

Autor a jeho dielo

alebo

...trocha adorácie, úvahy a kritiky, možno aj k avizovanému problému

Pavol Mikulíček

autor - pôvodca umeleckého diela

dielo - produkt nejakého počinu (architektonického, výtvarného, inžinierskeho a pod.)
(výklad zo slovníka cudzích slov)

Vo vzťahu k architektovi by sme sa mohli nazdávať, že ide len o produkt (stavebný) v nadväznosti na konkrétny podnet či zákazku.

Autor a dielo, matka a dcéra, otec a syn - to nie sú etymologické spojenia, to sú vzťahy, ktoré sú spečatené citom, láskou, sú sprevádzané životom.

Prezrádzajú tiež niekedy utrpenie a krízy. No vždy budú charakteristické putom - vzťahom to nerozlučným.

Pravda, nie vždy je vzťah ideálny, krkavčia matka - pohodené dieťa, no to všetko patrí k životu, kolobehu vesmíru a tohto univerza.

Planéta má svoje satelity, pričom planéta je sama satelitom Slnka, ktoré je časťou solárnej sústavy.

Architekt, výtvarník - súčasť univerza, spoločnosti, regiónu, a práve ten, ktorý môže poňať už uvedené vzťahy. Je tvorcom a pôvodcom svojho diela. Je vždy remeselníkom aj keď prefabrikácia zachvacuje krajinu.

Muthesius považujúci remeslo za didaktickú funkciu, alebo Gropius zasadzujúci sa za priemyselnú prefabrikáciu, to sú autori, ktorí ťažia z krásy miesta. Nie sú to diletanti typu stavebníka-industrializátora (možno ničiteľa krásy a ideí), sú to remeselníci, ktorí dôkladne vkladajú svoju dušu do architektonického alebo urbanistického diela. Sú to práve tí, ktorí chtiac či nechtiac manuálne s pedantnou presnosťou vytvárajú to, čo nie je produktom remesla.

Van De Velde, zasadzujúci sa o remeselné stvárnenie, katalyzujú myšlienky Muthesia postupuje rovnako. Len málokedy je vidieť jeho prácu na stavbe, ktorú pretvára "on place", dotýka sa jej, hľadá ju. Nie, teoretické výpovede oboch strán sú obyčajným dogmatom, ktoré sa vnucuje čitateľovi - zväčša mladému architektovi alebo znudenému teoretikovi. No aj tak krása a láska vo vzťahu, ktorý preberá intencie, transformuje ich cez produkt (papier, model) prenáša zámer na stavbu, zväčša kontrolujúc jej výsledok a vyhovujúcu formu. Avšak je to práve krása a láska, ktorá môže prerásť v milostný vzťah, kedy otec nemôže bez svojho dieťaťa žiť ako je to práve u Antonia Gaudího, kedy stvoriteľ pri svojom plode umiera, aby ho vzkriesil a uviedol do univerza. Úlohou architekta nie je len vytvoriť produkt na základe zákazky a pevných pravidiel, ale jeho úloha je rozšírená o jeho "dobrovoľnú úlohu", ktorá sa spája s vložením citu, genia loci, kontextu farby, priestoru - práve toho, čo robí stavebníctvo architektúrou.

Skúsme zacitovať vynálezcu lodnej skrutky Jozefa Resslera, ktorý si zapísal do denníka: "*Keď má človek stravu, oblek, posteľ na vyspanie, a hlavne stôl, na ktorom by mohol pracovať, má dosť a nepotrebuje viac.*"¹³ Prečo teda vynalieval lodnú skrutku? Jeho snom určite nebolo, aby sa každému človeku dostalo lode so skrutkou.

Tak prečo robí architekt navyše to, čo vlastne nikto nepotrebuje. Na odpoveď by sme mohli odpovedať dvoma schémami:

1. Človek potrebuje uspokojiť reálnu potrebu
2. Človek sa potrebuje obohatiť zbytočnými vecami, ktoré možno rozdeliť na:
 - absolútne zbytočné a
 - relatívne zbytočné¹³.

Toto rozdelenie Karla Honzika zo State o architektúre a úžitkovej tvorbe zdanlivo definuje tvorbu a produkt - dielo architekta. Ale je tento produkt vyformovaný len týmito, možno absurdnými,

vyhláseniami resp. dogmami? Nesmeruje táto vízia k univerzalizmu typu typizácie a prefabrikácie s bezhlavým ukladaním stavebných prvkov. Ved' predsa bunky ľudského tela, ktoré sú zdanlivo rovnaké, majú medzi sebou určitý vzťah a netvária sa iba ako utilitárno. Formujú svoju funkciu, ale vekom starnú a menia svoj postoj a tvar.

