

K nepokojnej estetike architekta Štefana Svetka

Jarmila Bencová

Rôzne druhy nepokoja

Život a tvorbu architekta Štefana Svetka (1926–2009) sprevádza nepokoj – spomína na nepokojné časy..., nepokoj premieta do svojich úvah o súčasnosti, ako to vykresľuje v knihe svojich spovedí z roku 2006, editovanej Jánom Čomajom¹. Nepokojné úvahy na jednej strane nevyhnutne musia vychádzať z politiky nepokojnej doby (čo je na tie časy ozaj slabé slovo), v ktorej Svetko žil a tvoril. Totalitný stalinový dirigizmus záveru štyridsiatich rokov 20. storočia architekt nepokojne a intenzívne prežíval ako študent v Prahe na českej technike a krátko aj v ateliéri neutešenej povojnovej ochrany pamiatok. Návrat na Slovensko a začiatok architektonickej tvorby v bratislavskom Stavoprojekte, veľmi rýchlo spojenej s vedením ateliéru v priebehu päťdesiatich rokov rozhodne tiež nemohol mať s pokojom nič spoločné. Svetko nepomenoval charakter atmosféry v nasledujúcom desaťročí, ale z jeho elánu a tvorby je zrejme, že týchto niekoľko rokov treba z „nepokojev“ vyňať. „Zlaté šesťdesiate“ disponovali iným, tvorivo hektickým, inšpiratívnym a plodným druhom tvorivého nepokoja. Po invázii vojsk v roku 1968 však nastali pre architekta opäť problémové, normalizačné časy. Svetko sa úprimne vyznáva, ako zložitú bolo aktívne projektovať aj organizovať na pozícii vedúceho ateliérov. Že architekt bol napokon silne znepokojený režimom s dosahom na architektonickú tvorbu, je vzhľadom na jeho osobnú i profesnú diskrimináciu pochopiteľné. Cez známe skutočnosti núteného odsunutia do anonymity súvisiaceho s protestmi proti spolitizovaniu architektúry nejde len o konotáciu nepokojných čias. Vo Svetkových priebežných reflexiách, textoch, angažovaných prejavoch a, samozrejme, v komentovanej tvorbe možno čítať netrpezlivosť, zanovitosť a nepokoj z nespravodlivosti systému, dopadajúci a deformujúci profesné postupy. Nepokojný charakter tvorcu sa dá však jednoducho čítať zo Svetkovho nezameniteľného rukopisu. Postráda, tak v architektúre, ako aj v písme a kresbe svojich ideových návrhov jemné minuciózne „ťahy“ a uhladenú tenkú čiaru či subtílny objem. No predovšetkým v jeho vrcholnej architektonickej aj urbanistickej tvorbe šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov badať ustavičné hľadanie najoptimálnejších východísk a nútených kompromisov medzi verejným zadaním a vlastnou kreativitou, ktoré sa v jeho konceptoch prejavuje dilemou rozohrávania hmotových – objemových útvarov diela v kontradikcii so zmyslom pre komplexnosť, ktorá je vlastne nedosiahnuteľná. Na jednej strane z pozície lídra ateliérov a renomovaného architekta

a na druhej z pozície autora s osobitným zemitým a tvrdým pohľadom na svet zodpovedne, ale súčasne úzkostlivo hľadá architektonické a urbanistické formy pre technickú, technologickú a funkčnú zdarnosť „provazu“ objektov, ale zároveň želaných mimoriadnych estetických účinkov. Nepokoj, ktorý si Svetko v svojom premýšľaní architektúry priznáva, si aj sám zrejme pestuje. Ten je však rozhodne aj hybnou silou tvorivých aktivít tejto doby u nás, rovnako ako tvorby tohto jeho protagonistu.

Nepokoj formy

Počiatočnú tvorivú cestu architekta Svetka sprevádzala idea vychádzajúca zo starej „rýdzej“ koncepcie architektonického funkcionalizmu uzatvorenej okolo roku 1935, z ktorej sa pozvoľným vývojom a nenásilne vyvinula nová odroda smeru. Napredovala k psychickým a psychologickým účinkom ucelenej hmoty stavby či ich komplexu, ale takisto jej vnútorných priestorov a v značnej miere aj k jej vizuálnej a zážitkovej hodnote, v súvislosti s prostredím situovania. Tieto aspekty obohacujú technický a internacionálny funkcionalizmus o možnú dimenziu nových, citovo zaujatejších ideí a konceptov a, samozrejme, s tým súvisiacich estetík, ktoré mali svojich zástancov aj odporcov. Porušovanie ortodoxie smeru sa už pred druhou svetovou vojnou spájalo s názorom, že dobrú stavbu nemusí predstavovať len dobrý výsledok riešenia prevádzky a konštrukcie. Úlohu architekta aj povojnoví modernisti už prestávajú vidieť v tom, že by mala výhradne slúžiť a byť užitočná, ale vidia ju aj v uskutočňovaní individuálnej slobody, aspoň v takej miere, ako v medzivojnových časoch. Význam architektúry potom nemal byť nazeraný ani tak v reálnych výsledkoch ako v tom, že architektúra „je stopou a dokumentom nejakého tvorivého aktu“.² V takto rozvoľnenej, umiernennej a individualizovanej forme, prefiltrovanej kritikou a udalosťami vojny sa funkcionalizmus mienil v Európe i u nás etablovať aj po roku 1945.

