Ing. arch. Pavel Nahálka, PhD.

ARCHITEKTÚRA MILÉNIA
HĽADANIE VÝZNAMU MIESTA ČLOVEKA V PRIESTORE A ČASE

Architektúra pre nás začína tam, kde bývame. Stretávame sa s ňou celý život, vnikáme do nej, pohybujeme sa v nej. Akoby tu bola odjakživa a navždy. Pocit *kontinuálnosti existencie architektúry* však iste zažívali aj generácie našich predkov. Architektonické pamiatky rôznej doby a pôvodu vzniku boli vždy súčasťou nášho prostredia. Niekedy stačilo pozrieť z okna, a náš súčasník (alebo i predchodca) sa mohol kochať krásou architektúry projektovanej pre ľudí žijúcich i stáročia predtým. Inokedy sa človek dostal k takýmto inšpiračným zdrojom iba počas svojho putovania (pešo či na koni, v panskom koči či v parovoze alebo cestou autom, loďou či lietadlom alebo sprostredkovane: túlajúc sa svetom knihou, filmom, či internetom). Súbor ľudských poznatkov o stavaní budov sa tak neustále dopĺňoval, premiešaval a vzájomne ovplyvňoval tvorcov i užívateľov architektúry. Vždy však existovali isté "večné zdroje krásy a pravdy" o tom, čo je v architektúre správne, a čo nie. Na našom kontinente ním bola *antická architektonická tradícia*. Počas celých 1000 rokov sa s ňou európski architekti pokúšali vyrovnať buď odvolávaním sa na jej princípy tvorby, alebo ich zatracovaním a hľadaním náhradných (najmä miestnych, alebo naopak, exotických) zdrojov.

Aj podľa tých najjednoduchších výkladových slovníkov je architektúra umením i vedou o navrhovaní a stavaní budov. Táto jej dvojpólovosť (veda i umenie) bola po celých tisíc rokov "požehnaním i prekliatím" pre jej tvorcov. Každá stavba, a niektoré sa nám zachovali naozaj aj z doby pred tisíc i viac rokmi, nám vypovedá svoj príbeh. Životné príbehy budov sú poznačené dobou, prostredím, ale predovšetkým genetickou výbavou, čo jej vtisli do čŕt rodičia - *stavitelia* (architekti, remeselníci, inžinieri) a *stavebníci* (investori, mecéni, objednávatelia, užívatelia). Ak chceme tieto príbehy zvečnené v "kamennej kráse" prečítať, musíme súhlasiť s anglickým teoretikom Hughom Cassonom. Podľa neho diela architektúry musia okrem skutočných základov stáť aj na zdvojenom základe *funkcie* a *symboliky*. (7)

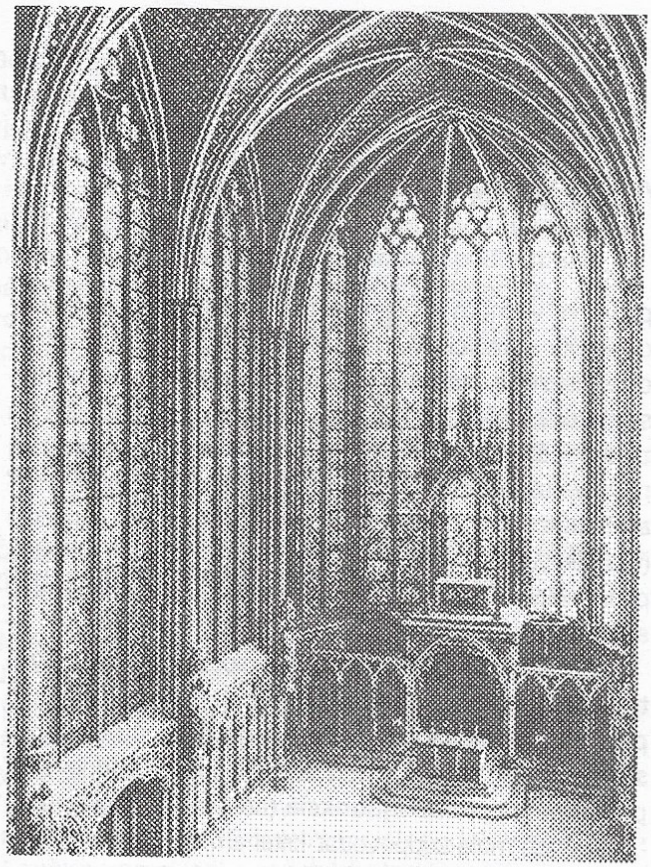
Všetky stavby vytvorené človekom musia byť podriadené predovšetkým parametrom ľudských potrieb, podnebia a bežnej techniky, a za druhé symbolom - fyziologickým, morálnym, ohliadajúcim sa naspäť, alebo hľadiacim dopredu. Mnohorakosť foriem architektonického vyjadrenia je odrazom individuálneho a miestneho (lokálneho) pochopenia všetkých týchto vplyvov na architektonické dielo.

