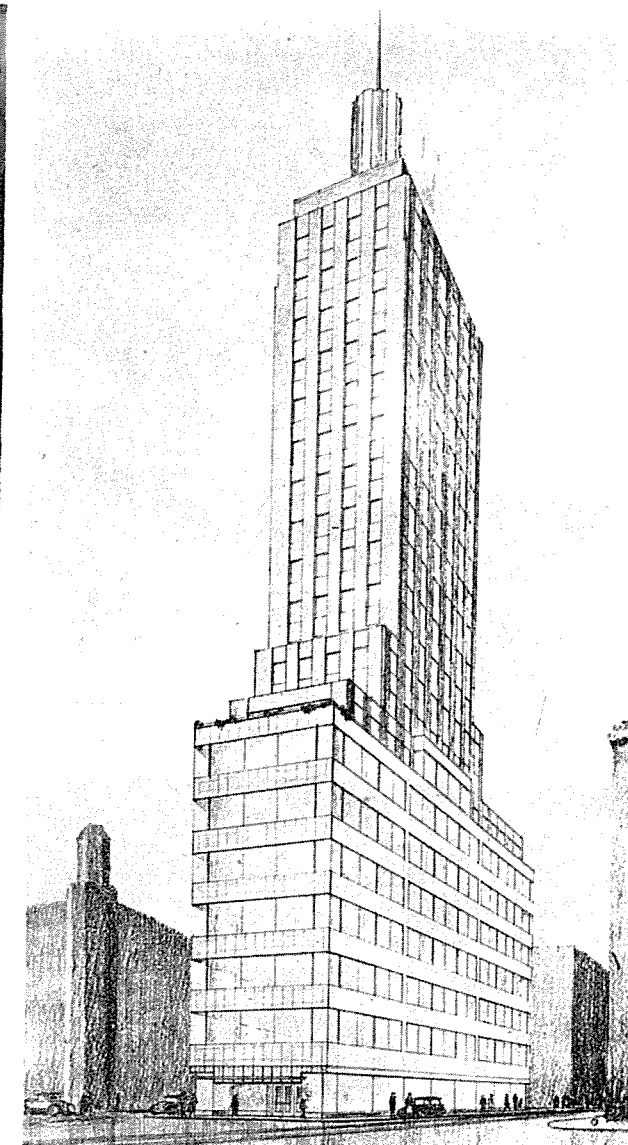


Ludvík Kysela — Jozef Gočár a kolektív: Dom služieb v Prahe, 1928. Z archívu V. Šlapetu

časť so šiestimi nadzemnými podlažiami. Prínosom tohto diela je použitie závesovej steny na obvodovom plášti budovy.

V rokoch 1930–1931 uskutočnili ďalší pozoruhodný Karfíkov projekt — obchodný dom v Liberci. Na mimoriadne malom pozemku stojí 10-podlažný objekt s predajnou časťou a bytmi zamestnancov v posledných troch poschodiach.

Na Slovensku sa realizovala široká sieť väčších i menších obchodov, ktoré tiež prevažne



Vladimír Karfík: projekt Domu služieb v Brne, 1930–1931. Z archívu V. Karfíka

projektovali Karfík a Vítek. Predajne v Košiciach, Liptovskom Mikuláši, Zvolene, Komárne, Nových Zámkoch, Lučenci, Rimavskej Sobote, Kežmarku, Piešťanoch, Trnave, Leviciach a ďalších mestách mali všetky spoločné znaky zlínskej architektúry. Z nich zvláštnu pozornosť si zaslúži realizácia Domu služieb v Bratislave (1931). V exponovanej polohe, na okraji historického jadra, preukázal Karfík architektonické majstrovstvo členením hmoty tak, že zachoval





dôležité priehľady na Michalskú vežu. Rovnako zaujímavé je architektonické riešenie, ktoré zohľadňuje pôsobenie architektúry aj v noci, pri umelom osvetlení, čo je v tejto časti mesta zvlášť opodstatnené. Neskorší čierny obklad budovy porušil pôvodný charakter stavby a výtvare ju znehodnotil.

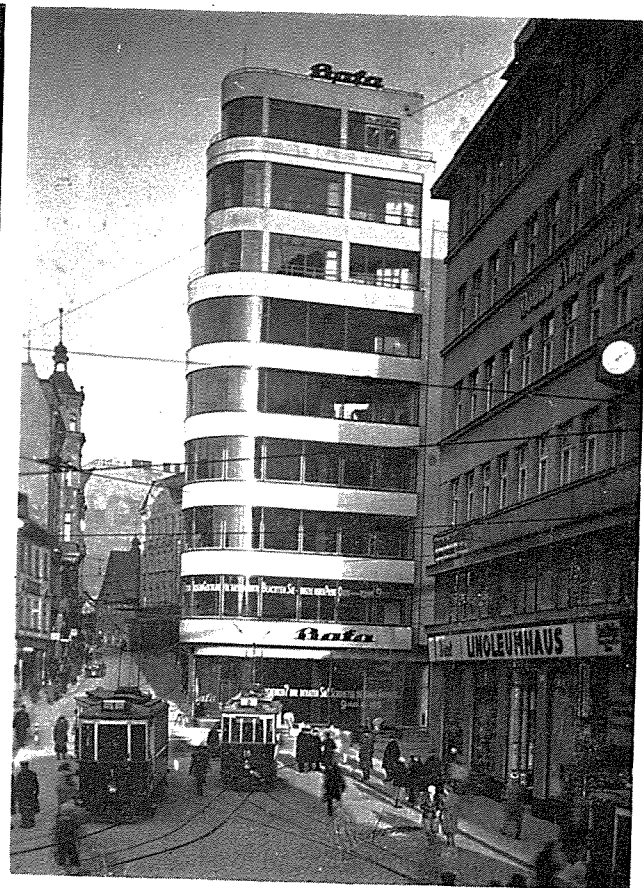
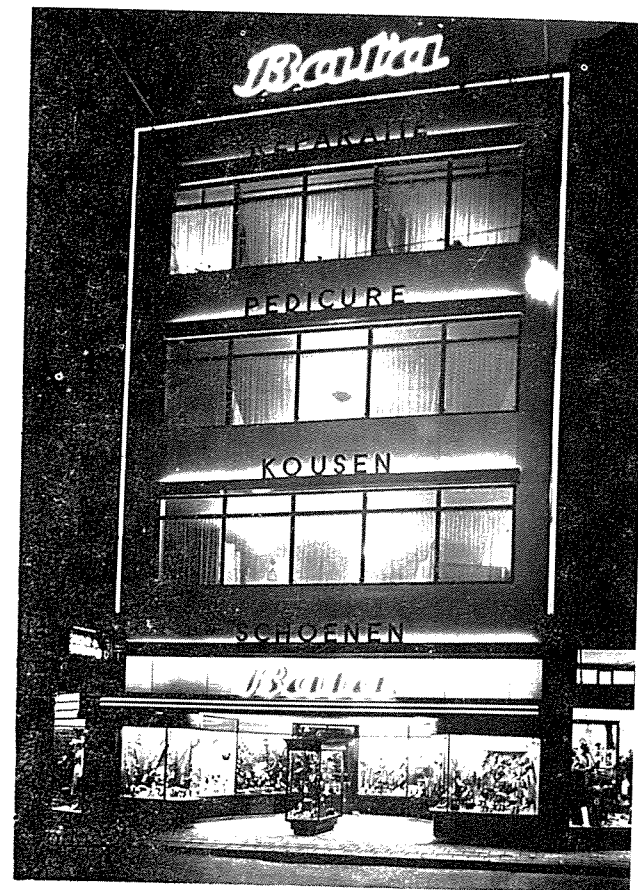
Väčšina obchodných domov bola kombinovaná s bytmi zamestnancov v najvyšších podlažiach. Dôvodom pre túto kombináciu bola snaha zabrániť fluktuácii zamestnancov i snaha o variabilitu — počítalo sa s eventúalnym rozšírením predajnej časti do ďalších podlaží.

Pri stavbách obchodných domov nie je možné obísť zahraničné realizácie, z ktorých je známy

Vladimír Karfík: Dom obuvi v Bratislave, 1931. Foto E. Stacho

Vladimír Karfík: Obchodný dom v Amsterdame, 1937. Z archívu V. Karfíka

Vladimír Karfík: Obchodný dom v Liberci, 1931. Foto Madlé



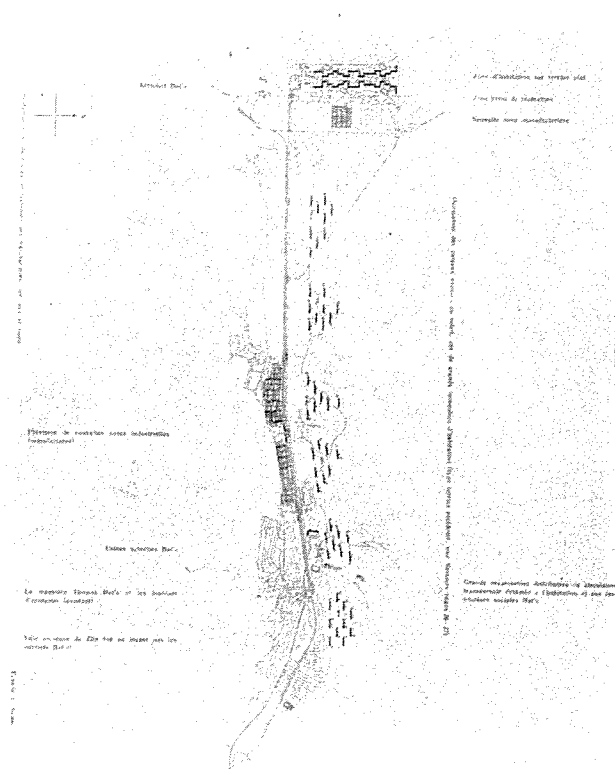
Celkový pohľad na Zlín v tridsiatych rokoch. Z archívu V. Karfíka

najmä obchodný dom v Amsterdame na Kalverstraat 10 (V. Karfík, 1937), jednej z najfrekventovanejších obchodných ulíc mesta. Vzhľadom na výnimočnú polohu je z drahších materiálov, napriek tomu však má typické znaky zlínskej architektúry. Postavili ho hneď vedľa obchodného domu firmy Salamander ako príklad Baťovej sebedomej životnej filozofie — nestavať nový obchodný dom čo najďalej od konkurencie, ale hneď vedľa alebo v bezprostrednej blízkosti.

Samostatnú kapitolu v činnosti zlínskej projektovanej kancelárie tvorí výstavba nových miest. V prvom rade to bol Zlín, ktorý prešiel významnými urbanistickými premenami. Po prvých regulačných Gahurových plánoch, ktoré sme už spomínali, mal zásadný vplyv na rozvoj mesta v neskorších rokoch tzv. plán Veľkého Zlína — zónový plán lineárneho mesta medzi Zlínom a Otrokovicami, ktorý vypracoval tiež Gahura roku 1934. Predstavoval aglomeráciu so stotisíc obyvateľmi, bol podložený radom štúdií o problémoch dopravy a o raste podniku,

ktorého inštitúcie už pokrývali celý kraj, a predstavoval úplné splynutie firmy a mestskej správy.<sup>20</sup>

S urbanistickým plánovaním Zlína sa spája aj meno Le Corbusiera, ktorý na popud F. L. Gahuru a V. Karfíka bol pozvaný roku 1935 do Zlína, aby sa ako člen poroty zúčastnil medzinárodnej súťaže na rodinné domy. Le Corbusier je veľmi prekvapený systémom, ktorý tu nachádza, ale predovšetkým objavuje v Baťovi ideálneho zákazníka z priemyselných kruhov, o priazeň ktorých sa neprestal nikdy tepeplivo uchádzať, najmä po sklamaníach s vtedajšími štátnymi inštitúciami. Ostáva v Zlíne 6 týždňov a vypracúva návrh na urbanistické riešenie zlínskej aglomerácie — modernú urbanisticko-architektonickú koncepciu, o ktorej tvrdí, že by zabezpečila zlínskej priemyselnej aglomerácii úspešnú budúcnosť.<sup>21</sup> Na rozdiel od Gahurovho plánu, ktorý bol podľa neho plný hrozivej americkej choroby, skutočnej rakoviny, čiže posadlosti stavať záhradné mestá s rodinnými domami na nesmiernej rozlohe, navrhol



Le Corbusier: Regulačný plán Zlína, 1935. Z diela *L'oeuvre de Le Corbusier*



Projektové oddelenie SAS Zlín: Výrobná budova v Batawe, Ontario, Kanada, 1939. Z archívu J. Novotného

bývanie vo forme veľkých obytných blokov s komunálnymi službami, ktoré situoval na tzv. Jižní svahy. Boli to obytné domy, ktoré Le Corbusier projektoval rok predtým pre Nemours.<sup>22</sup>

K zástavbe oblasti Jižní svahy skutočne došlo, ale až v sedemdesiatych rokoch.

Okrem zlínskej aglomerácie Baťa systematicky rozširoval pole svojej pôsobnosti budovaním filiálnych závodov a sídlisk na území Československa, aj v zahraničí. Sledoval tým ekonomické i strategické ciele. Filiálne závody budovali tam, kde bol dostatok lacných pracovných síl, príležitosť získať lacné suroviny alebo možnosť preniknúť na zahraničné trhy. Tieto továrenské mestá boli navrhované na základe vytvorenej predstavy ideálneho záhradného mesta o veľkosti desiatich tisíc obyvateľov. Z urbanistického hľadiska išlo v podstate o zónové plánovanie s oddelenou priemyslovou zónou, zónou bývania s rodinnými domami, a centrálnou zónou s kultúrno-spoločenskou vybavenosťou a službami. Súčasťou bola spravidla aj rekreačná zóna s kúpaliskom a ihriskami. Kým prvé z týchto priemyslových miest, projektovaných začiatkom tridsiatych rokov, boli založené na pravouhlej osnove — napr. Tillbury v Anglicku (Karfík), Chelmek v Poľsku (Gahura) alebo Best v Holandsku (Vítek), boli neskôršie projekty ovplyvnené štúdiom ideálneho priemyslového mesta od Jozefa Gočára. Ustálil sa tzv. vidlicový alebo parabolický typ kolónie. Z realizovaných zahraničných miest treba si pripomenúť napr. Vukovar (Gahura) a Borovo (Karfík) v Juhoslávii, Belcamp (Karfík) v USA, Batava (R. H. Podzemný) v Kanade, Ottmuth (Gahura) v Nemecku, Hellocourt (Podzemný) vo Francúzsku, Malfú (Voženílek) v Maďarsku, Möhlin (prvý návrh Vítek, realizácia švajčiarsky architekt Hannibal Naef) vo Švajčiarsku a Batanagar v Indii. Architektúra objektov v týchto „mestách“ sa niekedy prispôbovala miestnym zvyklostiam, napr. bow-windows v Tillbury, valbové strechy podľa nemeckých predpisov z roku 1933 v Ottmuthu alebo biela tropická architektúra v Batanagare.

Pri projektovaní francúzskej pobočky Hellocourtu sa ešte raz stretávame s Le Corbusierom. Spoločne s Pierre Jeanneretom navrhli roku 1936 pre Hellocourt obytný útvar s trinástimi strohými mrakodrapmi, ktoré sú umiestnené stupňovite na kopcoch severne od existujúceho sídliska. Pre rozpor medzi tradič-



Vladimír Karfík: Spoločenský dom, Gottwaldov — Otrokovice, 1935. Z archívu V. Karfíka

ným spôsobom bývania presadzovaným firmou (rodinné domy v záhradnom meste) a typom výškových obytných domov sa tento Le Corbusierov návrh nikdy nestal predmetom vážnych úvah.

Na Slovensku boli najväčšími realizovanými zámermi filiálne závody s obytnými kolóniami v Baťovanoch (dnešné Partizánske) a v Batizovciach (dnešný Svit). Na Morave to boli sídla v Třebíči, v Čechách Sezimovo Ústí a Zruč nad Sázavou. Celky navrhované v priebehu druhej svetovej vojny v Polabí a hornom Pomoraví — Červenka sa nerealizovali.

K architektonicky najdôležitejším budovám v týchto továrenských sídliskách patrila obvykle objekt spoločenského domu. Z mnohých realizácií treba uviesť okrem už spomenutého Spoločenského domu v Gottwaldove aspoň Spoločenský dom v Otrokoviciach na Bahňáku. Realizácia je výsledkom „vnútroústavnej súťaže“ medzi Gahurom, Karfíkom a Vítkom. Vybratý Karfíkov variant mal hlavnú prednosť vo svojom pôdoryse tvaru ypsilonu, kde otvorená náruč víta prichádzajúceho návštevníka. Jednoduchá čistá biela architektúra so zvýraznenou horizontálou sa vymyká z obvyklého rámca farebnosti zlínskej architektúry.