Svetko vo svojich študijných rokoch sa v náhlade na architektonické dielo ako materiálny artefakt a ako výsledok nielen architektonickej, ale aj širšie kultúrnej a najmä umeleckej tvorby zhladal. Úlohu zohralo euforické obdobie štúdií v Prahe, presvedčenie o jasne, výrazne objemovo koncipovanej architektúre, ktorú si osvojil vlastným videním drsného sveta a štúdiom, neskôr sprevádzaným mnohými zahraničnými cestami³, na ktorých si korigoval „chválospiev o hliníkových fasádach“ so slzami nad „žalostným stavom nášho novobudovaného prostredia“. Od

začiatku päťdesiatych rokov, keď sa vrátil na Slovensko a nastúpil do praxe „veľkého socialistického pracovníka Stavoprojektu“⁴, bol názorovo konfrontovaný s všeobecným totalitným dirigizmom. Tieto časy však opisuje zhovievavo, azda aj vďaka vynikajúcemu kolektívu spolupracovníkov, ktorým stál veľmi rýchlo na čele a aj vďaka veľkorysým zákazkám, pri ktorých sa mal možnosť ambiciózne architekt realizovať. Naproti tomu Svetko evidoval, aký tu „panoval jednoznačný diktát typológie a zjednodušenej techniky. Vládol diktát pridelovania úloh ... základnou chybou systému Stavoprojektu bolo ... direktívne pridelovanie práce a dirigovaná kolektívnosť...“⁵ Začínal síce projektovať rovno v ateliéri stúpcov „funkcionalistických trendov svetového vývoja“ (mienil architektov Rudolfa Miňovského a Miloša Chorváta a ďalších), ktorí „svoje funkcionalistické ideály prizdobovali kultivovaným klasicizujúcim detailom bratislavských stavieb profesora Belluša, ale cez to boli ešte udomácnení v tvorbe predvojnového bratislavského funkcionalizmu a nechystali žiadne zmeny“.⁶ Protismerná Svetkova kritika tendencií starších kolegov signalizovala vlastnú, postupne sa vyraňujúcu, avšak od nich zatiaľ len ľahko dištančnú, ešte vcelku nejasnú orientáciu autorského premýšľania architektúry a rovnako aj nevyhnutnosti osobne prispieť k profesnému formovaniu architektonickej tvorby na Slovensku. Bral to ako úlohu či výzvu (v duchu sa odvolával na autoritatívneho starého otca, vlastenca), tak to aj videl na českej architektonickej scéne a bysťril pozornosť na tých kolegov, ktorí jednak prinášali progresívne názory, ale boli schopní ich „rôznymi“ spôsobmi aj presadiť. Videl zviazanosť architektonickej tvorby s politikou a ideológiou režimu a horlivými individualistami, ktorí nemienili pripúšťať iné než zhora nariadené koncepty. Z druhej strany je zjavné, že sympatizoval s európskym trendom – v Československu skorej jednou z odvážnych línií – rozvíjania enkláv povojnového funkcionalizmu. Ak neskôr viackrát nostalgicky vymenúval svoje pedagogické alebo domáce „hviezdy“ a vzory⁷ aj z radov kolegov, nikdy nezabudol na architekta a teoretika Karla Honzíka, ktorý ako člen (spolu s Jaroslavom Frágenerom, Vítom Obrtelom a Evženom Linhartom) legendárnej Puristickej štvorky a potom Devätsilu prešiel k projektovaniu vo funkcionalistickom štýle a počas štúdia ho nepochybne oslovil názorom na sociálne, ekonomicky a ľavicovo orientovanú architektonickú tvorbu a aspekty projektovania životného prostredia. Azda si Svetko prisvojil aj Honzíkov postoj k funkcionalizmu, zafarbený „emocionálne“. Pozorne počúval

jeho prednášky na technike, ale mnohé Honzíkovy publikácie⁸ ho zjavne zaujímali počas začínajúcej praxe aj potom v ďalšej tvorivej dekáde, keď hovorí, že „... na moje veľké šťastie prichádzali roky miernejších tlakov zhora, dokonca sme už začítali závan dubčekovského predjara. Zjazdy spisovateľov a novinárov, najmä tie bratislavské, predpovedali pohyb a demokratizáciu režimu“.⁹ V tomto čase sa premietlo Svetkovo premýšľanie architektúry aj do širokých urbanistických súvislostí mestského prostredia, na pracovné a biologické vzťahy medzi ľuďmi, ich spoločenské konanie a spôsoby. Životný štýl, zdá sa chápal naďalej v akýchsi honzíkovských intenciách, keď vedome a napokon celkom radikálne akceptuje formu stavby ako štýlovo záväznú, a prostredie, do ktorého objekt či súbory stavieb vkladá, prednostne podriaďuje nie tak stávajúcim realitám a vecnosti, ako ich vnútornej náplni, citlivému obsahu¹⁰, a teda „duchu“ diela. Dotýkalo sa to, samozrejme, projektov aj z čias ideologických zadaní socialistického realizmu, ktoré Svetko vedel prehodnotiť a vyviaznuť z neho. Treba však poznamenať, že k hlbšej akceptácii honzíkovskej teórie u neho nedošlo. Významná idea sa dotýkala prekonania vzťahu forma – funkcia a bola Honzíkom novo originálne formulovaná: „architekt nikdy nevytváří formu ‚od počátku‘, neboť je daná provozními potřebami; on pouze ideálně ‚finalizuje‘ její tvar do emotivně účinné podoby a tak vlastně u výsledného díla umocňuje jeho funkčnost. Může však tvořivě vstupovat už do stádia prvotního uspořádání potřeb a měnit tak obyčejný fyzický provoz v nový druh umění...“¹¹

Keď bol Svetko poverený projektovou prípravou vnútromestského sídliska na Košickej ulici v Bratislave (dokončeného v roku 1959), tak kriticky, ale vlastne odovzdane komentuje vlastný koncept ako urbanistický kompromis, založený na polarite komplexu voľných budov a klasickej uličnej zástavby. Obytnú štvrť ako „mikrorajón“ – prezentuje tak, že „... má svoju voľnosť, dostatok vnútorných priestorov i mestotvorný charakter... takže sa mohla stať dôležitou tepnou, až prehnane frekventovanou. S kolektívom spolupracovníkov sme chceli priniesť do mesta niečo, čo by nepripomínalo sídlisko, ale bolo novou štvrťou, s veľkou výškovou diferenciaciou budov, s využitím mierneho svahu...“¹² Ateliér Stavoprojektu, v ktorom architekt i urbanista napriek organizačným i materiálovým problémom avansoval, pripravoval zákazky tak plochou, ako aj významom obrovských veľkomestských projektov nových štvrtí v Bratislave (Ružinov, Štrkovec, Trávniky, Pošeň,