Autorské hľadanie toho najlepšieho architektonického vyjadrenia konkrétnej stavebnej úlohy sa odohrávalo práve vo večnom súboji *invencie* a vedeckého *poznania*, originality a tradície. Architektonický vývoj napredoval po celé tisícročie zápasom individuálneho tvorivého myslenia s pravidlami konvencie, vytvorenej najčastejšie na základe štúdia histórie a kanonizovanej v teoretickej príprave staviteľov. Ich hlavnou úlohou vždy bolo vytvoriť **architektonický** (vnútorný či vonkajší) **priestor**. Pravidlá (techniky, účelu a krásy) im boli pri tom vodidlom, miestne podmienky a tradícia zasa inšpiráciou na ich individuálne aplikovanie.

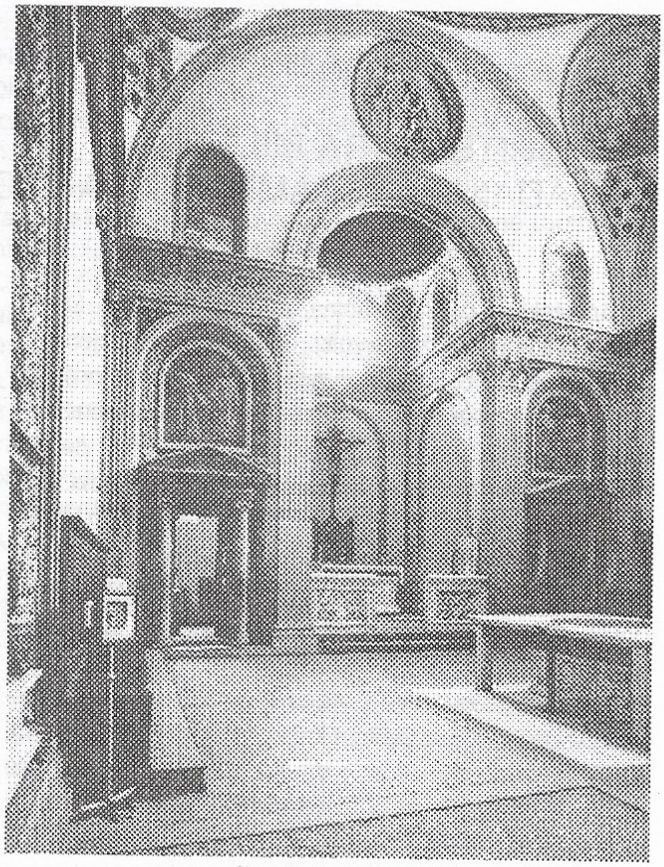
Základom teórie architektúry bolo takmer po celých tých tisíc rokov z rímskej antiky prebraté Vitruviovo poznanie, že budova by mala byť bezchybná po stránke stavebnej (*firmitas* - pevnosť), že musí zodpovedať požiadavkám praktickej **funkcie** (*utilitas* - účelnosť), a že by zároveň mala zodpovedať kritériám **krásy** (*venustas* - ladnosť). Pojem *venustas* tu obsahuje všetky estetické požiadavky, pričom sa zdôrazňuje dôležitosť proporcionality - "aby sa pomocou proporcie a symetrie dosiahla členením vzájomná zhoda medzi časťami a celkom." Tak sa do architektonickej teórie zaviedol priamy súvis krásy s matematikou.