Človek časom opeknieva starobou.
Človek časom múdrie... alebo je to naopak?

Formuje sa názor človeka - umelca, výtvarníka, architekta, pričom vzťah k jeho dielu zostáva. Nenecháva ho len mlčky stáť, ale bojuje zaň i so silami často nadpozemskými ako architekt L. Závodný pri kostole na Račianskej ul. alebo architekt F. Milučký proti štátnym zásahom do kultúrneho domu v Piešťanoch. Bráni sa kritike a pýši sa svojimi výplodmi.

Vzťah autora a jeho diela je silný, a nikdy nie je založený na náhode.

Všetko skôr opísané entré tejto práce v perfektnom zmysle zachytáva Emil Belluš. Akademik, ako ho skrátene nazýva Syrový, sa narodil v. r. 1899 dva roky po Le Corbusierovi v Banskej Bystrici, kde sa naučil poznávať materiály ku ktorým neskôr získal úctu, rovnako ako úctu k vzdelaniu.

Azda prvou etapou, ktorá na ňom zanecháva názorovú orientáciu je budapeštianska Technika, ktorá budovala na dôkladnej znalosti dejín spájajúc tradíciu s najnovšími poznatkami. Tu sa mení i jeho politická orientácia, kedy sa stáva spoluzakladateľom socialistickej strany a možno práve to ho tiahne k neskorším sociálnejším návrhom.

Druhú výraznú stopu zaznamenáva príchod na štúdiá do Prahy práve v dobe, kedy Gropius zakladá Bauhaus. Rozklad Rakúsko-uhorskej monarchie nielenže nastolil novú atmosféru, ale i architektonický ráz je oveľa uvoľnenejší.

Kubizmus nastupuje v rondokubizmus, aby vyústil v loosovský purizmus. Wágnerovec Antonín Engel, svojho času kritizovaný mladými radikálnymi študentmi, zdá sa ovplyvňuje Belluša - pričom on chápe svoje dielo nie ako materiálny aspekt, ale ako prostriedok, ktorému, ako píše D. Bořutová, vládne idea, ktorej architektonické dielo bolo súhrnom účelu, konštrukcie a poézie, poézie, ktorá sa nikdy nezrieka výtvarnosti, umeleckej ambície architektúry, a preto nikdy nezavrhol dejiny ako spolu-tvorcu vzťahu architekt - dielo.

V architektonickej tvorbe pri všetkom zdôrazňovaní nových potrieb, nových technických možností, obmedzení zo strany investora- vždy viedol trvalý dialóg s históriou a daným miestom, pričom nezanevrel na ornament ako súčasť jazyka architektúry i napriek Loosovým vyhláseniam "o kriminalite ornamentu". Jeho ornament nie je len na povrchu / reliéf, obklad na Družstevných domoch v Bratislave, alebo travertín na Národnej Banke/, ale aj vo vnútri. Citlivo odpozorovaný cyklus prírody a preniknutie vnútorného priestoru s vonkajším je ťažšie porovnávať so sullivanovským: "*Forma sleduje funkciu*"¹, no skôr prikloniť sa výrokom wrightovským: "*Forma a funkcia sú jedno - sú odrazom prostredia*"¹.

Nadväzovanie na tvorbu učiteľa nebýva v ranných prácach adeptov architektúry nijakou zriedkavosťou (svedčí o tom návrh oblúkového mosta cez Hron v Banskej Bystrici), ale koncept diela sa s odstupom času uvoľňuje. Tu však Engelov vklad, aspoň podľa Dany Bořutovej: "...zasiahol hlbšie do Bellušovho vnútra a podnietil formovanie jeho idey architektúry"⁵.

Dogmatický racionalizmus v počiatkoch mladého Československa nebol veľkou výhrou. Ako hovorí jeho sestra Elena: "*Ľudia ho odsudzovali, čo Emil veľmi rýchlo pochopil, a pre každého a v každom dome chcel vytvoriť konkrétnu predstavu domova a vlasti, čo mohol realizovať len preto, lebo bol pevne vrastený do svojho rodného prostredia*"⁴.