Ostredky a neskôr napokon Petržalka). Ale na projektovanie sídliska pozdĺž vtedajšej ulice Februárového víťazstva sa v roku 1958 zamerl zvlášť celou svojou autorskou kompetenciou (so spolupracovníkmi Emilom Vicianom, Štefanom Ďurkovičom, Václavom Houdkom a Máriou Krukovskou)¹³ a emotívne, s veľkým zmyslom pre priestorovo hmotové usporiadanie obytných celkov, kvalitných dispozičných a vonkajších povrchových úprav, čo v dôsledku direktívnej priority správnych orgánov, prezentujúcich sa ako zástupcov nebývajúcich pracujúcich ľudových mas, samozrejme, prinieslo kritické dozvuky. Akoby týmto projektom architekt hlásal corbusierovské „za novú architektúru“, čo napokon v bratislavskom prostredí takto takmer vyznelo – Svetko a kolektív submisívne vložili mestskú obytnú štvrť do rámca kludovej zóny a plánovanej parkovej zelene, do ktorej aditívne zoradil geometricky a objemovo vyvážené obytné bloky a vytvoril pre ne horizontalizujúce „sokle“ s moderným obchodným zázemím, nazývaným „Pokrok“.

Progresívne nóvum tzv. Februárky spočívalo aj v zavedení technológie liateho betónu, realizované veľkoplošným debnením, ktoré sa robilo klasickým spôsobom a na mieste. Obytné budovy mali liate vertikálne priečne nosné konštrukcie a montované stropy zo zaužívanej sústavy T16. Technológia zásadne menila obligátny raster dispozícií bytov a viedla k nezávislosti nosnej časti budov len na obvodových múroch, čo neskôr bolo stavebne zhodnotené aj v iných lokalitách. Takýto „pokrok“ mohol priniesť aj alternatívu v panelovej výstavbe, ktorá sa v tom čase v Bratislave začínala.

Na druhej, výtvarnej strane liaty betón ako technologický princíp umožňuje osobitnú modeláciu a sochársky objemovú tvorbu, rovnako ako možné imaginatívne vstupy do konceptov povrchových úprav objektov. Do akej miery oslovila úspešná technológia „haptického“ a monumentalizujúceho Svetka dnes vieme dobre doložiť. V prípade Februárky mu nechýbala vízia priznať architektonickej hmote jej vlastnosti prostredníctvom úprav textúrami a štruktúrami, ktoré prináša železnými profilmi armovaný alebo drevom šalovaný betón a ála prima „liate“ formy. Surová liata hmota inak neopracovaného „pohľadového“ betónu a hrubý kov bez povrchového ošetrenia sú tak medzivojnovými funkcionalistami, ako aj v corbusierovských odkazoch i v konštrukčných technológiách betónu českých kolegov z tesne povojnových čias¹⁴ označované ako významové a charakterové aspekty stavby, ktoré „útočí na niekoľko našich zmyslů: na zrak, hmat, čich a chuť“.¹⁵

Dostávame sa k tomu, ako Svetko chápal polaritu materiálového sveta a jeho foriem s vnútorným obsahom a zmyslom stavby, ktoré sa v jeho architektúre presadzujú medzi geometriou a zemitou, vrstevnatou štruktúralnosťou – na geometrickú formu stavby vyabstrahovanú buď z tvaru krajiny a terénu (otesané skaly – zariadenie vlády Bôrik, oblé hory – komplex Javorina, tupouhľe kopce – hotel Liptov, svahy a mestské vily), alebo odobrané z ikonických civilizačných rámcov (projekty: pavilón svetovej výstavy Osaka, TV veža Nitra, budova Slovenského rozhlasu). K týmto formám treba pričítať jeho rukopisný sklon k mohutnosti a hmotovej rozpriestranosti stavby, ktorý predpokladá prácu s akýmsi takisto „veľkokapacitným detailom“ zväčša konštrukčného rázu (konzola, masívna hrana, valce schodísk, kubická rímsa – vilová architektúra, plastické geometrické rastre – fasády Februárka).¹⁶

V estetických skúmaníach sú cenené predovšetkým smery, ktoré chápu štúdium foriem ako prostriedok, ktorý umožňuje vyhýbať sa v analýze subjektívite, čím dávajú estetike ráz objektívnej vedy. Otázkami formy sa v celom priebehu 20. storočia zaoberá experimentálna estetika, ale na základe uvedeného sa zdá, že neskorá moderna je pre ňu ozaj živnou pôdou. Dnes sa filozofické chápanie formy často spája s vnútornou formou diela a s potrebami či úlohou diela vo vzťahu k autorovi, ktorý ju vytvoril. Je to akýsi princíp vlastného diela, ktorý je potrebné formulovať. Táto forma je podobná ideí formy francúzskeho estetika Étienne Souriau. Nazýva ju „l'ange de l'oeuvre“ – „anjel diela“. ¹⁷ Považuje ju za aktuálne pretrvávajúcu, takže je aj dnes poučné nazrieť cez ňu na slávne estetické výroky Le Corbusiera, uvedené v „príspevku k rozboru nového tvárneho cítení“, v kapitole Elementární tvarová sense v knihe Le Corbusierova *Prostorová Esthetika* (1929).¹⁸ Dokladá preferenciu estetickéj formy, v ktorej ide najmä o „... dvě věci, které rozhodují o ryzím dojmu architektonickém a plastickém vůbec. Předně: kritérium krásy ve tvarech jest jejich geometrická původnost či primárnost. Tvary složene a odvozené jsou méně krásné tvarů primárních. Za druhé: krása architektury je senzací ryze prostorovou...“ Aké tvary je potrebné považovať za primárne stavebné formy potom Le Corbusier uvádza vo *Vers une architecture* v pasáži o stavebnom objeme: „Nuže primárními formami stavebními jsou krychle, koule, válce a jehlance. Čím jsou však tyto základní tvarové možnosti. Jsou to právě ony ryzí elementy tektonické, ony morfologické prvky prostorové, získané

abstrakcí.“ Tvrdí zároveň, že sú to „nejkrásnejší formy architektonické vůbec, že jsou vlastní podmínkou všeho prostorového umění“.¹⁹