Symbolizmus architektúry bol pociťovaný najmä prostredníctvom jej vzťahu k človeku, k jeho fyzickému a duchovnému životu. Ľudské telo (*mikrokozmos*), miesto človeka v prírode, vo vesmíre (*makrokozmos*) bolo objektom geometrického a aritmetického skúmania, ktorého výsledky sa aplikovali aj v proporčných mierach architektúry od raného stredoveku. Podľa Augustína je dokonca architektonická forma výsledkom čísla a "číslo je prameňom všetkej estetickej dokonalosti". 3) Od druhej štvrtiny 12. storočia sa v katedrálnej škole v Chartres stala matematika a geometria princípom **teologickej** interpretácie - rovnoramenný trojuholník demonštruje mystérium Trojice a štvorec zasa pravdepodobne vzťah Otca a Syna. Projekčné metódy *ad triangulum* a *ad quadratum* používali gotické stavebné huty až do 15. storočia. Dokladom ich rozšírenia sú nielen vzorníky riešení architektonických úloh a prvkov (ako napríklad vzorník Villarda de Honnecourt z 1. polovice 13. storočia) ale aj proporčné vzťahy veľkolepých priestorov gotických katedrál. Presun ťažiska kultúrneho a politického vývoja v 12. storočí spôsobil zmenu architektonického názoru. Zatiaľ čo v románskom slohu sa odrážala situácia, keď strediskami pokroku a vzdelanosti boli kláštory, v gotike prevzali priekopnícku úlohu novej vzdelanosti mestá so svojím svetským duchovenstvom a bohatými mešťanmi.

Na rozdiel od architektúry **románskej**, kde sa *priestor vytváral geometriou plôch a telies*, bol prísne ohraničený a



St. Chapelle v Paríži, 1241-48



San Lorenzo vo Florencii, 1421-28

vymedzený mohutnou stenovou či jednoduchou oblúkovou konštrukciou, v **gotike** sa odhmotňovaním architektúry priestor menej uzatváral, bol riešený pomocou prienikov v *kostre lineárnych nosných prvkov*. V celom stredoveku však boli proporcie priestoru organizované pomocou geometrických metód kvadratúry a triangulácie. Snaha o **dematerializáciu** gotického priestoru sa prejavuje aj použitím kombinácie farebných povrchov stien a farebných sklených vitráží a navodzuje predstavu o nehmotnom spektrálnom priestore, ako je to v homom poschodí relikviárovej kaplnky Sainte-Chapelle v Paríži z rokov 1241-48. (5)

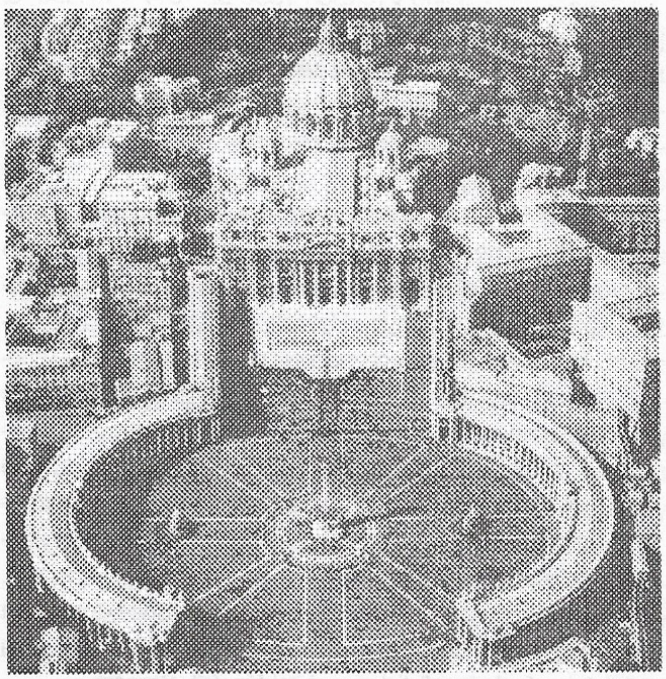
V architektúre sa znovuobjavenie **antických ideálov** spájalo s teoretickými prácami významných filozofov humanistov. Problém tvorivej činnosti a architektonickej tvorby zvlášť, bol v **renesancii** chápaný ako plnenie **poznateľných zákonov** a pravidiel. Leon Battista Alberti vo svojich prácach o architektúre (*De re aedificatoria* - 1485) vyslovil predpoklad, že zákon umenia a prírody je určitý pravidelný, **prirodzený poriadok** (*concinitas* - súladnosť), chápaný v podstate ako zjednocovanie odlišných prvkov do dokonalého celku. Toto smerovanie tvorby spájalo Vitruviov antický ucelený rádový systém s renesančným individualizmom. Cieľom bolo vytvoriť pre všetky ľudské potreby architektonický priestor ako *pochopiteľnú*, vo svojej výtvarnej podstate *ukončenú jednotku*. Teória proporcií bola považovaná za základný predpoklad diela, za výraz harmónie medzi mikrokozmom a makrokozmom a za racionálnu základňu krásy. Tieto tendencie ešte doktrinárskejšie vyjadril Luca Pacioli v traktáte o zlatom reze *De Divina Proportione* z roku 1509. Albertiho tézy o proporciách najdokonalejšie realizoval vo svojich projektoch Donato Bramante, k dokonalosti akademizmu ich však doviedol Jacopo Barozzi da Vignola vo svojich *Regola delli cinque ordini d'archi-tettura*, ktoré sa od svojho vzniku v roku 1562 stali učeb-nicou architektúry. Klasické zameranie renesančných teo-retikov predstavuje Andrea Palladio vo svojom diele *I quatro libri dell'architettura* z roku 1570. Architektúra sa tu chápe ako imitátorka prírody a vyžaduje si jednoduchosť. Stavať krásne znamená aj stavať **pravdivo a dobre.** (3)