Napriek tomu, že väčšina firemných stavieb vznikla na rysovacích stoloch projektovacej kancelárie v Zlíne, v niektorých prípadoch neváhalo vedenie použiť služby externých architektov,



Vladimír Karfík: Spoločenský dom, Gottwaldov — Otrokovice, detail schodišta, 1935. Foto Sudek

predovšetkým tam, kde nebolo možné inakšie presadiť firemné záujmy.

Prvým z externých architektov, ako sme už spomenuli, bol Jan Kotěra, ktorý upravil projekt Baťovej vily a navrhol robotnícku kolóniu v rokoch 1916—1918. Neskôršie používala firma služby externistov na presadenie svojich záujmov alebo na overenie niektorých problémov. Po Kotěrovej smrti spolupracoval ako stály poradca pre architektúru jeho nástupca Josef Gočár. Gočárov úsudok bol vždy istý a nepredpojatý. Z jeho konzultačnej činnosti sa zachovalo niekoľko návrhov, napr. návrh Veľkého kina z roku 1927 so stupňovitým zastrešením, návrh hlavnej zlínskej stanice z roku 1942 a predovšetkým návrh ideálneho priemyslového



mesta z roku 1937, ktorý sa stal prototypom pre urbanistické plánovanie celého radu Baťových priemyslových miest v zahraničí. Dvakrát zasiahol Gočár aj do realizácií — roku 1928 upravoval spomínaný Kyselov projekt obchodného domu na Václavskom námestí, druhýkrát roku 1933, keď upravoval Vítkov návrh na obchodný dom na Celetnej ulici v Prahe. K externým architektom patrili aj Emanuel Hruška, predovšetkým keď išlo o otázky urbanistické a dopravné, ďalej brnenský architekti Jindřich Kumpošt<sup>23</sup> a Bohuslav Fuchs,<sup>24</sup> ktorí v polovici tridsiatych rokov vypracovali regionálny plán hospodárskeho rozvoja juhovýchodnej Moravy. Hruška<sup>25</sup> a Fuchs vypracovali roku 1940 urbanistické štúdie na Námestie práce, ich návrhy však neprešli.

Ak bolo treba, bol koncern ochotný použiť aj architektov, ktorých názor bol úplne odlišný od zlínskej koncepcie. Antonín Engel riešil napr. predajňu obuvi v Dejviciach, podobne Kysela na Václavskom námestí. Pri stavbe sídliska a továrne vo švajčiarskom Möhline na hornom toku Rýna spolupracoval H. Naef, ktorý sa však držal tradičných firemných schém, t. j. modulu 6,15 × 6,15 a železobetónového skeletu. Vytvoril viaceré varianty typov jedno-, dvo- a štvordomov, ako aj internátov pre slobodných.

Mimoriadnou udalosťou bola spolupráca koncernu s Le Corbusierom. Záujem Le Corbusiera o spoluprácu ho viedol k viacerým „ponukovým“ projektom. Roku 1935 zaslal napr. do Zlína projekt malého domčeka určeného pre sériovú výrobu. Bol to však iba variant jeho roľníckeho obydlija vypracovaného roku 1934 v rámci reorganizácie vidieka. Napriek tomu, že vychádzal z výrobných možností Baťových závodov, nebol prijatý kladne, pretože po ekonomickej analýze sa ukázalo, že je päťkrát drahší ako domy projektované zlínskymi architektmi. Roku 1936 vypracoval Le Corbusier ešte jeden projekt rodinného domu na princípoch prefabrikácie, avšak ani v tomto prípade nemal úspech. Požiadavku koncernu, aby vypracoval podmienky pre súťaž na štandardný typ priečelia Baťových obchodov, odmietol tentoraz Le Corbusier, pretože bol názoru, že podobnú úlohu musí riešiť jediný architekt. Podmienky po-

tom vypracoval P. Jeanneret, nakoniec však predsa objednávku zverili Le Corbusierovi.<sup>26</sup>

Mimoriadnu iniciatívu vyvinul Le Corbusier v snahe realizovať pre koncern pavilón na Svetovej výstave v Paríži roku 1937. Vypracoval projekt pavilónu, v ktorom propagoval mýtus „zelenej továrne“, s mnohými zaujímavými detailmi (použitie kožených usní, dlažba, v ktorej sú stopy tvaru podrážok naznačujúcich smer pohybu návštevníkov a pod.). Koncern však Le Corbusierov návrh neprijal a ani jeho opakovaný pokus roku 1939 z príležitosti Svetovej výstavy v New Yorku sa mu nepodaril.

Na spolupráci firmy s Le Corbusierom sa ukázalo, že Baťa si bol vedomý možností architektúry ako prostriedku na ovplyvňovanie verejnosti. Nebol ochotný tento prostriedok vypustiť zo svojich rúk a zriecť sa výhod postavenia, ktoré mal nad architektmi — platenými a disciplinovanými zamestnancami.

Z nášho dnešného pohľadu je prirodzené, že máme voči cieľom zlínskej architektúry a jej triednemu zameraniu výhrady. Vo svojej dobe však bola významným príkladom pre funkcionalistických architektov. Kríza európskej architektúry a snahy o návrat k neoklasicizmu urobili zo Zlína „Mekku“ moderných architektov z celej Európy. Medzi mnohými vtedajšími návštevníkmi Zlína boli takí renomovaní architekti ako P. Vago, A. Perret, E. Neufert, H. Hentrich, Mac Donald a ďalší. Roku 1935 sa uskutočnila exkurzia tzv. Réunion internationale des architects (RIA) do Zlína. Roku 1937 sa tu konala časť zasadnutia východoeurópskych skupín CIAM, tzv. CIAM-Ost za účasti delegátov z Maďarska, Poľska, Československa a Rakúska.<sup>27</sup>

Po oslobodení Československa Sovietskou armádou sa projekčná kancelária firmy postupne menila na organizáciu nového typu. 28. október 1945 prináša znárodnenie koncernu Baťa. Znamená to, že sa — najmä po februári 1948 — zásadne zmenila orientácia činnosti pracovného kolektívu. Skúsenosti získané za 20 rokov pri výstavbe kapitalistického podniku sa začali uplatňovať a využívať v úplne nových sociálnych a ekonomických podmienkach. Prvoradým cieľom sa — popri ekonomických výsledkoch —

stalo zlepšovanie pracovných podmienok, starostlivosť o zdravie a bezpečnosť pracujúcich a zlepšovanie životného prostredia. Postupne sa formovala nová organizácia, dnešný Centroprojekt — projektová a inžinierska organizácia, ktorá projekčne zabezpečuje investície v textilnom priemysle a priemysle spracovania koží.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Pozri ŠLACHTA, Š.: Zlíner Architektur 1918—1939. Archithese, 10, 1980, 6, s. 41—43; ŠLACHTA, Š.: Építészeti, szabványosság, méretegyesítés, tipizálás. Magyar építőművészet, 1981, 6, s. 52—55.

<sup>2</sup> Vladimír Karfík (1901), laureát štátnej ceny K. Gottwalda, v rokoch 1945—1971 profesor na SVŠT. Po oslobodení realizoval mnohé významné stavby na Slovensku, napr. Chemickú fakultu SVŠT, Vysokú školu ekonomickú a Farmaceutickú fakultu UK, prvý montovaný panelový dom tzv. BA-systému atď., všetko v Bratislave.

<sup>3</sup> Jan Kotěra (1871—1923), zakladateľ modernej českej architektúry.

<sup>4</sup> Bližšie o Kotěrovi pozri NOVOTNÝ, O.: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958.

<sup>5</sup> Ebenezer Howard (1850—1928), anglický architekt — urbanista, ktorý presadzoval myšlienku záhradného mesta ako prostriedku na zamedzenie úteku z vidieka a preľudňovania miest.

<sup>6</sup> KARFÍK, V.: Architekt František Gahura. Architektura ČSSR, 18, 1959, s. 59.

<sup>7</sup> Karfík bol v USA v rokoch 1927—1930 na základe štipendia vypísaného vtedajšou Masarykovou akadémiou práce pre mladých architektov a technikov.

<sup>8</sup> Vladimír Kubečka (1913—1978), neskorší riaditeľ Centroprojektu v Gottwaldove.

<sup>9</sup> Jiří Voženilek (1909—1981). V rokoch 1945—1948 vedúci projektovej organizácie n. p. Svit, Gottwaldov, spoluzakladateľ Stavoprojektu, v rokoch 1961—1970 hlavný architekt mesta Prahy.

<sup>10</sup> GAHURA, F. L.: Budování Baťova Zlína. Stavitel, 14, 1933—1934, s. 134.

<sup>11</sup> VOŽENÍLEK, J.: Le nouveau bâtiment standard industriel a Zlín. Techniques et Architecture, 1948, 3—4, s. 64—65.

<sup>12</sup> Do realizovaného domu sa musel Karfík potom sám nasťahovať.

<sup>13</sup> Spolu s kolektívnym domom v Litvínove (E. Linhart — V. Hilský, 1947—1950) jediné kolektívne domy realizované v Československu.

Doterajšie výsledky práce tohto projektového ústavu ukazujú, že jeho kolektív dokázal odkaz zlínskej avantgardy — myšlienky typizácie, štandardizácie a unifikácie — úspešne aplikovať v zmenených podmienkach v prospech pracujúcich a našej socialistickej spoločnosti.

<sup>14</sup> Dva osemposchodové chodbové domy s vysokým obytým štandardom, so spoločenským a sociálnym vybavením (jasle a materská škôlka).

<sup>15</sup> Skupina trojpodlažných nájomných domov s prevažne trojizbovými bytmi bola súčasťou cieľavedomej regulácie mesta a rešpektuje záhradný charakter Gottwaldova.

<sup>16</sup> Podrobne pozri: Architektura 1940 — zvláštny výtlačok, 12. 2. 1940, s. 265—272.

<sup>17</sup> Zahynul pri leteckom nešťastí, keď sa jeho lietadlo zrútilo do lesa blízko Gottwaldova.

<sup>18</sup> Zdeněk Rossmann — architekt pôsobiaci na Škole umeleckých remesiel v Bratislave (v rokoch 1931—1932), člen redakčnej rady Iavicovo orientovaného časopisu Nová Bratislava.

<sup>19</sup> Nepochovaný rukopis rozhovoru autorov článku s V. Karfíkom, Brno 22. 8. 1981.

<sup>20</sup> ZIKMUND, A. — DOHNAL, F. — KOTÁSEK, J.: Gottwaldov — historie a vývoj gottwaldovské aglomerace. Architektura ČSR, 1976, 8, s. 338—353.

<sup>21</sup> GEBRIAN, J.: Na okraj Le Corbusierovy návštevy. Gottwaldovsko od minulosti k súčasnosti, 2, 1980, s. 137—139.

<sup>22</sup> COHEN, J. — L.: Il nostro cliente e il nostro padrone. I clienti di Le Corbusier. Rassegna 1979, 3, s. 47—60.

<sup>23</sup> Jindřich Kumpošt (1891—1968), architekt, urbanista, od roku 1930 člen Levé Fronty, od roku 1933 člen Svazu socialistických architektů, zakladateľ československého územného plánovania.

<sup>24</sup> Bohuslav Fuchs (1895—1972), architekt, národný umelec. Patrí k najvýznamnejším predstaviteľom funkcionalistickej architektúry v Československu.

<sup>25</sup> Emanuel Hruška (1906), urbanista, profesor na SVŠT v Bratislave, autor mnohých publikácií z oblasti teórie urbanistickej tvorby. Predseda československého komitétu ICOMOS.

<sup>26</sup> Pozri pozn. 22.

<sup>27</sup> Pozri bližšie ŠLAPETA, V.: Öffnet die Fenster nach Europa... für eine neue Architektur. Stadt, 1982, 5, s. 26—47.



## Злинская архитектура как компонент чехословацкого архитектурного авангарда

Так наз. „злинская архитектура“ составляет неотъемлемую часть чехословацкой архитектуры периода между двумя мировыми войнами. Она была плодом группы молодых архитекторов — В. Карфик, Й. Воженилек, Р. Г. Подземни, В. Кубечка и др., — работавших у фирмы „Батя“ в сегодняшнем Готвальдове. Многие из них — некоторые еще в период домюнхенской республики, другие после опыта второй мировой войны — пришли к социалистическому мировоззрению, который нашел отчетливое выражение и в их архитектурном творчестве.

Злинская архитектура органически выросла из функции, технологии и эксплуатации промышленного здания, причем она опиралась на элементы стандартизации, унификации и типовые повторные проекты. В ней был использован заимствованный из Америки модуль 6,15 x 6,15 м, на основании которого был разработан характерный так наз. „злинский скелет“, применявшийся не только в промышленных, но и в общественных, культурных, медицинских, торговых и других зданиях. Вершиной злинской архитектуры является 17-этажное административное здание, построенное в 1936—1938 гг. по проекту Владимира Карфика, первое высотное здание этого типа в Европе. Оно вызвало чрезвычайный интерес своей компоновкой, конструкционным и архитектурным решением. К другим заслуживающим внимания произведениям относятся: общественный дом (Карфик, 1930), кинотеатр (Ф. Л. Гагура, 1931—1932), памятник Т. Бате, сегодня Дом искусства (Гагура, 1932), все это в Готвальдове, кроме того, универсальные магазины в Праге (В. Кисела, Й. Гочар, А. Сегнал, 1928—1929), Готвальдове (Гагура, 1930), Брно (Карфик, 1930—1931), Либереце (Карфик, 1930—1931), Братиславе (Карфик, 1931), Амстердаме (Карфик, 1937).

Значительную главу злинской архитектуры составляет территориальное планирование и строительство новых городов, ориентирующееся на идеи так наз. города-сада с отделенными зонами промышленности, жилыми зонами, центральным благоустройством и зонами для рекреации. Идеальным считался город с населением в 10 000 жителей. После первых прямоугольных схем установился так наз. вилкообразный или параболический тип организации застройки. К успешным зарубежным реализациям следует отнести города: Борово — Югославия, Белл-Камп — США, Батанагар — Индия, Батава — Канада, Хелмек — Польша, Оттмут — Германия и др. Архитектура объектов всегда стремилась учитывать местные условия. У нас были реализованы колонии: Свит, Партизанске, Тржебич, Зруч-над-Сазавоу, Сезимово-Усти.

Обычной практикой проектной канцелярии в Злине было сотрудничество с внештатными архитекторами, которые приносили новые идеи. Кроме видных чехословацких архитекторов (П. Котера, Й. Гочар, Б. Фукс, К. Рошкот, Э. Грушка), здесь были и зарубежные (Х. Неф, Ф. Сведлунд, Ф. Шумахер и в особенности Ле Корбюзье). Проекты Ле Корбюзье, разработанные для фирмы, остались, однако, не замеченными.

После освобождения многие члены группы использовали свой богатый опыт в изменившихся общественных и экономических условиях. Вновь созданная организация Центропроект в Готвальдове продолжала традиции так наз. злинской архитектуры и идеи типизации, унификации и стандартизации далее разрабатывала в рамках социалистического строительства. Владимир Карфик своей педагогической и творческой деятельностью оказал влияние и на развитие архитектуры в Словакии.

## Architecture of Zlín as Part of the Czechoslovak Architectural Avantgarde

The so-called "architecture of Zlín" forms an entire part of the Czechoslovak architectural avantgarde between the two World Wars. It was a work of a group of young architects, as there were V. Karfík, J. Voženílek, R. H. Podzemný, V. Kubečka and others who were working for the firm Bafa in today's Gottwaldov. Several of them — some still during the period of the pre-Munich republic, others after the cruel experiences of World War II — attained a socialist view of life that became significantly expressed in their architectural creation, too.

The architecture of Zlín arose organically out of the function, technology and management of an in-

dustrial building, taking advantage of the elements of standardization, unification and typical repeated projects. It used the module 6,15 x 6,15 m taken over from America that resulted in the characteristic so-called „Zlín skeleton“, used not only in industrial, but social, cultural, sanitary, commercial and other constructions as well. Top-work of Zlín architecture — the 17-storeyed administrative building realized in the years 1936—1938 according to the project of Vladimir Karfík — was the first realized sky-high building of this type in Europe. It evoked an unusual interest by its constructive, layout and architectonic design. Among other remarkable works there are the

Social House (Karfík, 1930), the cinema (F. L. Gahura, 1931—1932), all warehouses in Gottwaldov, as well as warehouses in Prague (V. Kysela, J. Gočár, A. Sehnal 1928—1929), Gottwaldov (Gahura, 1930), Brno (Karfík, 1930—1931), Liberec (Karfík, 1930—1931), Bratislava (Karfík, 1931), Amsterdam (Karfík, 1937), the memorial of T. Bafa, nowadays the House of Art (Gahura, 1932).