Veď architekt je ten, čo „... uspořádává formy, a tak uskutečňuje řád, který je čistým výtvořem jeho ducha; prostřednictvím forem se intenzivně dotýká našich smyslů a vyvolává výtvarné cítení; prostřednictvím vztahů, které vytváří, probouzí v nás hluboké rezonance, dává nám míru řádu, který cítíme jako shodu s řádem světa a ježž pociťujeme jako krásu“.²⁰ Tak sa komentujú rané teórie z *Vers une architecture*, ktoré súznejú s estetickým postojom Štefana Svetka. V úvode sa síce poukazuje na úpadok architektúry a konfrontuje sa s ňou krása čisto účelových a racionálne riešených inžinierskych diel, ale „... inženýr poučený zákonem úspornosti a vedený výpočtem nás uvádí v soulad se zákony vesmíru. Dosahuje harmonie“. Felix Haas, adresne pre Svetka, pokračuje: „... Le Corbusierovo slavné, Platónem a Cézannem ovlivněné tvrzení, že architektura je moudrá, správná a velkolepá hra objemů pod sluncem soustředěných. Naše oči jsou stvořeny k tomu, aby viděly formy pod sluncem; světla a stíny odhalují formy; krychle, kužely, koule, válce nebo jehlany jsou velké primární formy, které slunce snadno odhaluje: jejich obraz se nám jeví jako čistý, hmatatelný, jednoznačný...“²¹ V eseji *Obrana architektury* (čím Le Corbusier mieni obranu vlastného utopického projektu Mundanea v tvare pyramidy z roku 1929) uvádza, že „... architektonický slovník je odevždy omezen na formy euklidovské geometrie a že krychle, válec, koule, jehlan neboli pyramida a kužel jsou naše jediné a výhradní architektonické výrazy“. Pre pochopenie Svetkovej estetiky je podnetná replika, respektíve kritická odpoveď vo vzájomnej korešpondencii Le Corbusiera a českého teoretika architektúry Karla Teigeho s názorom o pochybnej platnosti podobných klasických teoramat, nauky o geometrickej proporcionalite, o monumentalite, osiach, zlatom reze Le Corbusierovi píše spolu s konštruktivistami: „Architektura není kompozice, není výtvarné umění. Je věda.“ A pyramidální „... Mundaneum je vzduchoprázdna naivnost ... je abstraktní spekulací federací akademických intelektuálů ... je hudba budoucnosti, která nebude ... myšlenka pyramidy navodila v projektu sama sebou myšlenku svatyně. V moderní architektuře, již jde o funkční tvar, je třeba zamítnout krychli, hranol i pyramidu, pokud jsou apriorním formovým konceptem a nikoli výsledkem racionálního řešení...“²² Teigeho teórie nezapadali do honzíkovského premýšľania formy v architektúre a určite ani do svetkovského chápania geometrizácie architektonickej formy.

Ako architektonická prognóza pre neskorú modernu, teda povojnovú, retrospektívnu modernu u nás potom vyznieva nie kritická Teigeho, ale skúsenostná a prakticky klasickou modernou overená idea, že problém doby a súčasnej estetiky „... směřuje ke znovuzavedení prostých objemů: ulice, továrny, obchodní domy, všechny problémy, které se objeví zítra v syntetické formě, v pohledech, které v celku žádná jiná epocha nikdy nepoznala...“²³ S odstupom troch dekád u nás, príznačne oneskorene, nemusia byť názory geniálneho architekta Le Corbusiera a prenese ne ani českých modernistov považované za neaktuálne, vzdialené a nepoužiteľné. Najmä keď zisťujeme inak dosiaľ nerefektovanú skutočnosť, že v závere roku 1966 bola v bratislavskej Slovenskej národnej galérii s veľkým úspechom exponovaná výstava šesťnástich Le Corbusierových obrazov, štyroch plastík, jednej ilustrovanej knihy, troch tapisérií a veľkého súboru fotografií architektonických návrhov a realizovaných stavieb.²⁴ Samozrejme, slovenskí architekti, napriek všetkým totalitným skutočnostiam a absencii literatúry sa mohli oboznámiť a iste sa aj oboznamovali, najmä cez časopisecké zdroje²⁵ s vplyvnými konceptmi Západu a mnohí, vrátane Svetka, pred aj po uvoľnených šesťdesiatych rokoch precestovali Európu a Sovietsky zväz, zúčastnili sa na architektonických súťažiach a zájazdoch, svetových výstavách (1967 Montreal, 1968–1970 súťaž Osaka), takže reflexia architektonického „sveta“ tu musela byť doložená prítomná a v tvorbe znateľne akceptovaná (?). Diskusia nad estetikou architektonickej formy boli aktuálne v podstate v predĺženej tradícii miestneho historizujúceho socialistického realizmu, ako ho poznáme napríklad z časopisu *Architektura ČSR*. Ale tvorivá sloboda v tom čase obrátila záujem k estetikej forme a etike architektúry modernizmu, v ktorej podobné ariergardistické návraty neboli okrem niektorých výnimiek akceptovateľné.