Individualizmus v akceptovaní renesančných pravidiel tvorby sa najviac prejavuje v **manieristickom** období na dielach Giorgia Vasariho, Michelangela, či Vignolu. Miestne podmienky majú v tomto období čoraz väčší vplyv na architektonickú formu, ako to bolo pri vzniku tzv. francúzskeho stĺpového rádu v diele Philiberta de l'Orme.

V nasledujúcom období **baroka** sa na rozdiel od manierizmu, ktorý zdôrazňoval estetické aspekty tvorby, ťažisko presúva na riešenie *ideových významov* architektúry. 17.storočie sa prostredníctvom *rekatolizácie* stalo storočím viery a rétoriky. Barokové umenie prehlušuje odpadlíctvo nádherou, v architektúre sa prejavujúcou najmä okázalým komponovaním priečelia. V barokovom priestore sa dokonalé zvládnutie perspektívy - teda zákonitostí *percepcie priestoru* - prejavuje ilúziou nekonečna či odlíšením priestoru skutočného od priestoru konceptuálneho. Dynamický barok nahradil stenu ako tektonického

Donate Bramante: S. Pietro in Montorio v Ríme, 1502

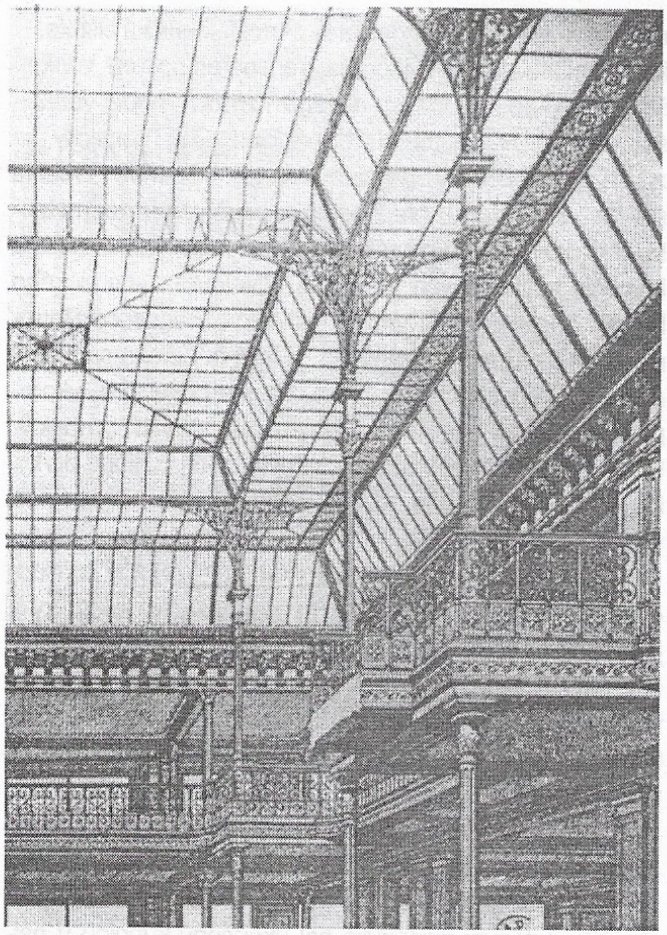
činiteľa *sústavou krivkových plôch* - konvexných, konkávnych a plasticky členených výklenkami, výstupkami či nikami. Vnemovú jasnosť, čitateľnosť a uzatvorenosť renesančného priestoru vystriedala *optická* **ilúzia, dynamickosť** a prostredníctvom iluzívnej maľby až **neohraničenosť**, *ireálnosť* priestoru. (5) Zámerné komponovanie exteriérových priestorov kulisami fasád vedie k deformáciám interiérových priestorov. Architektonická čistota, ktorá bola v gotike vyjadrená transparentnosťou vonkajška, je nahradená úplným **antagonizmom** medzi vonkajšou formou a vnútornou dispozíciou. (7) Teoreticky sa zaoberá barokovými princípmi tvorby Guarino Guarini (1624 - 83), ktorý uprednostňuje používanie geometrických vzorov, optických zákonitostí zmyslovej skúsenosti a inovácie aplikovaných foriem. Architektúra dynamického baroka dosahuje svoj vrchol v dielach Francesca Borrominiho a G. Lorenza Berniniho. V období baroka sa snahy o zotretie renesančného obrazu mesta prejavili aj vkomponovávaním výtvarných diel ako konfesijných symbolov. Do urbanistickej kompozície sa začleňovali krajinné prvky, ktoré mnohokrát prebrali na seba hlavnú výtvarnú a významovú úlohu.