To všetko rozvíja, podobne ako hovorí D. Bořutová v engelovsko-wágnerovských zásadách na svojich urbanistických konceptoch, kedy mu išlo o dialóg nového a starého, architektovej myšlienky s miestom, pre ktoré tvorí. Držal sa zásady z ČVUT: "*V architektúre je možné všetko - záleží len od toho, že ako*"⁴ alebo "*Keď dvaja robia to isté, nie je to isté*"⁴.

Vynikajúcim príkladom môže byť budova Správy lesov vo Zvolene, ktorá svojím ponímaním riadi celý okolitý priestor, a kde je vidieť vplyv antiky, možno takej, ktorá sprevádzala Le Corbusiera počas jeho tvorby.

Komplexy študentského domova Mladá Garda, "palácov severného predmestia"⁷, priam navádzajú na početné ohlasy baroka, akými sú court d' honneur, pavilónovité akcenty a pod. Tu práve

možno vidieť akým spôsobom autor vyjadril očarenie barokovými dispozíciami a akými spôsobmi ich vkladal do svojho diela. Využíva tu optiku, veľkorysý pohyb, stereotypné formy dopĺňa konvexným vstupom. Nadchýna ho atraktivita priestoru, solitérna dispozícia, prevýšená vstupná hala - a tu sú práve dôvody pre ktoré na adresu Belluša používa J. Bencová vo svojej práci epiteton *"príležitostný barokista"*.⁷

V tvorbe architektonického diela sa Belluš azda najviac priblížil k duchu klasického konceptu architektúry. Pokúšal sa o syntézu architektúry s výtvarnými umeniami. Svoje koncepty chcel umocňovať výtvarnými dielami, ako to je pri sochárskych reliéfoch F. Draškoviča na Novej radnici v Bratislave alebo na FA- STU, pútavá je taktiež socha barlolamača na Kolonádnom moste v Piešťanoch od R. Kuhmayera, alebo leptané sklá so slovenskými motívami od M. Benku.

Autor sám o vzťahu k soche hovorí: *„Veľa som spolupracoval so sochármi. Je pravda, že som k tomu inklinoval od mladosti, veď až neskôr som sa orientoval na architektonickú tvorbu“*.⁴ Socha mala byť azda dorozprávaním myšlienky architektonického diela, mohla byť tiež narážkou na hru, pri ktorej vždy formy vdychujú prostrediu špecifikum ako napr. *secesne dotknuté svietidlá vo foyeri FA-STU*.⁷ Emocionálny prístup v tvorbe často spájal s pragmatizmom, aj keď podľa H. H. Moravčíkovej *sa funkcionalistický motív vyskytuje len ojedinele, a to značne deformovaný, čo podľa nej je vo vtedajšom preberaní foriem bez toho, aby pochopili obsahy v nich zakódované*.⁵ Toto však rozhodne nie je prípad Belluša, pretože on je práve ten, čo napĺňa Le Corbusierov postulát o zachytení ducha doby.

No veľmi dôležitý bol jeho vzťah k proporcii a súladu, skoro taký veľkolepý ako Honzíkova myšlienka: *„Pri tvorbe sa netreba tváriť ako čemokňažník. Prokurácia na námestí sv. Marka opakuje jeden formát okna 100-krát, 200-krát, neviem, ani som to nepočítal. Ale táto rada uniformovaných prvkov je opojná, dáva nám pociťovať závrat ako cviky gymnastov. Čím menej formátov, tým väčšia pravdepodobnosť súladu – menšie riziko disharmónie.“*¹³

Ďalej by sme mohli v rovnakom duchu pokračovať v triedení Bellušovej tvorby na obdobia kedy inklinuje viac k duchu klasicizmu, funkcionalizmu alebo sorely, avšak to nie je význam tohto príspevku.

Všetko skôr opísané napĺňa atmosféru tvorby a myslenia azda najviac uctievaného architekta Slovenska, tvoriaceho a pôsobiaceho vo veľkej miere na našom území. Možno s týmto faktorom sa tu prejavuje snaha o vytvorenie akéhosi ideálu, ktorý splňa základnú bilanciu pevného základu architektúry, tej architektúry, ktorá je už v samotnom pojme nositeľkou stability, a to nielen svojím vznešeným názvom, ale i uzamknutosťou dvoma najstabilnejšími písmenami abecedy - písmenami 'A'.