Z výskumov dobových architektonických súťaží vyplýva, do akej miery tento trend oslovil architektonickú tvorbu. Jej dôraz práve na formu stavby postupne prevládala na úkor urbanistických, ale aj typologicko-prevádzkových a konštrukčných riešení.²⁶ Samozrejme, tu fungujú populistické želania a direktívny režim, ktorého vkus devalvoval mnohé perspektívne kvalitné koncepty. Architektonická forma ako „leitmotív“ až v týchto uvoľnených rokoch mohla byť nositeľom dobového štýlu, výrazu a rozhodne aj určitej módy. Teória a estetika architektúry mohla skúmať problém, u nás, samozrejme, zbrzdený oneskoreným prijímaním aj technickou nedostatočnosťou,

ako a prečo sa odcudzila obsahová, vnútorná náplň diela, kam sa vytratil teoreticko-filozofický základ architektúry, prečo sa objavila možnosť osamotená architektonickej formy riešenej zvonku a bez vnútornej logiky. Čo je neskorá moderna a aké má perspektívy? Končia s ňou aj všetky avantgardy, vízie a utópie? Nová formová estetika expresie, dynamiky a osobitne tzv. monumentalizujúcich, v skutočnosti veľkostne radikálne diferencovaných foriem (solitéry mimoriadnych spoločensky preferovaných stavieb, sídlisková panelová veľkopodlažná a vysoko-podlažná architektúra) bola prijatá ako trend či štýl, s ktorým sa napokon stotožnili viacerí, najmä draví a ambiciózni architekti. Svetko, ako aj iní radikalisti, so vzťahom k ráznym gestickým, figuratívnym a mohutným formám architektúry inklinovali priamo svojím naturelom a takisto k nim mali veľmi blízko profesní architekti urbanisti.

Nepokojná veľkosť

Ak bola v tridsiatych rokoch nová koncepcia monumentalita založená na emotívnych účinkoch spurizovanej architektonickej formy²⁷, bola prítomná aj v línii neskorkej fáze moderny. Mohutnosť formy a tvaru bola u nás známou rétorikou najmä stalinizmu a totalit sedemdesiatych rokov. Keď znova čítame napríklad výroky Karla Hannauera z roku 1944 k takejto črte tvorby, opäť sme blízko k chápaniu podstaty problému, aj keď s licenciou oneskorenia. Vtedy sa dali prečítať „osnovy monumentalita“ napríklad v *Architektovi SIA*²⁸ a ako premýšľanie sprevádzali architektka Antonína Engela – slávneho učiteľa Emila Belluša, tak napríklad Oldřicha Starého – obľúbeného pedagóga Štefana Svetka. V Hannauerových textoch sa tvrdí, že monumentalita vždy smeruje k pravidelnému zoskupeniu esteticky dokonalých telies, čo v podstate predstavuje estetickú určitost, materiálovú trvanlivosť, tvarovú samozrejmosť a nezávislosť od časovo krátkych umeleckých smerov. Na Slovensku koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov sa začínajú objavovať „masívnejšie, pevnejšie, lapidárnejšie tvary a hmoty, ktoré nahrádzajú ľahké a jemné tvaroslovné prvky i pozmeňujú celkové hmotové riešenie stavieb“²⁹, píšú ešte historici Tibor Zalčík a Matúš Dulla.

Významové roviny monumentalita a monumentu sa hľadajú v obsahu diela, komemoratívnom, v mimoriadnosti spoločenského významu, v prvej rovine, ale, samozrejme, v rozsiahlosti, predimenzovanosti a v svojej dobe prehnanej reálne merateľnej, pričom ideologicky niekedy až nemerateľnej veľkosti.

Svetkove stavby reálne disponujú zväčša rozložitými zástavbovými, pôdorysnými, urbanistickými plochami a jeho vrcholné diela, ako je v Bratislave ubytovacie zariadenie vlády SR Bôrik (v spolupráci so Š. Ďurkovičom, 1967–1973), hotel Liptov v Jasnej (spolu so Š. Ďurkovičom, 1971–1973) reprezentačné zariadenie vlády Javorina (spolu so Š. Ďurkovičom, J. Hauskrechtom a F. Husovským, 1973–1977), sídlisko Medzi jarkami (spolu s Š. Ďurkovičom, 1975–1979) či amfiteáter na Búdkovej ceste (spolu s B. Džadoňom, 1979–1984) v Bratislave³⁰ sa rovnako prezentujú závažnými spoločenskými významami preukázanými súčasne objemovosťou hmôt a priestorov. No adjektívum monumentalita Svetko vlastne nepriznáva a ani dobová kritika uvádzanej tvorby ho nezávadá, takže polemiky o monumentalite neskorkej moderny v tomto prípade zrejme bude treba spresniť. Monumentalizmus vo všeobecnosti zväčša odrážal štruktúru domácich zákaziek, vyhovoval autoritárskemu režimu³¹, ale jeho podstata je oveľa zložitejšia a rozhodne súvisí v tomto prípade aj so záverom modernej epochy.³² Na druhej strane expresívny výrok, že „... architekt Svetko mal monumentalitu v krvi. Robil monumentálne aj rodinné domy. Bol to monumentálny človek, vodca, politik“³³. Napokon Dalibor Veselý hovorí Svetkovi z duše v presvedčení, že „monumentalizace architektury představuje v moderní době pokus překonat utilitární a technické omezení a v procesu emancipace povýšit architekturu do roviny umění“, netreba doslova chápať len ako nadsádzku či metaforu.

Za monumentálnu stavbu však bola považovaná Svetkova budova Slovenského rozhlasu (spolupráca s Š. Ďurkovičom a B. Kisslingom, 1962–1985), ktorá v čase výstavby budila všeobecný rozruch takouto obrovskou hmotou, umocnenou nízkou zástavbou severovýchodnej časti mesta. Napokon veľkostný aspekt stavby postupne stále menil svoju mierku vo vzťahu k výškovej budove Národnej banky, kubusu Poštového paláca i hmotám objektov Slovenskej technickej univerzity. Ale zmenil sa aj vlastný obsah, keď sa k náplni rozhlasových štúdií pričlenili nové neadekvátne komerčné funkcie.