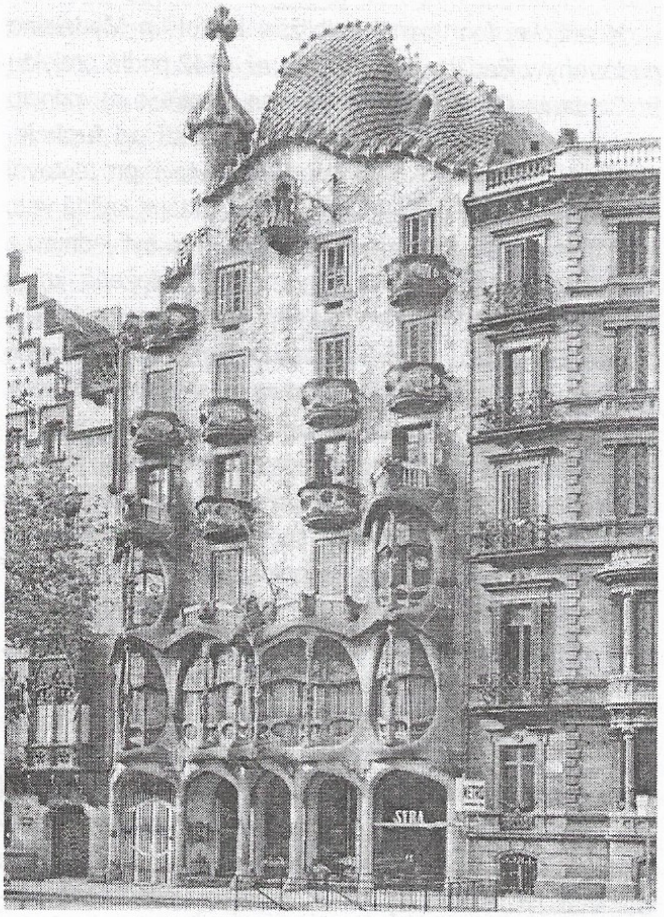
Námestie a chrám sv. Petra v Ríme,

Zároveň s dynamickým barokom sa rozvíja aj *koncepcia klasicizujúca*, ktorá sústavným domýšľaním tektoniky a jej antických koreňov nadväzuje na palladiovskú tradíciu (najmä v teoretickej príprave Kráľovskej akadémie architektúry založenej Colbertom v Paríži roku 1671). Táto tendencia vrcholí v architektúre **klasicizmu**, odrážajúcom filozofiu **racionalizmu** opätovným návratom k antike. K vrcholným príkladom klasicistickej architektúry patrí chrám St. Genevieve, neskorší Panteón, v Paríži od Jacqua Germaina Soufflota z rokov 1764 - 1780. Centrálny priestor jeho krížovej dispozície bol ukončený kupolou v palladiovskom štýle s celkovou výškou 120 m.