A significant chapter of Zlín architecture is the planning and building of new towns, lead by the views of so-called garden towns with separate zones of industry, dwelling, central equipment and service, and recreation. A town with 10,000 inhabitants has been considered to have the ideal size. After the first rectangular schemes it was the fork or the parabolic type that became standard for the layout of arrangements of this kind abroad, the following towns have to be taken into account: Borovo — Yugoslavia, Bell Camp — USA, Batanagar — India, Batawa — Canada, Chelmek — Poland, Ottmuth — Germany and others. The architecture of objects always tried to please the local conditions. Colonies at Svit, Partizánske, Třebíč,

Zruč nad Sázavou, Sezimovo Ústí were built in our country.

Co-operation with external architects — bringing about new stimulation pertained to the current practice of the Projecting Office at Zlín. Besides the outstanding Czechoslovak architects (J. Kotěra, J. Gočár, B. Fuchs, K. Roškot, E. Hruška) there were also foreign architects (H. Naef, F. Svedlund, F. Schumacher and chiefly Le Corbusier). Le Corbusier's designs which he had made for the firm, however, remained unobserved.

Several members of the group exploited their rich experience after the liberation 1945 in changed social and economical conditions. A newly formed organization Centroprojekt in Gottwaldov proceeded in the traditions of the so-called "architecture of Zlín" and worked out the ideas of typization, unification and standardization within the framework of socialist housing construction. Vladimír Karfík has by his pedagogic as well as creative activity influenced also the development of architecture in Slovakia.

## K vzniku budovy Slovenského národného múzea v Bratislave

ŠTEFAN HOLČÍK

Budova Slovenského národného múzea v Bratislave je jednou z mála účelových muzeálnych budov na Slovensku. Pred prvou svetovou vojnou vznikali na Slovensku muzeálne budovy len ojedinele. Múzeá sa obyčajne uspokojovali s umiestnením v historických objektoch. Vlastné, na svoj čas moderné budovy dostali len múzeá v Košiciach, Poprade, Rožňave a Slovenské národné múzeum v Martine. Muzeálnu budovu, hoci viac-menej provizórnu, malo i múzeum Karpathenverein vo Veľkej (dnes časť Popradu).

Hneď po prvej svetovej vojne vznikla myšlienka zriadiť Slovenské poľnohospodárske múzeum. Z politických príčin sa snaha o takéto múzeum oprela o existujúce Československé zemédělské múzeum, ktoré krátko predtým vzniklo v Prahe a bolo dočasne umiestnené v bývalom letohrádku rodiny Kinských.

Novozriaďované múzeum nemalo zbierky ani budovu, bolo však otázkou prestíže vybudovať ho. Vtedajší poprední politici Milan Hodža a Vavro Šrobár myšlienku mimoriadne podporovali, podnecovaní aj staviteľom Milanom Michalom Harmincom, ktorý ako autor vtedy existujúcej eklektickej budovy Slovenského národného múzea v Martine dostal už na začiatku vyjednávania o Zemedelské múzeum prísľub projektovať stavbu. Vyplýva to aj z jeho korešpondencie, ktorá je čiastočne uložená v Zemédělskom múzeu v zámku Kačina pri Kutnej Hore. Harminc sa osobne zúčastnil aj výberu pozemku pre budúcu budovu múzea. Navrhol štyri či päť atraktívnych parciel v Bratislave. Nakoniec padla voľba na výhodne situovaný,

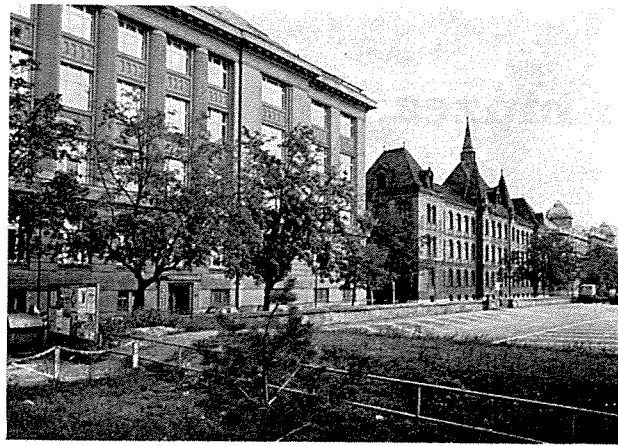
ale pôdorysne pomerne nevhodný pozemok lichobežníkového tvaru na vtedajšom dunajskom nábřeží.

Pozemok na dunajských náplavách a novovekých zásypoch bol majetkom Slovenskej banky. Bol pôvodne zakúpený na stavbu budovy banky, no neskôr sa stal predmetom špekulácie. Zemedelské múzeum ho získalo za vtedy prehnane vysokú cenu.

Prípravný výbor Slovenského zemedelského múzea pri Zemedelskej rade už od začiatku požadoval reprezentačnú budovu, ktorá by okrem priestoru pre vlastné múzejné prevádzky obsahovala aj prenajímateľné klubové miestnosti, prednáškové a výstavné sály pre príležitostné akcie, reprezentačnú kaviareň a akademickú menzu s pomerne lacnou prevádzkou.

Pôvodný Harmincov návrh bol hotový už pred vypísaním súťaže na projekt budovy. Bol situovaný na pozemku, ktorý Harminc sám vybral a navrhol V. Šrobárovi, aby ho pre Zemedelské múzeum zakúpili. Šrobár dodal začiatkom roku 1924 Harmincovi plány a tlačených sprievodcov rôznych európskych múzeí, s použitím ktorých Harminc vypracoval svoj návrh. Dňa 19. 6. 1924 sa zišla užšia komisia pod predsedníctvom V. Šrobára, aby návrh posúdila. Vytýkala Harmincovi, že jeho návrh na budovu je príliš pompézny, že schodište je zbytočne reprezentačné, že však chýba napr. vstupný vestibul, lôža pre vrátnika a pod.<sup>1</sup>

Československé zemédělské múzeum so sídlom v Prahe vypísalo obmedzenú súťaž na bratislavskú budovu v polovici roku 1924. Projekty od desiatich vybraných architektov mali byť



Fajnorovo nábřežie, stav z r. 1932. Foto M. Červeňanský

odovzdané do 20. 10. 1924. Komisionálne posúdenie projektov sa uskutočnilo dňa 30. 10. 1924. Zo súťaže víťazne vyšiel návrh pražského architekta prof. Pavla Janáka. Komisia sa rozhodla vyzvať ho na prepracovanie projektu a zadala definitívny projekt jemu. V archívnych materiáloch však nenachádzame ďalšie správy o osude jeho návrhu. Ďalšie ocenené projekty boli od pražských architektov Bohumila Hypšmana (do roku 1945 Hübschmanna), ktorý sa zaoberal aj reguláciou dunajského nábřežia v širšom meradle, a Otakara Novotného. Návrh P. Janáka, ktorý získal 1. miesto, bol skutočne najlepší z hľadiska riešenia interiérov múzea. Priestory boli viazané na skeletovú betónovú konštrukciu a veľké miestnosti bolo možné podľa potreby deliť bez ohľadu na konštrukciu budovy. Janák to sám vysvetlil v sprievodnom texte, kde si uvedomuje, že múzeum sa ešte len buduje a postupom času sa bude rozširovať. Budova mala byť vybavená pohodlnými schodišťami a výťahmi typu „paternoster“, do prednáškovej siene pre príležitostné výstavy sa predpokladal zvláštny vchod. Navonok mala byť budova členená monotónnym rastrom úzkych vysokých okien a završená vysokou slepou atikou s dekoratívnym cimburím. Navrhovaná atika s cimburím dávala budove neprijemný ráz pevnosti či kasárne, nebola však samoučelná. Za atikou mali byť ateliéry, laboratória a pracovne

s osvetlením z vnútornej strany cez šikmé plochy strechy. Atika budovu zbytočne monumentalizovala a bola jedným z dôvodov požiadavky na prepracovanie plánu.

Návrhy architektov Novotného a Hypšmana sa veľmi podobali pôdorysom. Podstatné rozdiely spočívali v chápaní fasády, kde Novotný zdôraznil vstupnú úzku fasádu, kým Hypšman kládol dôraz na priečelie obrátené k Dunaju.

Nepodarilo sa zistiť osud ďalších návrhov<sup>2</sup> okrem projektu arch. Víta Obrtela,<sup>3</sup> ktorý bol na svoju dobu veľmi pokrokovým riešením. Jeho subtilná architektúra s predsunutým vchodom bola v intenciách Bauhausu.

Návrh, ktorý podal M. M. Harminc, bol mimoriadne konzervatívny, prezrádza ovplyvnenie budapeštianskou secesiou. Harminc budovu komponoval na dunajské nábřežie ako pendant o desaťročie staršej secesnej „Vládnej“ budovy arch. Josefa Rittnera. Z Rittnerovej architektúry, ktorá je dnes čiastočne ochudobnená (utrpená bombardovaním za druhej svetovej vojny a nebola zodpovedajúco obnovená), prevzal Harminc nielen členenie nábřežnej fasády s mohutným rizalitom v strede a dvoma rizalitmi po stranách. Nad vstupným priečelím budovy navrhoval trojuholníkový štít — tympanon s figurálnou a heraldickou sochárskou výzdobou a nad štítom ešte secesnú vežu s kupolou, ktorá skoro úplne opakuje motívy mohutných kupolovitých striech z východnej fasády Rittnerovej budovy a v obryse pripomína vežu Paláca spravodlivosti v Bruseli. Južné priečelie bolo monumentalizované tromi rizalitmi. Stredný z nich obrátený k Dunaju mal byť zakončený trojuholníkovým štítom so zrezanými rohmi. Po stranách štítu mali stáť alegorické postavy, v štíte sa navrhoval reliéf oráča s pluhom a koňmi. Navrhovaná budova múzea a už postavená „Vládna budova“ mali tvoriť akési symetrické krídla okolo neogotickej budovy bývalých priemyselných škôl z roku 1904 od budapeštianskeho architekta G. Kolbenhayera. Budapeštianska secesia sa v pôvodnom Harmincovom projekte uplatňovala vo vyčerpávajúcej miere.

Komisia v júni 1924 oprávnenne vytykala Harmincovmu projektu prehnanú pompéznosť. Mimoriadne bohatá vyzdobená fasáda ostro kon-



Pôvodný Harmincov projekt z r. 1924. Foto Mindszenty

trastovala s navrhovanými interiéromi budovy, kde na dekorativizmus fasády nadväzovalo mohutné schodište. Navrhovaná štuková výzdoba tu pripomína prvky použité pri výzdobe interiérov bývalej banky Tatry, včítane priestoru kina v suteréne (teraz kino Pohraničník).<sup>4</sup>

Harmincov návrh sa pri súťaži neumiestnil na niektorom z popredných miest. Napriek tomu objednali realizáciu u Harminca, čo bolo pravdepodobne dohodnuté už pred vypísaním súťaže. Do výslednej realizácie však Harminc prevzal prvky z ostatných zaslaných súťažných návrhov. Harmincova projekčná kancelária v neuveriteľne krátkom čase dodala nové návrhy, podľa ktorých pražská stavebná firma V. Nekvasil ihneď prišlo k realizácii stavby.

Vypísaná súťaž požadovala od vyzvaných architektov riešenie, ktoré by v navrhovanej budove umiestnilo okrem vlastných prevádzkových a výstavných priestorov múzea, nevyhnutných bytov personálu a prevádzok, aj kaviareň, klubové miestnosti a akademickú menzu. Všetky

zaslané projekty požadované priestory obsahovali a riešili prístupy do jednotlivých zón zvláštnymi schodmi. Najprehľadnejší a pôdorysne najvýhodnejšie riešený bol návrh P. Janáka. V pôvodnom Harmincovom projekte sa niektoré z požadovaných prevádzok nevhodne krížili.

Realizovaný projekt M. M. Harminca prevzal lepšie riešenia z iných projektov, skombinoval myšlienky iných architektov do pomerne jednoliateho eklektického celku. Pôdorysné riešenie budovy s malou zmenou prevzal z projektu Otakara Novotného, ktorý osovo za sebou zoradil vstup, vestibul, schodište, dvor (svetlík), prednáškovú a estrádnú sálu a kaviareň. Ešte aj dvojramenné schodište v priestore kaviarne bolo myšlienkou Novotného. Realizovaný projekt vložil ďalšiu chodbu medzi prednáškovú sieň a miestnosti v južnom krídle, zväčšil vestibul na úkor schodišta a pomenil rozloženie sanitárnych zariadení.

Fasády Harminc prepracoval podľa pôvodných projektov B. Hypšmana. Pôvodne riza-





Priečelie budovy múzea r. 1924 až 1938. Foto z archívu autora

litmi členenú fasádu smerom k dunajskému nábrežiu zjednotil a rozčlenil systémom polostĺpov, ktoré nesú silne prečnievajúcu rímsu. V Hypšmanovom projekte sa počítalo so skutočnými stĺpmi predsađenými pred fasádu, takže v interkolumniách vznikali akési loggie. Fasáda bola flankovaná nenápadnými hladkými rizalitmi bez štítov. Harminc na ich mieste budovu zúžil pravouhlým úskokom. Z pôvodne Harmincom navrhovaných štítov a tympanonov sa realizoval len jediný — nad hlavným vstupom — a to v značne zjednodušenej podobe. Do tohto štítu sa presunul reliéf oráča, navrhovaný pôvodne pre južnú fasádu. Nerealizovali sa alegorické sochy po stranách tympanonu a nad jeho štítom, ani navrhovaná vežovitá nástavba. Miesto toho sa v projekte objavili dve skupiny sôch vo výške 1. poschodia po stranách hlavného vchodu.

Budovu podľa prepracovaných plánov stala v rokoch 1924 až 1928 už spomenutá firma V. Nekvasil. Pražský podnikateľ si zriadil v Bratislave filiálku a postavil si dom na konci Grösslingovej ulice (dnes ulica Červenej armá-



Budova múzea počas náletu 16. júna 1944. Foto z archívu Slovenského národného múzea



Bronzová vstupná brána, M. M. Harminc a A. Paukert, 1924. Foto M. Červeňanský

dy). Na stavbe muzeálnej budovy sa ako subdodávatelia podieľali mnohé iné firmy, najmä české, výnimočne slovenské a rakúske. Z brati-



Detail sochárskej výzdoby brány, A. Paukert, 1924. Foto M. Červeňanský

slavských firiem sa zúčastnilo len umelecké kováctvo Marton a syn dodávkou svietidiel po obidvoch stranách hlavného portálu. Všetky finančné transakcie sa realizovali prostredníctvom bratislavskej filiálky Českej zemskej banky. Z archívnych materiálov vyplýva, že pri stavbe dochádzalo k rôznym nepríjemným prekvapeniam (zosadenie základov, prasknutie betónovej podzákladovej dosky), k nesvedomitým a oneskoreným dodávkam, i k omeškaniu prác z rôznych iných príčin.

Zvláštny dôraz sa kládol na dekoratívne práce. Lustre do reprezentačných priestorov dodávala firma Franta Anýž z Prahy podľa návrhov z Harmincovej kancelárie. Návrhy sa však museli často prepracovávať a zjednodušovať, lebo boli predimenzované a prezdobené. Vstupná brána bola pôvodne navrhnutá jedno-

duchšia, Harmincov projekt na jej bronzové výplne bol neskôr zmenený. Zmluva na dodanie bronzovej brány bola dohodnutá s firmou Pleva v Brandýse nad Labem. Jej málo okázalý projekt od M. Harminca dali prepracovať pražskému architektovi Václavovi Ložekovi. Podľa jeho nákresov vyhotovil sochár A. Paukert trojrozmerné modely výplní, ktoré nakoniec odliala Umelecká slévárna p. Maška v Prahe-Karlíne a v Brandýse ich zmontovali s rámovou konštrukciou brány. Ložek navrhoval aj vnútorné zariadenie kaviarne. Augustín (Stino) Paukert bol absolventom pražskej akadémie (prof. Stanislava Suchardu) a desať rokov pracoval v Ríme. V Bratislave sa zúčastnil výzdoby budovy Policajného riaditeľstva, kam dodal postavy atlantov a dvoch levov — štítonošov. Vo výplniach brány múzea až medailérsky jemne vypracoval poľnohospodárske motívy. Bránu dodali z Brandýsa do Bratislavy s pomerne veľkým omeškaním, čo malo za následok nepríjemné vyjednávanie o penalizácii, lebo firma Pleva sa v zmluve zaviazala platiť za každý deň omeškania 200 Kč, čo pri niekoľkotýždňovom omeškaní znamenalo pomerne vysokú sumu.