Koncept rozhlasovej budovy Svetko s kolektívom však premýšľali vo filozofických rovinách – vlastné zvukové jadro nahrávacích štúdií, ktoré je v podstate stavebne „mrakodrap“, ovláda jediný vnútorný precedens – ticho. Architekt mal na mysli niterné (zdené, murované) ticho s asociáciou posvätnosti a „chrámu“, pričom vonkajší (železobetónový) hľuk sám komentoval ako profánnu „fabriku“. Rozhlasová

budova je fakticky aj obrazne obrovská výrobná ticha a zvuku, ktorý sa „rozlieha“ tak ako ona, hore do éteru, alebo stíchnie smerom dolu k pomyselnej špici obrátenej pyramídy. V rozhovore k estetike rozhlasovej budovy, v čase, keď Štefan Svetko získal Cenu Emila Belluša, hovorí, že „... išlo o to, aká bude čitateľnosť obsahu budovy z jej formy... Práve snaha vyjadriť poslanie vnútorného obsahu, ktorý je ohromne komplikovaný – rozhlas, to je fabrika a chrám pospolu – to sú fabričné priestory, kde sa pracuje strojmi a súčasne sú tu koncertné sály – táto snaha viedla k dynamickému tvaru budovy ... vychádza z myšlienky, aby vonkajší plášť, v ktorom sú administratívno-redakčné priestory chránil vnútorné vysielacie priestory, ktoré potrebujú absolútny pokoj od vonkajšieho hluku rušnej ulice...“³⁴ Princíp tejto monumentality preto nie je obmedzený len na stavbu a originálnu technológiu konštrukcií ani na skutočnosť, že budova Slovenského rozhlasu získala v roku 2001 titul Stavba storočia v kategórii spoločenskej stavby. Pre Svetka tu bol rovnako príznačný veľkorysý a skutočne „veľkomesotvorný“ koncept rozsiahlej zástavby, vlastne celého areálu budov, terás a schodísk, urbanisticky predurčujúcej nové plánované komunikačné tepny tejto časti mesta, ale aj vyvažujúcej kompozíciu geometrického telesa a zachytávajúcej kombinácie štruktúr železa, betónu a obkladov, v svojej skladbe vychádzajúcich z modernistických premís. Aj z projektovej dokumentácie je zrejmé, ako autor premyslel koncepciu stavby, aby účinok jej nariadenej monumentality korigoval iritujúcou expresívnou formou.

Americký architekt Greg Lynn by mohol dodať, že vlastne „Architektúra venuje svoje najpôsobivejšie výpovede monumentu. Monument pripomína udalosť, ktorú možno prežiť prostredníctvom spoločných – predovšetkým urbánnych dejov (dejín) a takto utvára zjednocujúci a opakovateľný priestor. To je dôvod, prečo je aliancia medzi exaktnou geometriou a organickými modelmi telesa najsilnejšia v monumente.“³⁵

Výtvarný nepokoj

Architektonickú formu moderny plasticky tematizuje architekt, sochár a teoretik architektúry František Ladislav Gahura v práci *Estetika architektúry*. Zvažuje, ako „... dnešní architektura hledá formy a způsob, jak přičlenit umění ke stavbě. Hledá estetickou formu, která by odpovídala formám novodobých konstrukcí, hledá nový řád, proporci a rytmus. Řeší otázky jak tyto vlastnosti vnést do konstrukce stavebního díla a toto dílo obohatit těmito hodnotami.

... Účelnost není celou hodnotou ... při dokonalém respektu k účelu a konstrukci formujeme hmotu tak, aby dynamicky vzrušovala tam, kde je toho třeba ve smyslu estetickém. Již v názoru puristické architektury na stavební hmotu jest obsažena snaha estetická, snaha po nejčistší geometrické formě, byť podmíněné dipozicí účelovou. Úkol umění v moderní architektuře by mohl býti veden snahou vyzvednout jasnost konstrukce dynamickým vzrušením výplňového zdiva...“³⁶

Svetko nepriamo svoje estetické postoje odhaľuje podobne a to skutočnosťou, že v tvorbe často spolupracoval s renomovanými výtvarníkmi – priateľmi³⁷, a že svoje ideové architektonické a urbanistické zábery pravidelne o diela renomovaných výtvarníkov, hlavne sochárov obohacoval, resp. doplňoval, prípadne architektúru „tematizoval“.³⁸ Pre kvalitný životný priestor v prostredí sídliska Februárky však projektoval priamo na mieru verejných priestranstiev s architektúrou terás, schodísk, soklov a ukotvením na kovové plastiky s námetmi vízií pokroku a „vzletu“ ľudstva. Napríklad v roku 1967 tu pracoval so sochárom Ladislavom Snopkom na monumente Vesmír vo forme mohutných prederavených kubusov z liateho šalovaného a neopracovaného pohľadového betónu, osadeného družicou a levitujúcim kozmonautom z bieleho kovu. Je možné, že architekt pri takto zaujatom výtvarnom zábere práve preto tak oceňoval svojho kolegu, „nesmierne čiperného a tvorivého“, teoretizujúceho architekta Václava Houdka³⁹, hľadajúceho „cestu, ako dostať výtvarno do architektúry a uplatňujúceho istý historický klasicizmus“. Jeho dielo, napokon aj ako spolupracovníka na mnohých projektoch vrátane tohto „krásneho sídliska“ hodnotí v tom, „že neprekročilo mieru servilnosti a nespelo k historickej architektúre“.

Svetko uvádza, že k takémuto chápaniu architektúry sa zaradila vtedy aj jeho generácia. „Stál som v radoch mladej generácie, ktorá obhajovala princípy moderných vývojových trendov v kontexte architektúry s materiálnou kultúrou a cítením doby. Nebolo to ľahké!“ V rozhovore vyhlasuje: „Ak mám zhodnotiť celkovú atmosféru v architektonickej tvorbe toho obdobia, najlepšie ju vystihne výraz *„nevyrvnaná nervozita“* v dožívaní a prežívaní: – zabehnutých a vžitých foriem projektovania.“⁴⁰

¹ ČOMAJ, Ján (ed.): Architekt Štefan Svetko. Spomienky z nepokojných čias. Nepokojné úvahy o súčasnosti. Čadca, Magma 2006. 122 s.

² Podľa kap. Světový názor a estetika. In: HUSE, Norbert: Le Corbusier. Votobia Olomouc 1995, s. 15.

³ V jednej z reflexií z ciest (SVETKO, Štefan: Úvaha po ceste v Južoslávii. In: Projekt 1964, 1, s. 17 – 18), Svetko uvádza svoje návštevy krajín a miest (Moskva, Leningrad, Varšava, Berlín, Brusel, Štokholm, Londýn). Inde spomína Kubu, Kanadu.