K antickej forme mal najbližšie kostol La Madeleine postavený v Paríži v rokoch 1764 až 1842 podľa projektu P. Contanta d'Ivry. (8) Postupne sa uplatňuje aj princíp riešenia architektonickej **formy v závislosti od funkcie**, ako to vo svojom komentári k Vitruviovi prezentoval Claude Perrault. Podľa neho "funkcia, v ktorej každá vec, je určená svojou prirodzenou povahou, má byť jedným z hlavných dôvodov, na ktorom má byť založená krása budovy". Ešte ďalej ide vo svojej práci o dobrom vkuse v architektúre z roku 1734 Germain Boffrand, podľa ktorého architektúra má vyjadrovať *caractére* svojho obyvateľa, resp. svojej funkcie a ním pôsobí, oslovuje pozorovateľa. Estetika účinku sa tak stala základom optickej rétoriky "hovoriacej architektúry" (*architecture parlante*). Jej významným reprezentantom sú monumentálne návrhy Etienne-Louisa Boulléeho, napríklad Newtonov kenotaf v tvare obrovskej gule z roku 1784. Novým podnetom je aj obrovský rozvoj výroby a techniky koncom 18. storočia, ktorý sa v architektúre odrazil aj riešením sociálnych úloh návrhmi utopických miest, ako bola Falanstéra Ch. Fouriera, či návrh na ideálne mesto Chaux (Claude-Nicolas Ledoux, od r. 1775). (4) Prínosom klasicistickej architektúry do urbanizmu je zámerné usmernené komponovanie zostavy mestských priestorov k výrazným dominantám, uzatvárajúcim viaceré diaľkové uličné priehľady (Piazza del Popolo v Ríme, Place de L'Étoille v Paríži).



G. Eiffel,L.-Ch. Boileau: Obchodný dom Bon Marché, Paríž 1876



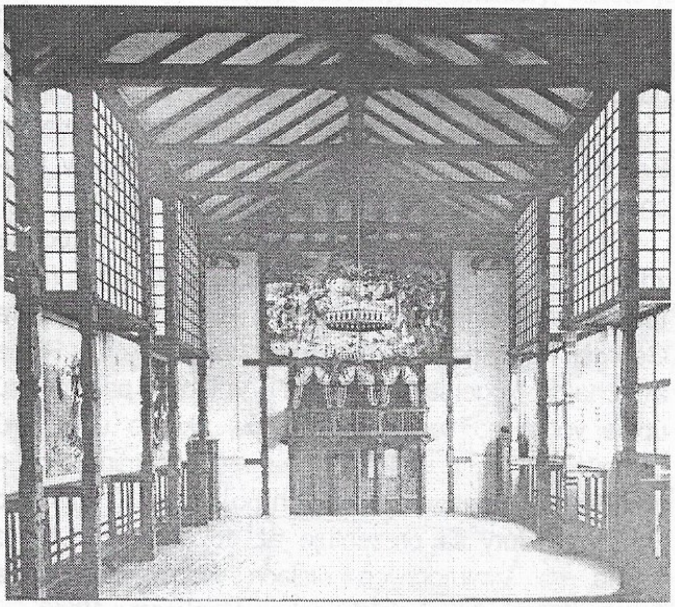
A. Gaudí: Obytný dom v Barcelóne, 1905-1907

Súbežne s klasicistickou architektúrou sa v 19. storočí tvorivá inšpirácia architektov rozšírila o nové podnety, ktoré nemali pôvod iba v antickej tradícii. **Romantizácia** dovtedajšieho vývoja bola na jednej strane charakterizovaná vzrastajúcim historizmom a návratom k stredovekému odkazu vo vzťahu k *národným tradíciám*, a na druhej strane zase orientáciou na *mimoeurópske kultúry*, ktorých umenie poskytovalo nielen exotické pôžitky, ale aj netradič-né tvorivé podnety. Konštrukčnú logiku francúzskej gotic-kej architektúry, prejavujúcu sa pravdivým princípom (*principe vrai*) použitého materiálu a vyjadreného ideálu vo svojom teoretickom diele vyzdvihol E. E. Viollet-le-Duc (1814-79). **Pluralita zdrojov** inšpirácie prináša pre **historizmus a eklektizmus** typickú členitú siluetu, tvarovú bohatosť a uvoľnenosť dispozičného rozvrhu s dôrazom na emocionálne pôsobenie podriadené dobovému vkusu. **Novorenesančné** tendencie, ktoré sa prejavili na tvorbe takých architektov, ako bol Charles Garnier a jeho budova parížskej Opery (1861-74), formuloval vo svojej práci Gottfried Semper (1803-79). Podľa neho je architektonické dielo vo svojej podstate určené "vnútornými vplyvmi" (materiál, konštrukcia) a "vonkajšími vplyvmi" (kult doby, náboženstvo, potreby spoločnosti a pod.). Jeho predstavy viedli k názoru, vyjadrenému K. F. Schinkelom, že *konštrukcia* vyplývajúca výlučne z materiálu a statiky musí byť *povýšená na symbol*.