Do plôch parapetov medzi oknami prvého a druhého poschodia západnej fasády osadili tri reliéfy s námetmi zo života slovenského vidieckeho ľudu. Tieto reliéfy, ako aj výplň tympanonu a voľné figurálne skupiny dodal pražský sochár František Uprka, brat maliara Joža Uprku. Reliéfy nie sú obzvlášť umelecky hodnotné a na strednom z nich, ktorý je širší, vznikla nelogická prázdna plocha. Sú tesané z pieskovca, ktorý Uprkovi dodal sochár František Bílek. Pri preberacom konaní znížili autorovi honorár, pretože použil nekvalitný materiál s hrdzavými škvrnami. Podľa vyjadrenia dodávateľa Bílka sa mali škvrny časom stratiť (patinovať), ale ešte aj po šesťdesiatich rokoch sú badateľné.

Sochársky pomerne slabo zvládnutá bola aj figurálna výplň tympanonu. V relatívne vysokom reliéfe tu bol znázornený oráč s pluhom, ťahaným koňmi. Aj voči tomuto dielu mala preberacia komisia námietky, reliéf však osadili. Kompozícia bola rozvláčna, nevyplňala plochu tympanonu. Pri pohľade zdola sa časť kompozície strácala, bola zakrytá širokou rímsou.



Alegorická skupina na priečelí od Františka Uprku, 1924. Foto M. Červeňanský

Dnes je štít prázdny, lebo reliéf bol zničený počas bombardovania v druhej svetovej vojne.

Po stranách západného priečelia sú na výške prvého poschodia, osadené dve figurálne skupiny v nadživotnej veľkosti. Podľa predbežných skíc, dodaných M. M. Harmincom, ich taktiež navrhol a tesal v Prahe F. Uprka. Ľavá (severná) skupina predstavuje Kosca a zberačku,

pravá (južná) Zber úrody. Obidve skupiny pomerne dobre prežili letecký nálet a sú dnes v dobrom stave. Možno na nich konštatovať vplyv pražského kubizmu.

Realizovaná budova, očistená od pôvodne projektovaných neskorosecesných dekoratívnych prvkov a upravená podľa súťažných návrhov iných architektov, predstavuje (mierne) predimenzovanú modernú železobetónovú stavbu s klasicizujúcou fasádou. Čelná fasáda vychádza kompozične z antických gréckych chrámov a je zákonite završená trojuholníkovým tympanom.

Mierne pozmenené sú od druhej svetovej vojny interiéry budovy. Zrušené boli reštauračné prevádzky kaviarne a menzy.<sup>5</sup> Pôvodný inventár sa, až na niekoľko málo originálnych osvetľovacích telies, nezachoval. Po zániku Zemeľského múzea sa budova stala sídlom Slovenského múzea, ktoré sa neskôr včlenilo do Slovenského národného múzea.

Roku 1945 bola obnovená celá strešná konštrukcia, pričom sa zvýšili železobetónové nosníky.

Už počas stavby budovy sa ukázalo, že terén dunajského nábrežia na tomto mieste nie je dostatočne únosný. Budova sa stavala na pilóty, ktoré nesú železobetónovú základovú dosku. Doska pod základmi už roku 1925 praskla a spôsobila trhliny v surovej stavbe. Po bombardovaní a oprave budovy sa neúnosnosť terénu prejavuje stále viac zosadením stavby a pukáním stien v šikmom smere, pričom zosadenie je najaktuálnejšie na nárožiach stavby smerom k Dunaju.

Budova je jedným z mála intaktne zachovaných prejavov oficiálnej architektúry dvadsiatych rokov na Slovensku. Hoci nie je výsledkom výhradne Harmincovej myšlienky a ovplyvnenie inými autormi je zrejme — stala sa chráneným objektom a má byť vyhlásená za pamiatkový objekt. Z toho vyplýva, že pri akýchkoľvek opravách či úpravách objektu treba v čo najväčšej miere rešpektovať zásady pamiatkovej starostlivosti. Stavba obsahuje pôvodné typické štukatúry, svietidlá, orámovanie dverí, schodištvé zábradlia, ako aj zdanlivo banálne de-

taily (kľučky okien a dverí), ktoré sú pri poškodení v dnešnej dobe nenahraditeľné. Priestory, kde sa zachovali zvyšky pôvodnej dekoračnej úpravy (malby, tapety), by sa mali uviesť do pôvodného stavu pomocou starých fotografií interiérov.

#### Poznámky

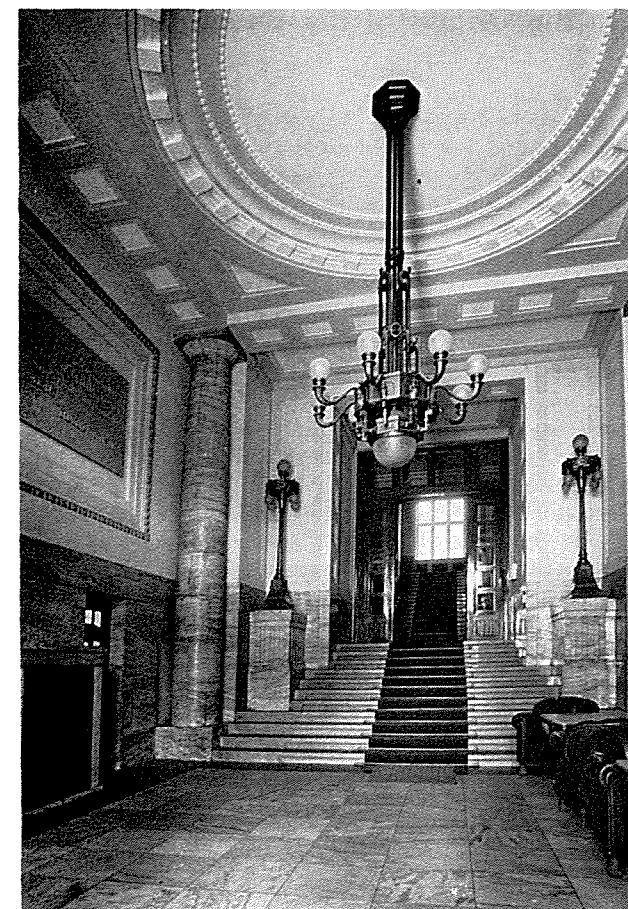
<sup>1</sup> Všetky citované informácie sú z archívnych prameňov uložených na zámku Kačina pri Kutnej Hore. Za ich sprístupnenie ďakujem Ing. Tlapákoví z Prahy.

<sup>2</sup> Plánová dokumentácia k súťaži v archíve nie je zachovaná. Porovnaj aj ŠLAPETA, V.: *Českí architekti na Slovensku 1918—1938*. Projekt, 1980, č. 8 (240), s. 6—19.

<sup>3</sup> Projekt bol publikovaný v časopise *Stavba*, 4, 1925—1926, s. 114.

<sup>4</sup> K ostatným Harmincovým stavbám pozri KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1918—1945*. Bratislava 1971, s. 179—180; *Z novších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1962, s. 327—406.

<sup>5</sup> Bývalé klubové miestnosti na prvom poschodí sa stali úradovňami rôznych inštitúcií, v súčasnosti Slovenskej akadémie vied. Časť priestorov bývalej kaviarne sa používa ako výstavná miestnosť. Iné priestory slúžia ako pracovne a depozitáre múzea. Aj novozriadené podkrovné miestnosti sa využili na depozitáre.



Vstupná hala, stav z r. 1932. Foto M. Červeňanský

## К возникновению здания Словацкого национального музея в Братиславе

Словацкий национальный музей в Братиславе расположен в одном из немногих зданий в Словакии, предназначенных специально для музея. Оно было построено в 1924—1928 гг. по проекту Милана Михала Гарминца в качестве Земледельческого музея, который позднее прекратил свое существование.

М. М. Гармирец сотрудничал еще при выборе подходящего строительного участка и разработал первоначальный проект, который, однако, не достиг требуемого уровня. Поэтому руководство музея выписало более широкий конкурс, на который пригласило 10 наиболее выдающихся проектантов тогдашней Чехословацкой республики. В конкурсе с отчасти переработанным проектом принял участие и Гармирец. Жюри признало лучшим проект проф. Павла Янака из Праги. Были отмечены и проекты Богумила Гипшмана и Отакара Новотного. После переработки в соответствии с замечаниями жюри должен был реализоваться проект Янака. Однако окончательный проект представил все же Гармирец. Со

своей проектной канцелярией в невероятно короткое время разработал окончательный проект.

В окончательном проекте исчез помпезный фасад в стиле позднего модерна и высокая башня над главным фасадом. Южный фасад Гармирец спроектировал как упрощенный вариант проекта Гипшмана. В интерьерах он воспользовался проектом О. Новотного.

Здание построил в 1924—1928 гг. пражский предприниматель В. Неквасил. Братиславские фирмы участвовали в строительстве лишь в качестве исключения. Скульптурный декор фасада выполнил Франтишек Упрка, бронзовые рельефы главного входа — пражский скульптор Стиньо Паукерт.

Во время второй мировой войны здание было сильно повреждено во время бомбардировок и позднее реконструировано в первоначальном виде. Только скульптурные украшения тимпана с западной стороны были настолько повреждены, что пока не были восстановлены.



## On the Origins of the Building of the Slovak National Museum at Bratislava

The Slovak National Museum at Bratislava is located in one of the few original purpose-made museum-buildings in Slovakia. It was built during the years 1924—1928, according to the design by Milan Michal Harminc, originally as Agricultural Museum.

M. M. Harminc co-operated already at the choice of a suitable plot and also worked out the original project which, however, did not reach the expected level. Therefore, the management of the museum arranged a broader competition, to which 10 of the most significant designers of the Czechoslovak Republic have been invited to. Harminc took part in the competition with a project partly worked over. The jury found Prof. Pavel Janák's design from Prague as the best. Bohumil Hypšman's and Otakar Novotný's designs were appreciated as well. Janák's design had to be realized after its adaptation according to the suggestions of the jury. In the end Harminc's projecting office worked out the definite project.

In the definite design the pompous façade in late secession and the high tower over the forefront were omitted. The south front was designed by Harminc as simplified variant of Hypšman's design. The inside parts were built according to O. Novotný's designs.

The building was erected in the years 1924—1928 by the Prague enterpriser V. Nekvasil. Firms from Bratislava participated in the construction but exceptionally. The sculptural decoration of the front façade was made by František Uprka, the bronze relief of the chief entrance by the Prague sculptor Stino Paukert.

During World War II the building was seriously damaged by bombs and later on was reconstructed to its original state. Only the sculptural decoration of the tympanon at the west side was damaged to such an extent that it has not been reconstructed till now.

## Sklo v monumentálno-dekoratívnej tvorbe na Slovensku v rokoch 1948—1973

JARMILA RAČEKOVÁ

Sklo bolo oddávna obľúbeným materiálom. Podieľalo sa na formovaní životného štýlu človeka, ktorý mu v súlade s dobovým estetickým ideálom určoval konkrétnu funkciu a tvar. V architektúre sa uplatňovalo funkčne aj esteticky. V prvom prípade sprostredkovalo svetlo, prípadne neskreslený pohľad, v druhom nadobúdali kompozície zo skla v komplexe stavby estetický či ideovo-emotívny význam, spojený s funkciou architektonického diela.

Sklo v architektúre možno teda z hľadiska funkcie rozdeliť do dvoch základných skupín: a) ako štrukturálny element, ktorý môže byť pri istom zámernom usporiadaní v rámci architektúry aj nositeľom estetických hodnôt, b) ako umeleckú formu s monumentálno-dekoratívnym zameraním.

Druhá skupina, ktorá je predmetom nášho záujmu, zahŕňa:

1. vitráž v klasickom technologickom vyhotovení i v nových koncepciách,<sup>1</sup>

2. výtvarné riešenie plochého skla (nečleneného v podobe mozaiky) s monumentálno-dekoratívnou funkciou,

3. výtvarné využitie technického skla v monumentálno-dekoratívnej tvorbe,

4. priestorové prejavy voľného umenia zo skleneného materiálu, ktoré architektúru dotvárajú a patria skôr do jej sféry ako do sféry voľného umenia.

Materiál vystupuje v rámci uvedených oblastí ako sklo hladké, dekoratívne zušľachťované alebo plasticky riešené. Viaceré jeho vlastnosti môžu byť vo výtvarnom umocnení

v rámci architektonického celku nositeľom estetických hodnôt. Je to priehľadnosť, tvrdosť, stály lesk, široká škála farieb, tvárnosť. Pri zachovaní tektonických zákonitostí môže sklo pri relatívnej nenáročnosti výroby slúžiť na uskutočnenie rozsiahlych kompozícií.

1. V minulosti sa využitie skla v monumentálno-dekoratívnom prejave úzko spájalo s vitrážou, viazanou na cirkevné stavby, ktorá po období rozkvetu v dematerializovanej gotickej architektúre prežívala obdobia kríz. Až 20. storočie objavilo nové konštrukčné riešenia a sklo ako plne súčasný štrukturálny element.<sup>2</sup> Napriek tomu, že sa podstatne zmenili technologické predpoklady, v prvej polovici 20. storočia obmedzovalo sa výtvarné využitie skla v architektúre na Slovensku len na klasickú vitráž a aktivitu v tejto oblasti podnecovala prevažne cirkevná objednávka. Stimulom tvorby boli predovšetkým rekonštrukcie kostolov, kde bol umelec obmedzovaný konzervatívnym cirkevným objednávateľom, ohľadom na charakter stavby i predpísaným námetovým okruhom.

Po roku 1945 rozšírili sa možnosti uplatnenia vitráže v architektúre celospoločenského, svetového zamerania. Novovzniknuté sociálne potreby priniesli novú ideologickú náplň, súvisiacu s intenzívnym budovateľským programom a formujúcim sa architektonickým štýlom, a postavili umelcov pred široké možnosti tvorivého rozvoja.

Diela, vznikajúce v prvom povojnovom desaťročí, nadviazali na tvorbu v oblasti klasickej vitráže. Vitráž nemohla, prirodzene, v novej dobovej atmosfére vystačiť s tou výtvarnou

podobou, v akej umocňovala mystický účinok gotického interiéru. Súčasná vitráž sa voči minulosti odlišovala funkčne aj psychologicky. V profánnom priestore cirkevný námet i celkové meditatívne zameranie strácajú svoje odôvodnenie. Pokrok v oblasti technológie zatlačá tradičné problémy klasickej vitráže — nutnosť skladať kompozíciu z drobných faziet, či ťažkosti s rezaním skla železným hrotom. Nové materiály prinášajú možnosti, ktoré vybočujú z hraníc tradičnej vitráže a vytvárajú novú oblasť využitia skla v architektúre, odlišnú v konštrukcii, kompozícii, výtvarnom zámere i funkcii v architektúre. Avantgardné riešenia vychádzajú zo snahy o súlad medzi tradíciou nezataženým poňatím vitráže a tendenciami modernej architektúry.

V súvislosti s uplatnením vitráže v povojnovej architektúre na Slovensku vynárajú sa dve základné otázky. Akým zákonitostiam podlieha súčasná vitráž v architektonickom celku? Aká je jej výtvarná podstata?

Základnou podmienkou hodnoty monumentálno-dekoratívneho diela v architektúre je jeho harmonický súlad s architektonickým celkom. Výtvarné riešenie vitráže má byť prečo podriadené architektonickému riešeniu exteriéru i interiéru stavby: popri voľbe techniky a námetu týka sa to predovšetkým farby. Kompozícia má priamy vzťah k umiestneniu diela z hľadiska pohľadového uhla diváka a musí rešpektovať prevádzku v rámci toho-ktorého architektonického priestoru.