⁴ Podľa ANDRÁŠIOVÁ, Katarína: Štefan Svetko. Rozhovor zo dňa 9. júna 2004, rkp. s. 2. Publikované In: URLICH, Petr – VORLÍK, Petr – FILSAKOVÁ, Beryl – ANDRÁŠIOVÁ, Katarína – POPELOVÁ, Lenka: Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků. Praha Česká technika – ČVUT, 2006, s. 228 – 373.

⁵ ANDRÁŠIOVÁ, Katarína 2004, ako v pozn. 4, rkp. s. 5.

⁶ ANDRÁŠIOVÁ, Katarína 2004, ako v pozn. 4, rkp. s. 2.

⁷ Uvádza Karla Honzika, Antonína Ausobského, Václava Viléma Štecha, Jiřího Štursu, Oldřicha Starého, Aloisa Mikuškovica, Otakara Štěpánka, Jindřicha Kriseho, Jaroslava Lorenca. Podľa In: RUTTKAY, Juraj: Architekt Svetko. SAS a Interpond Bratislava 1998, s. 2. Karla Honzika Svetko spomína viackrát – vo svojej autobiografii (Čomaj (ed.) 2006, ako v pozn. 1, s. 10), tak aj v rozhovore In: Andrášiová 2004, ako v pozn. 4, rkp. s. 3, je zdôraznený v publikácii Kolektív: Slovenská architektúra. 150 tvorivých osobností súčasnej architektúry. Bratislava, Eurostav 2009, s. 112.

⁸ Po druhej svetovej vojne vychádzali jeho vplyvné štúdiá a najmä knihy Tvorba životního slohu (V. Petr Praha 1946, reed. 1947), Co je životní sloh (Čsl. spisovatel Praha 1958), Cestou k socialistické architektuře (Státní nakladatelství technické literatury Praha 1960) a ďalšie. Treba podotknúť, že Honzik v roku 1953 podľahol politickému nátlaku a podstúpil „stalinskú sebakritiku“, v ktorej sa hlásil k socialistickému realizmu. Toto názorové kolísanie zažilo jeho ďalšie publikované „kritické“ úvahy (najmä Architektura všem, 1956) a vymaňoval sa z nich veľmi ťažko. Porov. In: DVOŘÁKOVÁ-ROBOVÁ, Dita (ed.): Karel Honzik. Za obzorem věčnosti. Praha, Arbor vitae 2002, s. 25 – 29.

⁹ Podľa výpovedi z rokov 1962 – 1968, In: Čomaj (ed.) 2006, ako v pozn. 1, s. 19.

¹⁰ Tieto problémy rozvádza HONZÍK, Karel: K tvorbě životního slohu (1935 – 1965). Praha, NPL 1965, s. 9.

¹¹ Myšlenkovú osnovu Karla Honzika (v diele Tvorba životního slohu. Praha 1946) významne komentoval vo svojej dobe filozof Jan Mukařovský. Ako In: ŠVÁCHA, Rostislav (ŠR): heslo Honzik Karel. In: Nová encyklopedie výtvarného umění I. Academia Praha 1993, s. 279 – 280.

¹² Čomaj (ed.) 2006, ako v pozn. 1, s. 17 – 19. Svetko dokladá, že „Dokonce aj remeselné práce sa tu robili pomerne kvalitne – na stavbe totiž pracovali vydedenci spoločnosti, ktorí sa museli rýchlo prispôsobiť dobe a priučiť remeslu: advokáti, farári, spojeneckí dôstojníci, pracovníci aparátu bývalých politických strán, ľudia, ktorých už prepustili z väzenia alebo mali to šťastie, že sa hneď dostali k lopate.“

¹³ Podiel projekčnej spolupráce podľa: Register of Modern Architecture in Slovakia. In: <http://www.register.ustarch.sav.sk/index.php/sk/architekt>.

¹⁴ K tomuto problému v architektúre a výtvarnom umení pozri početné reflexie a štúdiá, zvlášť napríklad HALÍK, Pavel: Padesátá léta. In: Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958. Praha, Academia 2001, s. 323. Takisto In: POPELOVÁ, Lenka: Mutující fáze československé architektury

po roce 1954 a otázka historizmu reflektovaná v súťažných projektech. In: Sborník 2010, č. 8, s. 165 – 174.

¹⁵ Podľa Honzik 1965, ako v pozn. 10, s. 190.

¹⁶ K problému pozri č. 3, 2010 časopisu Projekt, venované dielu architekta Štefana Svetka a komentujúce výstavu dokumentácie a súpisu jeho prác, ktorú inicioval a spracoval architekt Bratislav Somora, 2010. Takisto porovnaj štúdiu BENCOVÁ, Jarmila: „Nepokojná reflexia“ diela architekta Štefana Svetka. In: Projekt 2010, č. 3, s. 46 – 50.

¹⁷ SOURIAU, Étienne: Encyklopedie estetiky. Praha, Victoria Publishing 1994, s. 281.

¹⁸ Vydala Česká akademie věd a umění v roku 1929.

¹⁹ NOVÁK, Mirko: Le Corbusierova Prostorová Esthetika. Lesthétique de l'espace selon Le Corbusier. Příspěvek k rozboru nového tvárného citění. Praha, ČAVU 1929, s. 9 – 10.

²⁰ Citované z Le Corbusier – Saugnier: Za novou architekturu. Praha, Nakladatelství Petr Rezek 2004 (pôv. 1923), s. 4.

²¹ HAAS, Felix: Architektura 20. století. Praha, SPN 1978, s. 332.

²² Podľa KOLÍBAL, Stanislav (ed.): Le Corbusier. Kdysi a potom. Praha, Arbor vitae 2003, s. 100, 106 – 107.

²³ Le Corbusier – Saugnier 2004 (pôv. 1923), ako v pozn. 20, s. 28.

²⁴ Zasvätené uvádza kunsthistorička a kurátorka zbierok moderného umenia SNG v Bratislave prof. Ľudmila Peterajová In: Pamäti. Bratislava, Petrus 2011, s. 312.