Práve 19. storočie bolo svojím používaním **nových** stavebných **materiálov** a techniky podhubím pre novú tvorbu architektonického priestoru verejných budov novej generácie. Veľký zhromažďovací priestor, krytý konštrukciou zo skla a železa, v ktorom sa stráca rozdiel medzi vnútrajškom a vonkajškom, umožňoval slobodný pohyb v priestore s minimom konštrukčnej hmoty. (5) Paxtonov Krištáľový palác pre svetovú výstavu v Londýne z roku 1851, čitáreň Národnej knižnice v Paríži od Henriho Labrousta dokončená v roku 1868, krytá obchodná ulica Galleria Vittorio Emanuelle II postavená podľa projektu Giuseppe Mengoniho v rokoch 1865 až 1877 v Miláne, či Galerie des machines Paríži s rozponmi nosníkov až 115 m (1889), to všetko sú ukážky architektúry **nového pries-torového účinku** a rovnako ako Eiffelova veža od Gustava Eiffela v Paríži sú ukážkou špičkového technického riešenia. (2)

Koniec 19. a začiatok 20. storočia je poznačený hľadaním novej, modernej architektúry, keď sa vo svetle prudkého rozvoja stavebných materiálov a možností nových konštrukcií ukázala historizujúca a eklektická cesta ako neperspektívna. Toto hľadanie bolo poznačené novým postavením umeleckého tvorcu, avizovaným už sčasti romantizmom a proti meštiackemu vkusu zameranými umeleckými avantgardami. Prejavuje sa intuitívnym stvárnením námetu, ktoré je také typické pre architektúru a umenie **secesie**. Jej rozmachu predchádzala epizóda mimoriadne podnetnej architektúry *Chicagskej školy* (William Le Baron Jenney, Louis H. Sullivan), ktorá sa svojím technickým a architektonickým zvládnutím výškových budov od roku 1883 sa stala inšpiráciou funkcionalistickej architektúry 20. storočia.

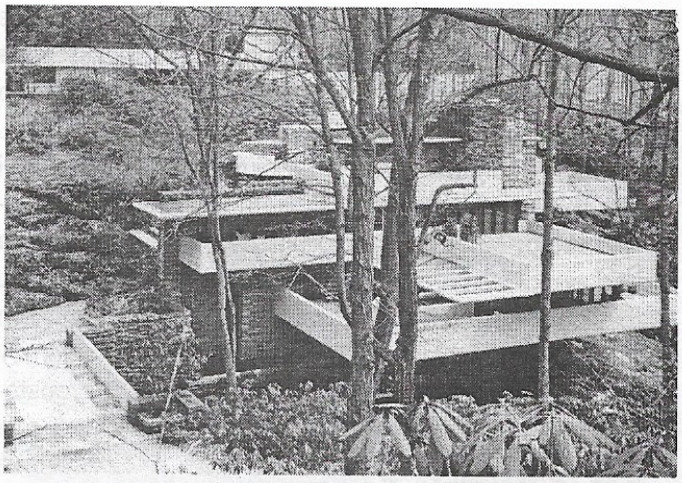
Secesná architektúra vedome opustila akademické schémy a uprednostňovala **iracionálnu** zložku výtvarného pôsobenia. Vyjadruje sa predovšetkým kontinuálnou dynamickou líniou, najčastejšie rastlinných tvarov. Za jej prvý architektonický prejav sa považuje dom ing. Tassela z roku 1893 v Bruseli od Victora Hortu. Vo všetkých secesných hnutiach sa prejavoval na *miestne podmienky orientovaný individualizmus* tvorcov, ktorým sa pokúšali realizovať postuláty modernej architektúry, sformulovanej Ottom Wagnerom. Vo svojej knihe *Moderná architektúra* z roku 1895 vytýčil tézu, kde podstatou architektúry je "účel - konštrukcia - poézia", a heslom "niečo neúčelné nemôže byť krásne" predznamenal estetické stanoviská **funkcionalizmu**. *Národná* orientácia secesie bola vnímateľná aj v diele Charlesa Rennie Mackintosha, Josipa Plečnika, Jana Kotěru, Odona Lechnera, Dušana Jurkoviča ale aj Antoni Gaudího.