Ale ako sme možno počuli z nedávnej minulosti, že to, čo sa snaží pôsobiť pevne, je svojím spôsobom nejasné a nabúrané možno priamo z vnútra.

Tento príspevok je priamym náznakom toho, čím je možné - možno priam exaktnú slovenskú "Bellušovskú" architektúru spochybníť práve na niečom, čo je hľadanie nielen samého seba, ale aj prijímanie vonkajších zahraničných podnetov. Na jednej strane konzervatívny, na druhej strane pokrokový. Akoby Belluš stál na nejakej hranici a rôznymi výtvarnými tlakmi nevedel kam vkročiť, a práve možno jeho nerozvážnosť a utiahnutá povaha ovplyvnili utiahnutie sa ku kvázihistorizmu konglomerovaného so vstupom novej genézy funkcionalizmu, možno práve takej nerozvážnosti, ktorá keby bola potvrdená trochu "agresívnejšej" povahy, mohla plynúť vývojom podobným ako u niektorých súčasných slovenských eklektikov, kde je možné vidieť akýsi zápas výtvarného názoru.. A možno tohto záveru svojej tvorby sa chcel Belluš vyvarovať a preto preskočil k SORELE, ktorá bola u Belluša aplikovaná ako konglomerát moderny s osvedčenými prvkami histórie (škoda že ideologicky podfarbenými)... A možno práve hľadanie tej istoty, ktorá by robila jeho architektúru stabilnou a vážnou, profesor, ktorý často svojim študentom radil : *“ Čo je vľavo, to má byť vpravo”*⁷ sa im snažil ukázať osvedčenú cestu architektonickej tvorby, založenú na už existujúcich kompozičných vzoroch a vzťahoch, ktorá prevláda v architektonickej scéne Slovenska až dodnes.

Slovenská architektúra akoby sa bála ísť vlastnou invenčnou cestou. Stále sa snaží kontrolovať si pozíciu, ktorú jej vybudovali veľikáni slovenskej architektúry, akým je bezpochyby Belluš, preberá

výtvarné alebo myšlienkové námety z okolitých krajín, a vo väčšine prípadov sa nijakým grandióznym spôsobom nesnaží zasiahnuť do svetového diania (česť výnimkám).

...V čo je problém?...Odpoveď by sme mohli možno nájsť v syndróme syna, ktorý nikdy nedosiahol na úroveň svojho otca, práve toho otca, ktorý si vybudoval takú silnú autoritatívnu základňu, ktorú pravdepodobne nepísaný kódex nedovoľuje prekročiť, a ktorý jasne určuje smerovanie vo forme "intelektuálnej" základne architektúry, vyhýbajúc sa expresionizmu a odvážnym pokusom, ktoré by možno slovenskú architektúru postavili aspoň na viditeľné miesta vo svetovom architektonickom rebríčku - minimálne na miesto, kde kedysi stál profesor Emil Belluš a medzivojnová československá architektúra.

Použitá literatúra:

1. Kruff Hanno- Walter: *Dejiny teórie architektúry*, Pallas, Martin 1993
2. Syrový Bohuslav: *Architektura- oborová encyklopédie*, SNTL, Praha 1972
3. Foltyn Ladislav: *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918- 39*, vydavateľstvo SAS, Bratislava 1993
4. Bellušová Emília: *Korene tvorivého umenia E. Beluša*, Tatravel, Banská Bystrica 1992
5. Kusý Martin: *Emil Belluš (profil)*, Tatran, Bratislava 1984
6. Petránsky L. - Zervan M. - Bencová J.: *Belluš škola a škola Bellušovi*, In: *Katalóg k sto-ročnici E. Belluša*, FA-STU, Bratislava 1999
7. Moncol' M. (zostavovateľ): *Zborník príspevkov z vedeckej konferencie*, FA-STU, Bratislava 1999
8. *Projekt Revue slovenskej architektúry 2/1996*, roč. XXXVII, vydáva SAS
9. *Projekt Revue slovenskej architektúry 4/1999*, roč. XLI, vydáva SAS
10. Dulla Matúš: *Dejiny architektúry 20. storočia*, FA-STU, Bratislava 1999
11. Haas Felix: *Architektura 20. stoločí*, SNTL, Praha 1978
12. Cresti Carlo: *Le Corbusier*, Bratislava 1972
13. Honzík Karel: *Tvorba životního slohu*, Horizont, Praha 1976
14. *Architektonické listy FA-STU 2/1999*, roč. III, vydáva FA-STU