Z hľadiska materiálu a jeho estetických hodnôt treba odlišiť dielo, ktoré je — obrazne vyjadrené — „zo skla“ (prenáša tvorivé princípy z iných výtvarných disciplín do skleneného materiálu), od diela, ktoré možno označiť ako „sklené“ (využíva vlastnosti skla ako esteticky funkčné). Závažným nedostatkom monumentálno-dekoratívnych realizácií je zanedbávanie technologických požiadaviek, ktoré kladie sklo pri zostavovaní vitráže. Pri reze diamantom vyhovuje totiž pri plochom skle zachovanie priameho, pokiaľ možno pravouhlého obrysu fazety (pri zložitých zaobleniach dochádza k praskaniu a lámaniu materiálu). Mechanické prenášanie

výtvarných princípov, platných pre závesný obraz na vitráž, vyznieva v konečnom dôsledku nelogicky, pretože nerešpektuje prirodzené vlastnosti použitého materiálu.<sup>3</sup> Osobitným problémom je farebná obmedzenosť vitráže, ktorá nedisponuje širokou paletou maliarskych farieb. Realizácia návrhu je v oblasti farby determinovaná vzorkovnicou dielne — je preto prínosné, ak výtvarník v návrhu vychádza z tejto vzorkovnice ako z vopred určenej danosti.<sup>4</sup>

So sklom, jeho funkčným i výtvarným poslaním súvisí problematika svetla, ktorá nadobúda pri súčasnom riešení vitráže nový význam. Funkciou vitráže je nielen presvetlenie, ale najmä artikulovanie priestoru, rytmizovanie farebným svetlom. Je to predovšetkým svetlo, ktoré mení vitráž v aktívnu súčasť architektonického priestoru, pretože ním sprostredkovaný farebný súzvuk je priestorovým činiteľom. Svetelný princíp, spojený s farebnosťou, zostal voči minulosti nezmenený. Vitráž je najmä pôsobivým svetelným filtrom, ktorý oddeľuje prostredie interiéru a exteriéru. Svetlo je činiteľ, sprostredkujúci farebnú exaltáciu. Výlučnosť vitráže spočíva i dnes v tom, že zafarbuje priestor a dotvára v emocionálnom zmysle výraz architektúry. V rámci jednotlivých druhov monumentálno-dekoratívneho prejavu si ponecháva výsadu organizovať priestor nielen ako formu, ale aj ako farbu.

Vpád farby do modernej architektúry sa až do súčasnosti prejavoval na vonkajšej stene stavby a farba sa uplatňovala v ploche. Povojnová architektúra svojou koncepciou plastického precítenia celej hmoty stavby dala vnútornému priestoru iný charakter. Artikulovanie interiéru farbou nadobudlo novú aktuálnosť a podnietilo využitie exaltovanej farebnosti vitráže.<sup>5</sup> Účinok farby vo vitrážovej kompozícii je iný ako pri tabuľovej maľbe. Z faktu, že pri vitráži vnímame farebné svetlo v intenzite, závislej od svetelného zdroja v pozadí, vyplývajú zvláštne zákony optiky v oblasti farebnej interferencie, ktoré spôsobujú, že kombinácia farieb, ktorá môže byť v tabuľovej maľbe valérovo zvážená, spôsobuje vo vitráži pohlcovanie farieb.<sup>6</sup>

Hlavnou úlohou vitráže, ktorou je emotívne doriešenie architektonického priestoru farbou, musí byť podriadená i kompozícia, ktorá sa musí logicky začleniť do architektúry; preto „je nutné ujasniť si od prvopočiatku konceptu princíp podriadenosti a nadradenosti ideového obsahu“.<sup>7</sup> Architekt a výtvarník sa musia koncentrovať na hlavný ideový cieľ, ktorý musia podčiarknuť gradáciou výtvarných prostriedkov pri zachovaní harmónie celku vo výsledku. Tento žiaduci súlad je možné dosiahnuť len spoluprácou architekta s výtvarníkom už v štádiu projektu (čo sa, žiaľ, málokedy dodržiava). V opačnom prípade dochádza často k dojmu „zavesenosti“ a „odstrániteľnosti“, ktorý je pri monumentálno-dekoratívnom diele zásadne nežiaduci. V prípade, že je vitráž navrhovaná pre daný architektonický priestor, treba, aby sa kompozícia dala vnímať celá. Platí to najmä pre figurálne kompozície, interpretujúce určitý dej. Ak divák môže pri bežnej prevádzke v miestnosti vnímať len fragment figurálnej kompozície, vitráž stráca podstatne na ideovo-estetickéj pôsobnosti.

Kompozícia, rešpektujúca špecifickosť vitráže, musí obmedziť priestorotvorné prvky, pričom je z hľadiska jej funkcie v architektúre ideálne sústredenie na niekoľko veľkých foriem, pokiaľ možno bez detailov. V rozvrhu plochy je výhodná kompozícia dostredná, ktorá netriešti, ale sústreďuje vnímanie; z hľadiska kompozície farby zase uprednostnenie určitého základného farebného akordu, rešpektujúceho zákonitosti simultánneho kontrastu.<sup>8</sup>

Klasická vitráž, na ktorej výtvarnú podstatu sme sa snažili poukázať, ponecháva si aj v súčasnosti oprávnenosť existencie. Paralelne s ňou vyvíja sa v povojnovom období výtvarný prejav, dopĺňujúci architektúru, ktorý vybočuje z pôvodnej definície vitráže. Moderná doba priniesla v umení zintenzívnenie vzájomných vplyvov medzi jednotlivými výtvarnými disciplínami, ktoré postihuje tradičné výtvarné riešenie mozaikového okna v samej jeho podstate.

S opúšťaním tradičnej povahy vitráže pozorujeme vo viacerých dielach opúšťanie figu-

ratívneho námetu. V súvislosti s architektúrou môže sa javiť ako vhodnejšie použitie polofigurálnych, resp. geometrizujúcich nefigurálnych motívov. Riešenia tohto druhu reagujú na výdobytky racionálneho pólu voľného maliarstva, skúmajúceho možnosti geometrického tvaroslovia. K zblížovaniu s inými disciplínami dochádza však nielen smerom k maliarstvu (ktoré je napokon tradičné), ale aj smerom k sochárstvu (plastické premodelovanie skloviny v kompozícii). Podnecujúco zapôsobil predovšetkým vývin modernej architektúry. Avantgardné snahy v skúmanej oblasti sledovali najmä prekonanie rozporu medzi striktným tradičným poňatím vitráže a tendenciami modernej architektúry, pre ktorú sa klasický pojem okna stáva stále viac anachronizmom a je nahradzovaný konštrukčne oprávnenejšími pojmami plnej alebo prázdnej steny. Druhá tendencia smerovala k riešeniu vitráže ako voľnej nefiguratívnej skladby.

V prvom prípade (uplatnenie vitráže v konštrukcii steny) vyhranili sa v povojnovej tvorbe na Slovensku dve funkčne odlišné riešenia:

- a) vitráž ako súčasť sklenej steny v konštrukčne odľahčenom stavebnom celku;
- b) vitráž, akcentujúca masívnosť steny robustnosťou a plastickým riešením.

Druhá tendencia je vedená snahou o osamostatnenie vitráže od konštrukcie stavby, pričom farebná exaltácia ako súčasť výtvarnej podstaty vitráže je umožnená nielen prirodzeným, ale aj umelým svetelným zdrojom.

O obrodu klasickej vitráže sa v povojnovom období priekopnícky zaslúžil Janko Alexy.<sup>9</sup> Vitráž bola v týchto rokoch u nás neprebádanou oblasťou výtvarnej činnosti, ktorá nemala navyše ustálené estetické nároky. Vitráže vznikajúce v tomto období boli spravidla transpozíciou výtvarných princípov, platných v tabuľovej maľbe, do iného materiálu bez rešpektovania odlišných funkčných súvislostí. Výtvarné kompozície sa navyše dostávali často do rozporu s možnosťami realizácie v sklenom materiáli. Príkladom je Alexyho riešenie piatich mozaikových kompozícií zo skla v Hviezdoslavovom divadle v Bratislave z roku 1952. Vnímanie



J. Alexy, farebná vitráž vo vestibule PKO v Bratislave, 1956. Foto J. Račeková

vitráže ako celku znemožňujú predstavené stĺpy v interiéri. Kompozícia je obsahovo nezjednotená (kombinuje figurálne epické výjavy, oslavujúce víťazstvo socialistických ideí, s ornamentálnymi symbolmi divadelného umenia). Výjavy sú radené do plánov. Detaily návrhu, v skle nerealizovateľné, riešia sa dodatočne maľbou.<sup>10</sup>

V druhej polovici päťdesiatych rokov sa objavilo súčasne u viacerých autorov hľadanie výtvarných prostriedkov, ktoré by boli adekvátne technológii mozaikovej kompozície zo skla. Prejavilo sa najmä eliminovaním priestorotvorných prvkov v kompozícii, postupným obmedzovaním domaľovávaného detailu a snahou o využitie konštrukčného prvku pre výtvarný zámer.

Plošnú kompozíciu a eliminovanie priestorových prvkov prinášajú v klasickej vitráži na Slovensku v období päťdesiatych rokov dvaja autori — Robert Dúbravec a František Král.

Chyby prvých iluzívno-priestorových riešení<sup>11</sup> korigovala sčasti už výzdoba staničného vestibulu v Žiline, realizovaná v rokoch 1955—1956, kde sa autori obmedzili na plytké dekoratívne pozadie a vylúčili detail v prospech monumentalít celku. Vo vitráži *Venčenie* v budove ONV v Kysuckom Novom Meste z roku 1957 František Král celkom vypustil priestorotvorné prvky, čím získal pre vitráž typický plošný rozvrh.

Pribuzným názorovým vývinom prešla väčšina autorov v období druhej polovice päťdesiatych rokov, keď sa dostávali do povedomia umelcov zásady rešpektovania zvláštností jednotlivých druhov monumentálno-dekoratívneho prejavu. V oblasti klasickej vitráže — dokladajú to práce od začiatku šesťdesiatych rokov — sa postupne presadzovali základné zákonitosti monumentálneho rozvrhu.

Jedným z príkladov dobrého zvládnutia viacerých horizontov vertikálnej plochy je vitráž v priestore schodišťa ONV v Liptovskom Mikuláši od Ester Šimerovej-Martinčekovej (*Spojenými silami*, 1962). Kompozícia, heroizujúca pracovný námet, je ucelená, plošná, napriek značnej výške viacerých horizontov jednotná. Vo farebnom rozvrhu vychádza zo zjednocujúceho ústredného motívu.

Príkladom dôsledného rešpektovania výtvarných princípov špecifických pre monumentálno-dekoratívne dielo je vitráž na čelnej stene administratívnej budovy CHZJD v Bratislave od Jozefa Nemca z roku 1973. Autor obsahovo vychádzal z prezentácie produkcie podniku a jej celospoločenského významu. Umiestnenie nad vchodom umožňuje z exteriéru aj interiéri vnímať celú mozaikovú plochu. Kompozícia je dostredná, monumentálne poňatá, sústredená najmä na farebný efekt, plne sa uplatňujúci v interiéri premysleným kompozičným rozvrhom chladných — modrých a zelených tónov a teplého koloritu — červenej a žltej.

V sedemdesiatych rokoch obohatili výtvarné výsledky nové tvorivé prístupy, umocňujúce úlohu kompozície vitráže v exteriérovom pôsobení architektúry. Ako príklad dvoch odlišných riešení možno uviesť vitráž od Dušana Kuzmu pre Štátnu sporiteľňu v Bratislave z roku 1973 a vitráže Alexandra Mlynarčíka v Bulharskej vinárni v Bratislave z toho istého roku.

Základná koncepcia vitráží od Alexandra Mlynarčíka bola determinovaná historickým rázom architektúry i požiadavkou symbolizovať v diele bulharský národný prvok. Vitráže sa vyrovnali s týmito nárokmi úspešným kompromisom — vo farebnom rozvrhu maľby na skle i v princípe, ktorým sa sklovina uplatňuje na vonkajšej fasáde. Tvarovanie skloviny do krútených „bucní“, aktualizujúce stredoveký sklársky technologický postup, harmonizovalo s historickým rázom stavby. Autor použil v týchto častiach princíp zatavenia zlata, ktorý zvnútra neohrozoval priesvitnosť a zelenkavú farebnosť skla. V pohľade z exteriéru dominovala vitráž žiarivým nepriehľadným zlatým povrchom, vhodne zapadajúcim do historického stavebného celku.

Popri monumentálno-dekoratívnom dotvorení profánnej architektúry uplatňuje sa vitráž v súčasnosti naďalej pri obnove kostolnej architektúry, kde je však viazaná historickým slohom stavby a náboženskou ikonografiou. Uvedené väzby nevyklučujú výrazové prostriedky adekvátne súčasnosti, využívajúc jej technologické vymoženosti a rešpektujúce požiadavku harmónie s historickým objektom.

Výrazným obohatením monumentálno-dekoratívnej tvorby v oblasti vitráže je výtvarné doriešenie kostola v Zelenči pri Trnave od Vincenta Hložníka z roku 1973. Výtvarné hodnoty kompozície boli umocnené precíznou prácou umeleckého remeselníka, ktorý tu hlboko prenikol do zámeru výtvarníka a do špecifiky jeho výrazových prostriedkov.<sup>12</sup>

El grecovsky vizionárska sklená kompozícia je založená na vertikálnom, barokovo dynamic-kom pohybe postáv, umocnenom v kresbe senzitivnou kaligrafickou líniou. Umelecká hodnota a sugestívny dojem, ktorý dielo vyvoláva, spočívajú najmä vo využití účinku farebnej exaltácie, ktorá vychádza z tradičného farebného rozvrhu historickej vitráže a zachováva tri základné (v stredoveku symbolické) farby — modrú, červenú a zlatožltú v kombinácii s bielou sklovinou. Pre výtvarnú hodnotu návrhu i kvalitu remeselného vyhotovenia možno považovať mozaikové farebné okná v Zelenči pri Trnave za jeden z vrcholov povojnovej tvorby na Slovensku.

Nový, netradičný koncept vitráže, v ktorom sa asymetrický rozvrh nosnej konštrukcie v začlenení do kompozície stáva esteticky významovým, prináša vo svojej tvorbe Mikuláš Klimčák. Z realizovaných prác mala podnetný význam výtvarná výzdoba OÚNZ v Revúcej z roku 1957. Figurálny motív, redukovaný na symbol, je umiestnený v nepravidelných poliach kovovej konštrukcie a tvorí farebný kontrast voči negatívnym častiam, vyplneným čírym sklom.

Podnetnosť Klimčákovho riešenia nespočíva len v asymetrickom rozvrhu plochy nosnou konštrukciou, ale aj v použití otvorenej štruktúralnej formy, striedajúcej farebný motív, skladaný z mozaikových častí, s čírou sklovinou,



poskytujúcou neskreslený priehľad. Vitráž sa tu približuje k tej tendencii súčasnej architektúry, ktorá sa snaží spojiť exteriér s interiérom cez priehľadnú sklenenú plochu.

Výtvarný princíp, ktorý použil Mikuláš Klimčák vo výzdobe OÚNZ v Revúcej, tvorivo aplikovali v nasledujúcich rokoch najmä František Král a Róbert Dúbravec. Viaceré spoločné a samostatné práce obidvoch autorov umocňujú jeho prínosy.

V tvorbe Františka Krála môžeme sledovať homogénny tvorivý proces, ktorým sa postupne, cieľavedomým zvažovaním výtvarnej nosnosti experimentu dostáva k novým riešeniam. Cez progresívne poňatie vitráže pozorujeme u neho ustavičnú vôľu k novému názoru. Nové dielo nie je len interpretáciou inde už dosiahnutého, ale je logickým článkom autorovho osobného umeleckého vyzrievania. Rovnako je to s princípom otvorenej štrukturálnej formy a jeho využitím.

Korene nových riešení siahajú do druhej polovice päťdesiatych rokov, keď sa v autorovej tvorbe objavuje snaha o oslobodenie vitráže od tradičnej viazanosti na klasickú technológiu. Toto jeho základné tvorivé krédo podnietilo výtvarný experiment, podložený výskumom nových technologických možností. Východiskom tvorby bola predovšetkým snaha o harmóniu medzi dielom a civilnosťou architektonického prostredia.

Vo vývoji autorovej tvorby, určovanej uvedenými snahami, vznikali diela dvoch typov: vitráže, akcentujúce lineárnosť kresby (totožnej s olovenými spojmi v bezfarebnej sklenej ploche), a vitráže, založené na striedaní mozaikových, žiarivo farebných fragmentov s plochou číreho skla.

Diela prvého typu by sa dali charakterizovať „bezfarebnou líniou“. Vznikali v časovom rozpätí od konca päťdesiatych do polovice šesťdesiatych rokov. V prácach z mozaikového skla pre budovu ONV v Kysuckom Novom Meste z roku 1957, pre železničnú stanicu vo Východnej z roku 1959 i ďalších používa Král bezfarebné, číre, rôznoštrukturálne sklo a sklo leptané. Výskum koexistencie matnej a prie-

hľadnej sklenej plochy, resp. použitie rôznych štruktúr katedrálneho skla s odlišnými svetelnými efektmi, mali základný význam pre tvorbu v oblasti sklenej steny v druhej polovici šesťdesiatych rokov.