²⁵ Napríklad reflexie svetovej architektúry vydávané Odeonom v zborníkoch M.S.A., E.S.M.A., RED a i. – práce TAIGE, Karel: Mezinárodní soudobá architektura (1929), Moderní architektura v Československu (1930), Nejmenší byt (1932), K sociologii architektury (1930) alebo HAVLÍČEK, Josef – HONZÍK, Karel: Stavby a plány (1931) a ďal., boli v slovenskom prostredí známe.

²⁶ POPELOVÁ, Lenka: Vliv architektonických soutěží konce padesátých let a šedesátých let na vývoj architektonické formy. In: Architektura & urbanismus 48, 2014, 1 – 2, s. 70.

²⁷ Podľa ŠVÁCHA, Rostislav: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století. Praha, Victoria Publishing 1995, s. 448 n. Kapitola „O mohutnosti foriem a tvaru“ zvlášť pozri: ZALČÍK, Tibor – DULLA, Matúš: Slovenská architektúra 1976 – 1980. Bratislava, Veda SAV 1982, s. 63 – 68.

²⁸ Celé číslo časopisu Architekt SIA XLIII, 1944 je venované architektonickej monumentalite.

²⁹ Zalčík – Dulla, 1982, ako v pozn. 27, s. 63.

³⁰ Údaje o menách spolupracovníkov Štefana Svetka a vročenia projektov a realizácií podľa DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava, Slovart 2002.

³¹ MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: Neskorý modernizmus na Slovensku. Posúvanie hraníc možného. In: ŠEVČÍK, Jiří – MITÁŠOVÁ, Monika (ed.): Česká a slovenská architektura 1971 – 2011. Texty, rozhovory, dokumenty. VVP AVU Praha 2013, s. 359.

³² Ako píše Jürgen Habermas v eseji Moderna – nedokončený projekt: „...zmysľanie estetickej moderny medzičasom zostarło. Bolo síce ešte raz prednesené v šesťdesiatych rokoch. No majúca za sebou sedemdesiate roky, musíme si priznať, že dnes modernizmus už sotva nájde ohlas... Octavio Paz, stúpenec moderny, nie bez melanchólie poznamenáva: „Avantgarda z roku 1967 opakuje činy a gestá avantgardy z roku 1917.“

Prežívame koniec idey moderného umenia. In: GÁL, Egon – MARCELLI, Miroslav (ed.): Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia. Bratislava, Archa 1991, s. 303.

³³ JMBa: Aká je vlastne slovenská neskorá moderna? Uverejnený text z konferencie „re-talk...“ na tému neskoraj moderny a architektonickej monumentality In: <http://www.archinet.sk/Magazine/Clanok.asp?ClanokID=1&Vydani>.

³⁴ MITÁŠOVÁ, Monika (ed.): Cena Emila Belluša Štefanovi Svetkovi. Rozhovor. In: Projekt 40, 1998, 4, s. 70. K budove Slovenského rozhlasu pozri ťažiskové texty: Problémy súťažných návrhov a ocenení In: HRUŠKA, Emanuel: Súťaž na budovu čs. rozhlasu v Bratislave. In: Projekt 6, 1964, 3, s. 62 – 65. Technologické rozboru a podmienky stavby pozri In: KUSÝ, Martin: Bratislavské rozhlasové stredisko z hľadiska technológie. In: Projekt (doplniť ročník) 1975, 1 – 2, s. 42 – 43. Porovnaj aj SVETKO, Štefan: Rozhlasové stredisko Bratislava. In: Projekt 12, 1970, 9, s. 401 – 408.

³⁵ LYNN, Greg: Monumentalia a multiplicita. In: ŠEVČÍK, Jiří – MITÁŠOVÁ, Monika (ed.): Česká a slovenská architektura 1971 – 2011. Texty, rozhovory, dokumenty. VVP AVU Praha 2013, s. 609.

³⁶ GAHURA, František Lydie: Estetika architektúry. Zlín nedat., s. 68 – 69.

³⁷ V rokoch 1957 – 1963 a neskôr uvádza napríklad spoluprácu s akademickými sochármi Alexandrom Trizuljakom (súsošie Janko a tátoš pôvodný názov Slncový kôň, 1966) – sídlisko Februárka a Fontána na Dullovom námestí, s Jánom Kulichom (Kamarátky), s Teodorom Lugsom (Byk), s Jurajom Hovorkom (Pieseň o mieri – dievča s holubicou) – park sídliska Februárka, s Tiborom Bártfayom (Náhrobník Jána Bottu) – Banská Bystrica. Menuje aj Albína Brunovského, Rudolfa Uhra, Vladimíra Kompánka, Miroslava Cipára a ďalší. In: Ruttkay, 1998, ako v pozn. 5, s. 35 a iné zdroje.

³⁸ Nepublikovaná, jediná ideologicky zafarbená monumentálna plastika symbolu Víťazného februára – štylizovaného kosáka a kladiva s bronzovou figúrou Milicionár, v spolupráci s Jánom Kulichom, 1973, sídlisko Februárka Bratislava.

³⁹ Architekt Václav Houdek (1906 – 1957) bol absolventom ČVUT v Prahe a v čase Svetkovho nástupu do bratislavského Stavoprojektu tu už dávnejšie pracoval. So Svetkom sa stretli v ateliéri občianskych a bytových stavieb, ktorý viedli Miloš Chorvát a Rudolf Miňovský. Architekt Houdek sa podieľal aj na projektoch školských, administratívnych a nemocničných budov a na mnohých projektoch a realizáciách obytných súboroch (Čomaj (ed.) 2006, ako v pozn. 1, s. 11 – 12).

⁴⁰ Andrášiová 2004, ako v pozn. 4, rkp. s. 2 – 3. Cit. pokračuje: „(sídlisko Rača, 500 bytov); – nástupu „hladačských“ foriem socialistického realizmu (budova Pravdy); – tvrdého nástupu krajne zjednodušenej typizácie bytov (tzv. „habeš“, hromadná bytová výstavba v Rači); – ponížovanie architektonickej tvorby na výrobnú činnosť“.