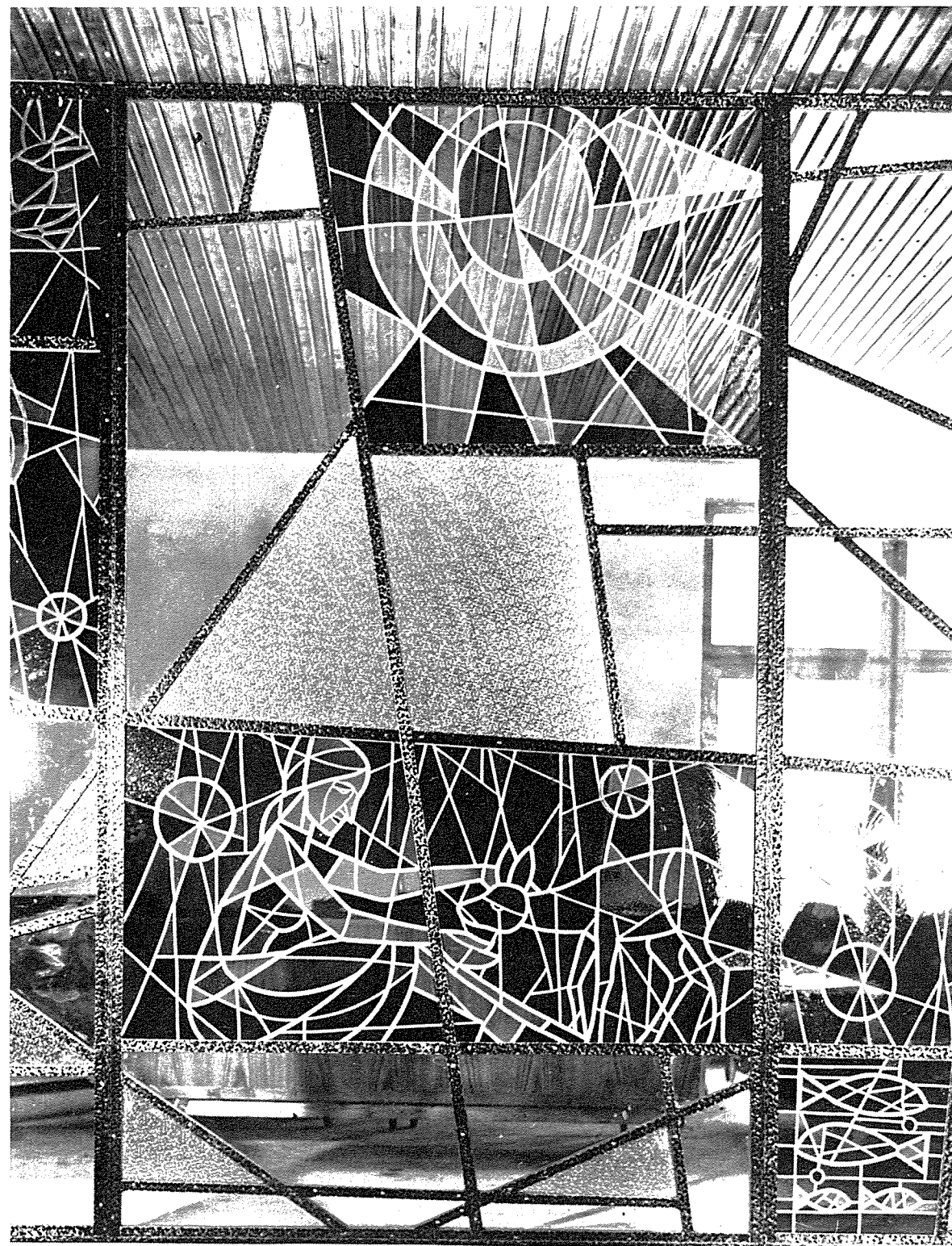
Práce druhej skupiny nadväzujú v princípe na uvedené Klimčákovu riešenie výzdoby OÚNZ v Revúcej v novom autorskom prehodnotení. Kým u Klimčáka je hranicou farby vonkajší obrys tvaru, František Král vytvára v ploche samostatný mozaikový fragment, do rámca ktorého zasadzuje figúry. Výraznú úlohu hrá najmä emotívny účinok farebnosti diela. Autor využíva efekt pôsobenia farby v priestore v spojení s možnosťou vnímania vonkajšieho prostredia.

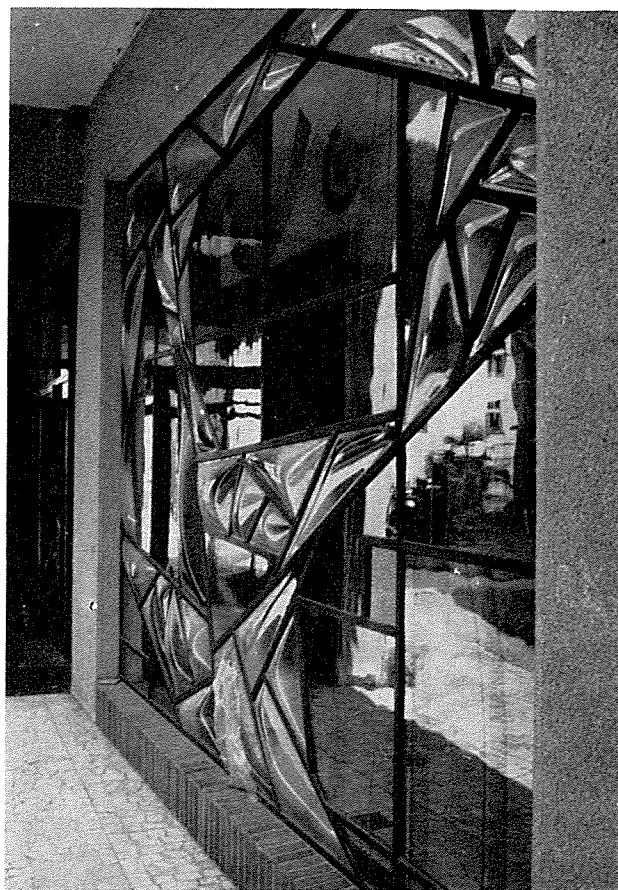
Ťažkosti prvých prác tohto typu, v zásade úspešných, vyplývali z nutnosti uviesť do súladu figurálnu tému s asymetrickou konštrukčnou mrežou (v ploche výrazne dominujúcou), ktorá miestami mechanicky reže figúry (Vitráž pre kolonádu na Sliachi, vitráž v rekreačnom stredisku Biela Skala, 1961).<sup>13</sup>

Postupným prenášaním ťažiska z námetu na účinok jednotlivých výrazových prvkov dospieva František Král súčasne k nefiguratívnej dekoratívnej skladbe mozaikovej plochy, striedanej s čírym sklom.<sup>14</sup> Príkladom je okenná stena v Dome smútku v Žiline, ktorú navrhol v spolupráci s Andrejom Barčíkom roku 1959. Dielo je významné z hľadiska cieľavedomej snahy autora o oslobodenie výtvarného účinku vitráže od tradičných technických obmedzení (mozaikový fragment sa uplatňuje nezávisle od kovovej konštrukcie).<sup>15</sup>

Medzníkom pri realizácii tohto zámeru bolo použitie novej techniky lepenia skla do vrstiev, vyvinutej v dielni ÚUR v Brne majstrom Jiřím Vačkářom. Výhodou bolo sústredenie sa na jeden materiál a nezávislosť od olovených spojov klasickej vitráže. Z výtvarného hľadiska umožnila technika úplnú voľnosť pri lepení do dvoch, prípadne viacerých vrstiev. Z tohto aspektu bolo nové technologické riešenie nesporne

*F. Král, farebná vitráž v rekreačnom stredisku Biela Skala, 1961. Foto F. Hideg*



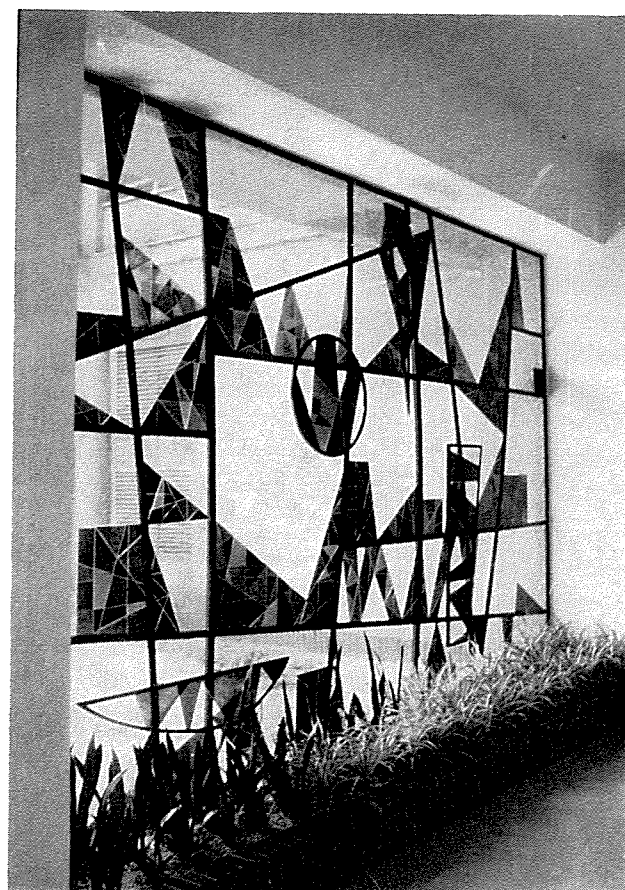


F. Král, vitráž v penzióne Pax v Trenčianskych Tepliciach, 1965. Foto J. Račeková

prínosom pre monumentálno-dekoratívne umenie. Z hľadiska materiálnej etiky však tento postup málo rešpektuje špecifické vlastnosti skla. Princíp lepenia skla epoxydom sa navyše stretáva s problémom vplyvu poveternostných zmien, a preto nie je vhodný pre tvorbu okenných výzdoby a vonkajších sklenených stien.<sup>16</sup>

Možnosti techniky voľnej dekoratívnej skladby a farebnej kombinácie využil František Král v dekoratívnej výzdobe hotela Pax v Trenčianskych Tepliciach z roku 1965 a vo výzdobe ZDŠ v Žiline-Hlinách z toho istého roku.

Vývin modernej architektúry oslobodil klasicistickú vitráž od jej závislosti od vymedzenej plochy okenného otvoru. Mozaiková sklenená kompozícia sa tak mohla rozvinúť do veľkoplošných riešení, preberajúcich úlohu steny, umožňujúcej však zároveň cez funkciu svetla zvýšený kon-



F. Král, farebná lepená vitráž v penzióne Pax v Trenčianskych Tepliciach, 1965. Foto J. Račeková

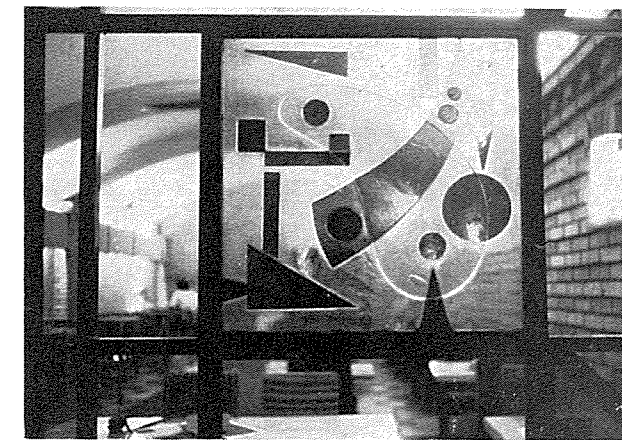
takt s exteriérom. Skeletový typ stavby maximálne využívajúci prirodzené svetlo i možnosti intenzívneho umelého osvetlenia vytvorili základné predpoklady pre nové riešenia vitráží, odpútaných od nosných stien budovy. Priestorové riešenia vitráže sa snažia oslobodiť tento druh výtvarného prejavu od stáročných závislostí od stavebnej konštrukcie a presadiť jeho samostatnosť. Nová koncepcia vitráže stavia na fakte, že podstata emotívneho účinku vitráže je priamo závislá od intenzívneho priesvitu, ktorý môže vychádzať zo silného umelého zdroja v pozadí diela s výhodou nezávislosti od svetelných zmien v rámci denného cyklu. Vitráž však zároveň stráca svoju úlohu v exteriérovom pôsobení architektonického celku a variabilitnosťou lokalizácie inklinuje k nezávislosti tabuľovej maľby.

Nové koncepcie uvedeného typu prináša vo svojej tvorbe Róbert Dúbravec. Prvým riešením, vychádzajúcim z novej priestorovej koncepcie vitráže, bola výzdoba OÚNZ v Snine z roku 1961. Vo vitráži pre sobášnu sieň MNV v Ružomberku z roku 1966 autor využil dve možnosti osvetlenia — denné svetlo a umelé osvetlenie v pozadí, čím presadil pôsobenie diela v interiéri v období dennej i večernej prevádzky.

Avantgardnosť uvedených výtvarných diel spočíva v nových vzťahoch k architektonickému celku (v stavbe plochy nevybočuje autor z tradičnej mozaikovej skladby, ktorá reprodukuje maliarsky návrh). V spojení voľného umiestnenia v interiéri a klasickej koncepcie vo výtvarnej kompozícii vitráže spočívajú problémy riešenia tohto druhu. Ilustráciou môže byť monumentálno-dekoratívna výzdoba pre veľkú sálu Kultúrneho domu Považských strojární v Považskej Bystrici z roku 1968. Napriek nesporným kvalitám návrhu (jednoduchá, prehľadná kompozícia, rešpektujúca zákonitosti monumentálno-dekoratívneho rozvrhu plochy) dielo stratilo podstatu svojho účinku tým, že plocha je osvetlená cez kovovú konštrukciu v pozadí, ktorej kontúry sa presadzujú prostredníctvom svetla v ploche vitráže.

Priestorové riešenia, využívajúce nové technologické prínosy, objavujú sa v tvorbe Františka Krála. Na voľne umiestnenej priestorovej priečke vo vinárni Dubná Skala v Žiline z roku 1964 sleduje základný rozvrh kompozície nosnú kovovú konštrukciu striedaním otvorených polí so sklenenými fragmentmi a nefiguratívnych motívov nalepovaných v dvoch alebo troch vrstvách. Konštrukcia má samostatný funkčný a dekoratívny význam v priestore, umocnený farebným účinkom skla, vytvárajúceho vrstvením nalepovaných sklenených fragmentov nezvyklé farebné odtiene.

Od otvorenej koncepcie priestorovej vitráže dospieva František Král k trojrozmernému riešeniu kompozície. Kovový objekt s farebným modelovaným sklom v penzióne Pax v Trenčianskych Tepliciach z roku 1965 si z pôvodného charakteru vitráže podržiava iba princíp kombinácie skleneného fragmentu s kovovou konštrukciou. Svojím významom v interiéri je sa-



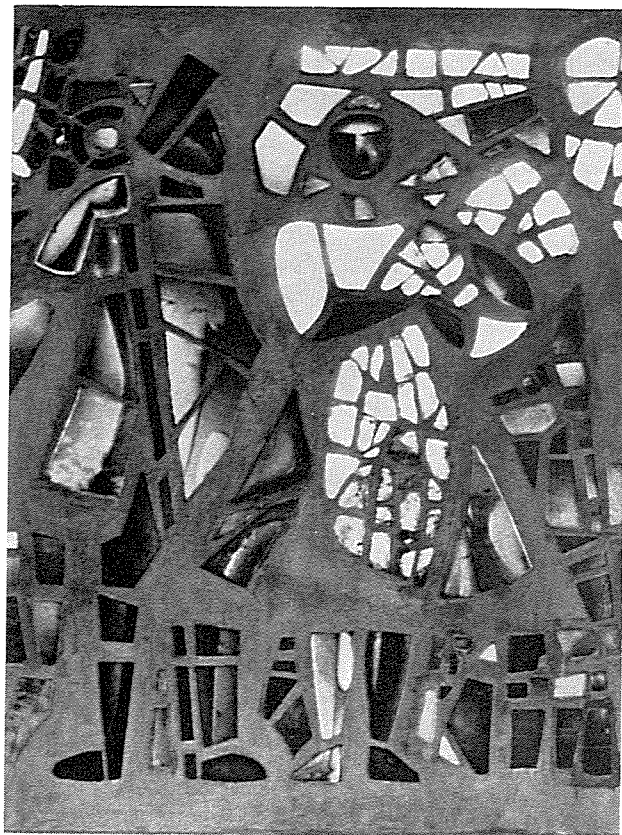
F. Král, farebná lepená vitráž vo vinárni Dubná skala v Žiline, detail, 1969. Foto J. Račeková

mostatným objektom. Dielo je jedným z hraničných bodov, ku ktorým dospeli povojnové experimenty, vychádzajúce z vitráže. Pôvodná plošnosť je tu vystriedaná trojrozmernosťou, pôvodne maliarsky alebo grafický prístup sochárskym.

Vývojové tendencie v oblasti vitráže na Slovensku, ktoré sme sa pokúsili vymedziť v predošlom texte, smerovali k odľahčeniu steny, k presvetleniu interiéru v súlade so skeletovou koncepciou architektúry.

V šesťdesiatych rokoch vznikol nový typ riešenia vitráže, ktorý predstavuje návrat k estetickému využitiu robustného pôsobenia stavebných hmôt v spojení so sklom. Aplikácia sklobetónu v monumentálno-dekoratívnej tvorbe na Slovensku je prínosom Dezidera Castiglioneho, ktorý použil túto technológiu vo výtvarnej výzdobe vestibulu Farmaceutickej fakulty UK v Bratislave v rokoch 1961—1962 v spolupráci s B. Bohunickým. Hutnícke sklo je tu zasadené do hladkej betónovej steny pri zachovaní figurálnej kompozície. Účinok sklenených častí počíta s osvetlením pozadia umelým zdrojom. Rovnaký technologický princíp využíva i v monumentálno-dekoratívnej výzdobe spoločenskej miestnosti Kultúrneho domu vo Vrbovom z roku 1968. Na rozdiel od predchádzajúceho diela má v tomto prípade sklobetónová časť výlučne dekoratívny, nefiguratívny kompozičný rozvrh. Zakrýva klasicistický princíp podpory a bremena





D. Castiglione — B. Bohunický, sklobetónová stena vo vestibule Farmaceutickej fakulty v Bratislave, detail, 1961. Foto F. Hideg

v konštrukcii obvodovej steny a výrazne sa uplatňuje v exteriéri. Castiglione používa otvorenú kompozíciu (striedanie farebnej mozaiky s čírym sklom), ktorá má na rozdiel od klasickej vitráže výhodu voľnej tvarovateľnosti. Plastičita betónu tak umožnila uplatnenie sklenených fragmentov v kruhovej stene, ktoré by bolo v tradičnej koncepcii nerealizovateľné.

2. Podstatnou zložkou výtvarnej hodnoty vitráže je jej farebné pôsobenie na interiér. Z toho však vyplývajú aj isté obmedzenia v jej uplatnení. Funkčno-prevádzkové danosti viacerých priestorov (športové haly, letiskové, staničné budovy) vyžadujú svetlý, civilne pôsobiaci interiér a umožňujú uplatnenie bezfarebnej sklenej plochy. Narastajúci počet monumentálno-dekoratívnych prác z plochého, nefazetovaného skla — predovšetkým od šesťdesiatych rokov — bol zapríčinený nielen zvýšením nárokov na

estetické dotváranie interiérov, ale aj snahou o výtvarné využitie špecifických vlastností skla.

Dekoratívne zušľachťované ploché sklo nemá oporu v tradícii ako vitráž, nemá však zároveň putá, ktoré so sebou tradícia nutne prináša. Plocha, nespútaná technikou olovenej väzby, umožňuje voľnejší prejav v rozpätí od grafického, kresbového, cez maliarsky (založený na prechodoch priehľadnej plochy v matovanú) až k sochárskemu prepracovaniu povrchu. Technicky sa využíva lept, ktorý má v dekoratívnom zušľachťovaní sklenej steny najväčšiu tradíciu, brúsenie, pieskovanie, zatavovanie drôtu do hmoty skla.

Tradičná technika leptu zodpovedá povahe materiálu, keďže sa pri jej aplikácii pracuje priamo v skle bez toho, aby sa ovplyvňovali jeho základné vlastnosti. Pri správnom využití umocňuje optické hodnoty skla totálnou reflexiou svetla, ktorá zároveň zviditeľňuje motív. Leptaná línia sa javí preto ako svetelný obrys, ktorý možno vnímať len zblízka; z odstupu sa stráca. Koncentrácia svetla v leptaných častiach závisí od hrúbky steny — pri väčšej vrstve vzniká riziko trieštenia svetelného reflexu. Poznať optické zákonitosti leptu je nevyhnutné už pri koncipovaní výtvarného návrhu.

V minulosti i bezprostredne po druhej svetovej vojne v prácach z päťdesiatych rokov malo leptané sklo na Slovensku výlučne lineárny charakter. Priekopníkom tohto výtvarného prejavu bol Ctibor Belan, ktorý je autorom štyroch figurálnych leptaných kompozícií pre jedáleň hotela Devín z roku 1958. Belanovo poňatie je transpozíciou kresliarsky realizovanej kompozície do skla bez rešpektovania svetelno-optických špecifik materiálu a techniky. Je zrejme, že autor dostatočne neuvážil rozdiel medzi úlohou čiary v návrhovej kresbe a v lepte. Pri perokresbe vytvára rôzna hustota a sila čiar hĺbku obrazu, modeláciu, určuje pomer svetla a tieňa. V lepte triešti nahustenosť čiar jednotnosť motívu, keďže každá čiara sa presadzuje vlastnou totálnou reflexiou.

Práce ďalších rokov stavajú na efekte sklenej neutrálnej plochy, nesúcej kresbový motív, v ktorom je čiara redukovaná na leptanú obrysú líniu.<sup>17</sup>



Ct. Belan, leptané sklo v jedálni hotela Devín v Bratislave, detail, 1958. Foto F. Hideg

Príkladom grafického cítenia leptu sú práce Františka Kráľa. S vývinom jeho tvorby v oblasti dekoratívne zušľachťovaného plochého skla (leptaného, pieskovaného, matovaného) sa kvalitatívne kryje vývin jadra slovenskej tvorby v tejto oblasti. Od začiatkovej ilustratívnej práce, v ktorých lept tvoril vonkajšiu i vnútornú kresbu (figurálna alegorická výzdoba kaviarne Palace na Sliači z roku 1958)<sup>18</sup> smeruje Kráľ — v súlade s vývinom svojej grafiky — k redukovaniu motívu na symbol a leptaných častí na obrysú linku.

Výzdobu Kultúrneho domu v Komárne realizoval Kráľ v plodnej spolupráci s českým umelcom Benjamínom Hejlekom (lineárny lept, kombinovaný s pieskovaním a sklenenou intarziou, 1961—1962). Priesvitnosť dvoch tabúľ skla využil na kombináciu pieskovaných plôch s lineárnym leptom, vytvárajúcim figurálnu osnovu.

Spolupráca s B. Hejlekom bola pre Kráľa podnetom po stránke technologickej i výtvarnej; bola prínosom i realizáciou prác v Hejlekovej dielni. Spoločná tvorba posilnila v Kráľovom tvorivom myslení využitie vlastností skla ako esteticky aktívneho činiteľa a významného tvorivého východiska, z ktorého sa rodila umelecká koncepcia návrhu. Týmto postupom sa vylúčil nesúlad návrhu a použitej technológie. Heslom sa stal experiment v technologickej oblasti, ktorý sa chápal ako uvoľnenie priestoru pre umelecký zámer.

Výsledkom spolupráce obidvoch autorov boli viaceré úspešné diela; ako príklad možno uviesť výtvarnú výzdobu nemocnice v Dolnom Kubíne (realizovanú roku 1965, osadenú roku 1974) a jedálne stravovacieho strediska Aeskulap v Trenčianskych Tepliciach z roku 1969—1971.

V obidvoch prípadoch použili autori techniku pieskovania plochy s ponechaním hladkého, bezfarebného, priehľadného skla.<sup>19</sup> Vynechaním čírych, nepieskovaných plôch dosiahli umelci vibrovanie svetla vo valéroch. Pri výzdobe stravovacieho strediska Aeskulap využili princíp dvojitého pieskovania (prvý raz použitý v Kultúrnom dome v Komárne v rokoch 1961—1962). Výhodou tohto typu dekoratívneho zušľachťovania je jeho obojstrannosť a teda možnosť použitia v priestore (súčasť dverí, priestorová priečka). Poskytuje možnosti rôznej transparentie sklenených plôch striedaním dvojito i jednoducho pieskovaných plôch a číreho skla. Motívom je nefiguratívna geometrizujúca skladba plôch, ktorá najlepšie vyhovuje zvolenej technike.

Snaha o nové technologické i výtvarné zvládnutie materiálu ústila v Hejlekovej dielni v programový experiment, ktorého výsledky sa overili v architektonických priestoroch rozmanitých druhov.

Pôsobivým uplatnením umelecky stvárneného plochého skla je výzdoba novej budovy letiska v Bratislave z rokov 1970—1971.

Sklené steny Františka Kráľa a Benjamína Hejleka využívajú dva technologické princípy, ktoré sa zrodili v Hejlekovej dielni. Stena Františka Kráľa, umiestnená na vstupnej stene reštaurácie pre vnútroštátnych pasažie-



rov, je priestorovou priečkou z páleného a lisovaného skla so zataveným tenkým drôtom. Drôt, ohýbaný a za žerava vtavený do skloviny (za neobyčajne obťažnej podmienky vyrovnania obidvoch materiálov), stal sa tu nositeľom kresby, ktorá však rešpektuje svoju jednoduchosťou a geometrickou znakovosťou nároky technológie. Obmedzuje sa na symboly pohybu — krivky, priamky a šípky, pripomínajúce stopy a smerovky vzdušných dráh lietadiel alebo orientačné záznamy letcov.

Hejlekovo riešenie sklenej steny, umiestnenej pri vchode do reštaurácie pre zahraničných cestujúcich, vyniká vyhranene sklárskym cítením. Sklo stvárňuje len natolko, aby pri pohľade návštevníka vynikla jeho reliéfna plasticnosť, ktorá je nositeľom optickej kvality. Povrch skla je tu formovaný za žerava vtláčením objemov, ktorým autor dosahuje výraznú plasticnosť a svetelnosť. Výtvarne pôsobivo pracuje najmä s rytmom pravidelných a nepravidelných prvkov.

Uvedené práce z dekoratívne zušľachtovaného plochého skla vychádzajú zo snahy o uplatnenie skla v architektúre. Sklo nemá byť len pasívnym nositeľom grafickej či maliarskej výpovede, ale východiskovým a inšpiratívnym činiteľom.

3. V sedemdesiatych rokoch vzniklo na Slovensku viacero inšpiratívnych riešení, ktorých spoločným menovateľom je využitie technického skleneného štandardu v monumentálno-dekoratívnej tvorbe. Práce tohto typu využívali odolnosť, cenovú dostupnosť a napokon i dobrú výrobnú základňu technického skla na Slovensku (predovšetkým Slovenské závody technického skla v Bratislave-Dúbravke) — vlastnosti, ktorými technické sklo ako štrukturálny element výtvarného diela dokáže úspešne konkurovať nákladným a technologicky náročným riešeniam zo skla tradičného typu. Najmä sklenené rúry sa v súčasnej tvorbe výtvarne uplatnili, či už v samostatných priestorových objektoch alebo ako opticky aktívna a rytmizujúca súčasť väčšieho výtvarného komplexu.<sup>20</sup>

Sklenené rúry v plošnom i priestorovom zoraďení stali sa základom riešenia vnútornej architektúry československých veľvyslanectiev

v Moskve a v Ríme, ktorých autorom je Jozef Vachálek (realizácie sú z roku 1972). Okrem jednoduchého zoradenia prvkov do plochy, ktorá tvorí súčasť steny, predсадil autor sklenené elementy pred zrkadlové pozadie (zadná stena baru československého veľvyslanectva v Moskve), čím dosiahol optické prehĺbenie priestoru pozadia a zmnoženie skleneného efektu. Využil tiež sklenené rúry ako súčasť priestorovej kompozície osvetľovadla, kde v zámernom zoskupení sledoval prieskum optických účinkov skla v spojení so svetelným zdrojom. V podmienkach denného svetla uplatnil osvetľovadlo ako objekt, samostatne sa uplatňujúci a dynamizujúci svojimi svetelnými reflexmi priestor.

Úspešnou prezentáciou možností využitia technického skla v monumentálno-dekoratívnej kompozícii je výtvarná výzdoba podnikového riaditeľstva Slovenských závodov technického skla v Bratislave a výtvarné doriešenie budovy riaditeľstva Váhostavu v Žiline od Alexandra Mlynarčíka z roku 1973.

Autorovi išlo v obidvoch prípadoch o vyjadrenie podstaty pracovnej náplne podniku výtvarnou rečou. Vo vestibule podnikového riaditeľstva SZTS sa pokúsil cez symboliku zámerného usporiadania hotových výrobkov (sklenených rúr) vystihnúť výtvarnou formou výrobný proces technického skla. V kompozícii uplatňuje sklenené rúry v rôznom dekoratívnom usporiadaní (plošnom i priestorovom). V plošnej kompozícii necháva dominovať najmä žiarivú svetelnosť materiálu, znásobenú zrkadlovým odrazom. V priestorovom riešení (so vstavaným osvetlením) zdôrazňuje usporiadaním rúr do kvapľovitých útvarov druhú typickú vlastnosť skla — kvapalnosť žeravej hmoty.

Ideálnu súhru obsahového zámeru a výtvarnej reči skla dosiahol A. Mlynarčík v druhom diele, výzdobe vestibulu riaditeľstva Váhostavu v Žiline z roku 1973. Tabuľové ploché sklo vo zvlhnom obrysovom reze má v podobe vodných vln symbolizovať náplň podniku. Dielo sa svojou výraznou svetelnosťou a dynamikou dokázalo (pri využití relatívne jednoduchého pracovného postupu) uplatniť ako výrazná výtvarná dominanta priestoru.

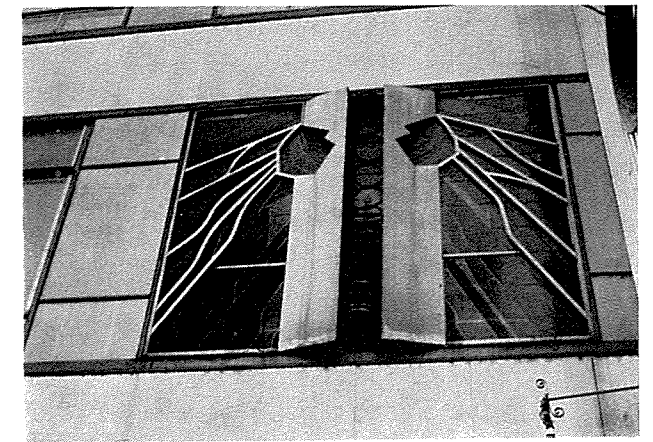
Prínosnosť uvedených riešení dokazuje, že



A. Mlynarčík, kompozícia z tabuľového skla v budove riaditeľstva n. p. Váhostav v Žiline, 1973, detail. Foto J. Račeková

technické sklo, pre ktoré máme na Slovensku dobrú výrobnú základňu, môže plne uspokojiť estetické nároky na výtvarný materiál, harmonizujúci s architektonickým celkom. Pri zachovaní meradla zámerného, esteticky premysleného zoradenia a technologického postupu, zohľadňujúceho vlastnosti skleneného materiálu, je schopné pre svoju opticky vnímanú nehmotnosť i svetelnosť byť ideálnou dominantou interiéru dnešnej architektúry.

4. S vývojom umenia možnosti uplatnenia skla ako dominujúcej súčasti výtvarného diela neustále vzrastajú. Sme svedkami jeho rozširujúceho sa použitia v architektúre, kde sa dnes stáva súčasťou netradičných výtvarných koncepcií. Výtvarná podstata skla je, ako sme mali



D. Kuzma, farebná vitráž v priestore Štátnej sporiteľne v Bratislave, pohľad z exteriéru, 1973. Foto J. Račeková

možnosť sledovať v uvedených výtvarných dielach, daná najmä premenami svetla, ktoré čírym sklom prechádza a ktoré vďaka optickým vlastnostiam skloviny umožňuje dynamický efekt priehľadu a svetelných reflexov. Dva princípy, svetelný a dynamický, tvoria východisko svetelno-kinetického umenia, ktoré sa objavuje po prvej svetovej vojne ako jedna z reakcií na tradíciu historických štýlov v umení. Myšlienka využiť svetlo ako výrazový prostriedok objavila sa paralelne so snahou o rešpektovanie a využitie zvláštností jednotlivých materiálov vo výtvarných kreáciách. Pre výtvarné umenie znamenal program svetelnej kinetiky možnosť opustiť bývalé hranice umeleckých druhov a rozšíriť pôsobnosť umeleckého diela o moment pohybu a času. Pre sklenený materiál sa v súvislosti so svetlom otvorili nové možnosti spoluvytvárania umeleckého diela.

Cez záujem o využitie svetla ako výtvarného prvku dostáva sa ku svojim realizáciám zo skla Milan Dobeš.

Z hľadiska našej témy sú dôležité umelcove práce z polovice šesťdesiatych rokov, určené pre monumentálno-dekoratívnu výzdobu architektonického interiéru, v ktorých je sklo dominantným prvkom; spočíva na ňom estetický účinok diela. Dielo *Sklený rytmus III* z roku 1965 súvisí s jeho výskumom optických možností pravidelne sa opakujúcich geometrických prv-

kov zo skla, ktoré sú, vďaka použitému materiálu, umocnené dynamikou svetelných odrazov. Uvedená realizácia pochádza zo série *Sklenených rytmov I—V*, v ktorých autor cielavedome necháva materiálu výrazovú samostatnosť. V ďalších riešeniach (*Sklený maják*, 1965, *Červené rytmické svetlá*, 1966) je sklo v podobe brúsených hranolov, filtrov, šošoviek alebo zrkadiel len sprostredkovateľom svetelného zážitku umožneného umelým zdrojom.

Cez funkciu skla ako svetelného média dostávame sa k problematike tvorby svetidiel ako významného prvku, dotvárajúceho pôsobenie architektonického interiéru. Toto zámerné odbočenie až na okraj skúmanej témy je motivované podnetným dielom Václava Ciglera — riešením centrálneho osvetlenia v hľadisku Slovenského národného divadla v Bratislave, ktoré si zaslúži pozornosť ako tvorivý čin európskeho významu.<sup>21</sup> Nie je našim cieľom zaoberať sa systematicky výtvarnými princípmi svetidiel. Z hľadiska našej témy však treba uviesť, že sa v priebehu histórie výtvarná pozornosť presúva od nosných častí svetelných zdrojov k aktívnym prvkom osvetľovacieho zariadenia, aby sa v dnešných progresívnych riešeniach sústredila na problém svetla a jeho rozloženia v priestore. V tomto zmysle je Ciglerovo dielo, realizované roku 1972, plne súčasné. V porovnaní s tradičným riešením, ktoré by zrejme vychádzalo z historického rázu interiéru a uspokojilo sa s jedným z variantov tereziánskeho lustra, je Ciglerovo riešenie novátorské. Tvarovo volí guľu ako

#### Poznámky

<sup>1</sup> V prácach českých teoretikov používa sa termín „vitraj“ namiesto na Slovensku vžitého termínu „vitřáž“. Ak je totiž „vitřáž“ fonetickým prepisom francúzskeho slova „vitrage“ (ktoré označuje zasklené okno, resp. dvere v zmysle obyčajného zasklenia tabuľovým sklom), termín „vitraj“ je fonetickým prepisom francúzskeho slova „vitrail“ a označuje mozaikové okno (v minulosti najmä kostolné), nadobúdajúce okrem významu funkčného i význam estetický. Treba však priznať, že terminológia v tejto oblasti nie je ustálená. V súčasnom období — najmä z dôvodov využitia nových technologických postupov — ani termín „vitraj“ nerieši chýbajúci pojem pre novovzniknutú oblasť netradičných monumentálnych

najabstraktnejší pravektor, ktorý pôsobí voči pseudoslohovej architektúre neutrálne. Opticko-dynamický účinok svetelných obrazcov (počet ich variácií ide do miliónov) dosahuje rozriešením vážnych technických problémov, ktoré umožnilo zapojenie 2246 žiaroviek do súvislého skleneného plášťa na 27 elektrických obvodov. Svetidlo má význam aj z inscenačného hľadiska. Umožňuje totiž regulovať svetelnosť od dramatickej plnosti vyžarovania až k tlmenému osvetleniu, navodzujúcemu intímnu atmosféru. Vonkajší plášť pôsobí i mimo prevádzky ako sklený objekt so samostatnou pôsobnosťou.

V uvedených dielach skúmaného obdobia dvadsaťpäťročného vývoja výtvarnej tvorby na Slovensku presadzovalo sa sklo v architektúre v klasických i nových invenčných a netradičných riešeniach, formujúcich sa do výtvarných tendencií, obohacujúcich umelecký prejav v tomto plne súčasnom materiáli. S rozširovaním spoločenskej funkcie skla v architektúre dochádzalo zároveň k oslobodzovaniu zo závislosti od iných výtvarných disciplín. Sklo si vo vývoji povojnovej tvorby nachádzalo vlastné, špecifické výrazové prostriedky, ktorými sa esteticky presadzovalo v nových funkčných súvislostiach. Základom novej estetiky a civilných funkcií skla v architektúre stalo sa rešpektovanie a využitie výtvarných daností materiálu, ktorý sa, vďaka vlastnostiam korešpondujúcim s dynamickou povahou dnešnej civilizácie a ich tvorivému zhodnoteniu, zapája širšie do sféry životného prostredia.

diel, ktoré stoja na hranici sklenej plastiky a vitřáže; obidva odbory splyvajú a niet dôvodu ich rozlišovať.

V našej práci používame v slovenskej odbornej spisbe zaužívaný termín „vitřáž“ v zmysle definície, ktorú sformuloval D. Šindelář: „Vitřážou sa rozumie všetka tvorba, ktorá sklo používa ako dominantný prvok v kombinácii s inými materiálmi (betón, kov) so zámerom vytvoriť ideovo-dekoratívnu (farebne plastickú) dominantu nejakého priestoru.“ (Současné umělecké sklo v Československu, Praha 1970.)

<sup>2</sup> Sklo ešte zásadne nezmenilo tvár budovy 19. storočia. Podieľalo sa na odhmotnení murovanej fasády, ktorá si však ponechala historický ráz. Po prvej svetovej vojne privodil skeletový spôsob riešenia steny

zmenu názoru na funkciu skla v architektúre priečelia. Najmä architekt Bauhausu Mies van der Rohe presadzoval sklo ako najvhodnejší materiál pre uplatnenie nových konštrukčných princípov. Stena nebola len ohraničením vnútorného priestoru, ale umožňovala vzťah medzi interiérom a exteriérom. V neskorších návrhoch Le Corbusiera sa uplatnili najmä priečky so vsadenými sklenenými stenami, umožňujúcimi maximálne osvetlenie. V posledných desaťročiach v súvislosti s hromadným uplatnením skla v skelete stavieb riešili sa najmä problémy klimatizácie a psychologického pocitu za sklenenou stenou. Po vyriešení komplexu ťažkostí technologického rázu je dnešné technické sklo všeobecným predmetom aktívneho záujmu architektov i výtvarníkov.

<sup>3</sup> Príklad tohto druhu uvádzajú BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: *Malba v architektúre*. Bratislava 1963, s. 39. Napriek nesporným maliarskym kvalitám Alexyho diela v návrhu na päť mozaikových kompozícií v Hviezdoslavovom divadle v Bratislave z roku 1952 pôsobí rušivo malý ohľad na danosti materiálu. „Taktiež zalamovanie sklenených plôšok pri výstavbe figúr vyznieva miestami nelogicky, technicky sa neadá v materiáli previesť, čo Alexy vyrovnáva domalovaním jednotlivých detailov“ (c. d., s. 39).

<sup>4</sup> Dopĺňovanie druhov a farebnej škály skiel vo veľkej miere závisí od dovozu zo zahraničia. V domácej produkcii badať zásadný rozpor medzi požadovaným širokým farebným sortimentom a z hľadiska priemyselnej výroby nepatrným množstvom jednotlivých odtieňov skiel, potrebných na tvorbu vitřží. Pritom ani špecializované výrobné v zahraničí nevedia zaručiť požadovaný odtieň.

<sup>5</sup> V období predvojnovom a bezprostredne povojnovom, ktoré bolo v európskej tvorbe poznačené ozvenami funkcionalizmu, priklonila sa architektonická tvorba k typu oceľovej a sklenej stavby, ktorá nemala k vitřži kladný pomer. Približne od konca päťdesiatych rokov vytvorili sa nové predpoklady pre integráciu umení vo svetovej architektúre a vitřž sa znovu uplatnila.

<sup>6</sup> Platí to napr. o použití modrej a červenej. Napriek tomu táto kombinácia spolu so zlatou patrila medzi hlavné stredoveké farby. Farebnej interferencii umelci stredoveku čelili tým, že farby izolovali širokým oloveným pruhom, prípadne políčkom tretej základnej farby — žltej.

<sup>7</sup> GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: O poslaní a po-

vahe monumentálneho maliarstva v spolupráci s architektúrou. *Výtvarný život* 1958, č. 3, s. 134.

<sup>8</sup> VOLAVKA, V.: K teórii vitřail. *Umění* 1963, s. 286.

<sup>9</sup> Alexyho záujmom bolo skvalitnenie tých oblastí umeleckej činnosti, ktoré boli u nás za buržoáznej republiky zanedbané (gobelíny, mozaika, vitřáž).

<sup>10</sup> BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: c. d., s. 39.

<sup>11</sup> F. Král — V. Stašík: *Vitřáž na priečelí vchodu do Priemyselnej školy textilnej v Ružomberku, 1952—1953*; F. Král — R. Dúbravec — V. Stašík: *Vitřáže na schodišti KNV v Žiline a viacero iných*.

<sup>12</sup> Brnenská dielňa pražského Ústredia umeleckých remesiel, zaoberajúca sa tvorbou vitřží, sa prakticky orientuje na Slovensko — štyri pätiny jej prác z posledných rokov predstavujú diela, osadené na Slovensku. Nielen umelecká úroveň, ale aj kvantitatívny úspech je tu podmienený dobrou tvorivou spolupracou, ktorá sa vyvinula medzi výtvarníkmi a dielňou.

<sup>13</sup> BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: c. d., s. 38.

<sup>14</sup> Striedanie čírych a farebných plôšok vitřže použil aj František Král v uvedenej vitřži v Kysuckom Novom Meste z roku 1957 (kombinácia číreho a katedrálneho skla žltej farby). Jeho rozchod s klasickým riešením nie je však v tej dobe tak radikálny ako u Klimčáka. Ponecháva pravouhlé mrežovanie, člení tradične plochy olovenými spojmi. Štruktúra číreho katedrálneho skla je priesvitná, neposkytuje však neskraslený priehľad.

<sup>15</sup> BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: c. d., s. 38.

<sup>16</sup> Mozaika neodoláva poveternostným vplyvom a odľupuje sa.

<sup>17</sup> Bližšie pozri: BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: c. d., s. 38.

<sup>18</sup> Leptané práce v týchto priestoroch realizovali aj R. Dúbravec, R. Krivoš a M. Čunderlík.

<sup>19</sup> Pre vysvetlenie vplyvu technológie na výtvarný výsledok treba dodať, že pieskovanie je mechanický proces, ktorý ponecháva sklo „slepé“ — jeho povrch stráca typický sklený výzor.

<sup>20</sup> Širšie sa táto tendencia uplatnila v Čechách, kde sa technické sklo používa ako súčasť plastiky (V. Lišková), skleneného objektu (B. Eliáš), v návrhoch na úžitkové sklo (V. Lišková, E. Rožátová).

<sup>21</sup> V. Cigler koncipoval celý systém vnútorného osvetlenia na jednotnom princípe (základný modul gule), pri ktorom vnútorné osvetlenie preniká von z budovy a modeluje kompozíciu jej neoklasicistickej architektúry.

## Стекло в монументально-декоративном творчестве в Словакии в период 1948—1973 гг.

Широкое использование стекла в архитектуре 20 века вытекало из двух потребностей — практической, которая, однако, непосредственно была связана с эстетической, и эстетической, которая обусловила возникновение монументально-декоративных произведений.

Для области витражей (как традиционного монументально-декоративного проявления в стекле) характерна монофункциональность произведения — разделяет пространства, служит доминантой интерьера, часто несет важное содержание. Основным оценочным фактором этого типа художественного проявления служит соответствие данному архитектурному пространству, которое связано с первичностью или вторичностью отдельных функций. В некоторых случаях необходимо подчеркнуть символическую функцию (публичные собрания), в других речь идет скорее о создании эстетически воздействующего разделительного элемента в архитектуре.

После 1948 года применение стекла в архитектуре в Словакии расширилось в связи с интенсивными программами строительства и новыми социальными нуждами. Произведения приобрели новую функциональную направленность по сравнению с прошлым. Наряду с традиционным пониманием витража (как транспозиции живописной композиции в иной материал — стекло), возникли новые решения.

Они были вызваны:

- стремлением к гармонии с концепцией современной архитектуры (стеклянные стены с открытой витражной композицией в скелетно облегченной конструкции с одной стороны и стена из стекла и бетона как возврат к массиву стены)
- стремлением к гармонии с эксплуатационной функци-

ей пространства (открытая, структурная концепция витража, использование листового бесцветного, декоративно обогрешенного стекла)

— стремление к отделению витража от стены (пространственно-кулисное решение витража, трехмерный объект как крайнее положение, в котором витраж касается области пластинки)

— постепенным пониманием особенностей композиционного построения витража (исключение пространственно образующих элементов и деталей)

— стремлением к независимости мозаичной структуры витража от традиционных технологических ограничений (клееный витраж, внаивание стеклянных частей в листовое стекло)

— целенаправленным использованием типических свойств материала как эстетически функциональных (плавленное листовое стекло с моделированной поверхностью).

В процессе послевоенного развития монументально-декоративного творчества на основе стекла выделились следующие области:

— витраж (в классическом понимании и нетрадиционных концепциях)

— художественно трактуемое листовое-нефакетированное стекло

— композиции из технического стекла, использованного в качестве эстетически значимого элемента в намеренно пространственной или плоскостной организации.

Стекло, благодаря своему световому характеру и прозрачности стало важным материалом свето-кинетических реализаций, оценивающих свето-динамическое метаморфозы материала.

## Glass in Monumental-decorative Creation in Slovakia in the Years 1948—1973

The broad use of glass in architecture of the 20<sup>th</sup> century arose from a double need — the practical one which, however, had a direct coherence with the esthetic one and the esthetic need that gave rise to monumental-decorative works.

For the sphere of glass panels (as traditional monumental-decorative presentation in glass) the multifunction of the work is characteristic — it separates rooms, is dominant to the interior, and often has a serious contents. A basic evaluating factor of this type of art presentation is its convenience in the relevant architectural room that is connected with primarity or secondarity of the individual functions. In

some cases it is suitable to emphasize the symbolic function (social meeting-places), elsewhere rather to create an esthetically effectual separating element in architecture.

After the year 1948 the use of glass in architecture in Slovakia increased owing to an intense building-up programme and new social needs. In comparison with the past, works acquired a new functional mission. Along with the traditional comprehension of glass panels (as transposition of a painter's composition into glass material) new forms arose.

These were called forth:

- by the endeavour to reach harmony with the

conception of modern architecture (glass walls with an open panel composition in an unloaded skeleton construction at one side and a glass concrete wall as restitution of a massive wall at the other);

— by the endeavour to reach harmony with the operational function of the space (open, structural conception of the glass panel, use of flat, colourless, decoratively processed glass);

— by the endeavour to separate the glass panel from the wall (spatial-coulisse way of solution of the glass panel, three-dimensional object as bordering situation in which the glass panel reaches the sphere of plastic art);

— by successive comprehension as to peculiarities of the compository construction of the glass panel (omission of elements and details creating space);

— by the endeavour to attain independance of the mosaic composition of the glass panel from traditio-

nal technological restrictions (sticked glass panels, liquefying of glass parts on flat glass);

— by international taking advantage of typical features of the material as esthetically functional (melted flat glass with modelled surface).

The following spheres resulted from the postwar development of monumental-decorative works of glass: — glass panels (in a classic approach as well as in untraditional conceptions),

— creatively treated flat nonfaceted glass,

— composition of technical glass used as esthetically significant element in an intentional plane or space arrangement.

Glass furthermore became — owing to its luminous character as well as transparence — an important material for luminous-kinetic realizations enforcing the luminous-dynamic metamorphoses of the material.





2/1985

**z architektúry  
a užitého umenia  
20. storočia**

Obálku navrhol Ladislav Donauer  
Zodpovedná redaktorka Alžbeta Ondrušová  
Výtvarný redaktor Oto Takáč  
Korektorka Veronika Tarageľová  
Rukopis zadaný do tlače 30. 10. 1984

Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej  
akadémie vied v Bratislave roku 1985 ako svoju 2573.  
publikáciu. Strán 84. AH 8,57 (text 5,80 ilustr. 2,77),  
VH 9,06. Náklad 600 výtlačkov.

Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin.  
509/58 09/1

71—040—85  
509/58 09/1  
Kčs 17,— I