D. Jurkovič: dvorana Spolkového domu v Skalici, 1904

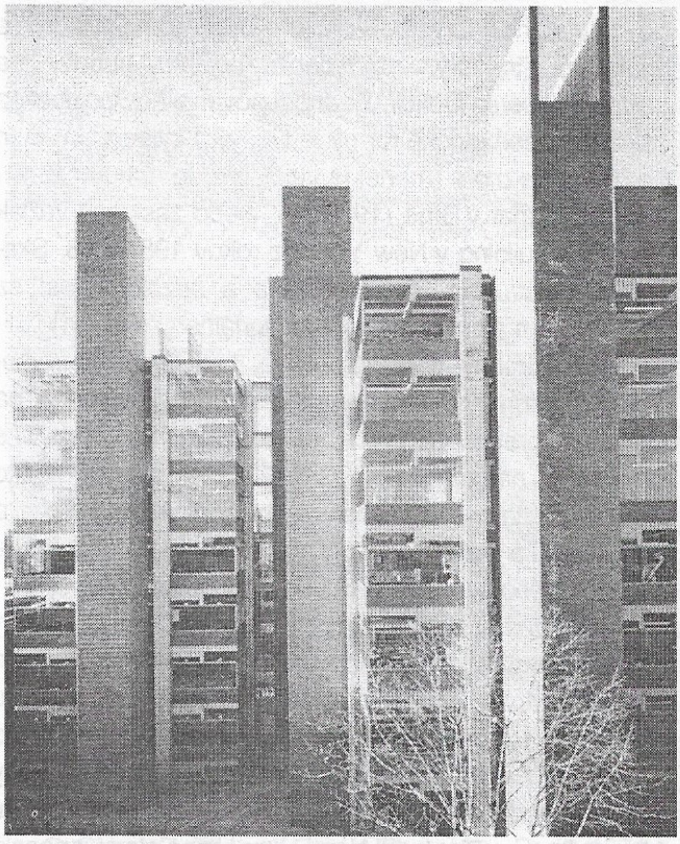
Moderná architektúra 20. storočia vďačí vo veľkej miere za svoje medzinárodné osvojenie využitiu skeletovej **železobetónovej konštrukcie**. Priekopníckymi sa v tejto oblasti javia stavby Augusta Perreta. V jeho vlastnom dome na Rue Franklin v Paríži z roku1902-3 poprvýkrát v histórii odhalená skeletová konštrukcia umožňuje ustúpením stredného travé premodelovať uličnú fasádu pre dokonalé presvetlenie bytov. Členenie vnútorných priestorov ľahkými priečkami predstavuje tiež prvýkrát použitú tzv. *voľnú dispozíciu*, *ploché strechy a terasy* sú využité na umiestnenie mobilnej zelene. Individualistická moderna má zásluhu i na povýšení pro-cesu výroby na objekt umeleckého záujmu. Priekopníkom v tomto smere bol Peter Behrens so svojou puristicky čistou hmotou turbínovej AEG v Berlíne z roku 1908-9.

Čo najväčšie zosilnenie *emocionálneho účinku* modernej architektúry je hlavným snažením architektúry **expresionizmu**, ktorého predstavitelia používali železobetón ako materiál na odlievanie gigantických sochárskych



F.L. Wright: Fallingwater, Pensylvánia, 1935

diel v podobe architektonických objemov (Einsteinova veža v Postupimi z rokov 1920-21 od Ericha Mendelsohna). V boji proti eklektizmu vo svojich teoretických prácach na Wagnera nadviazal Adolf Loos (Ornament a zločin - 1908). Jeho predstava o *nadradenosti priestorovej kvality* nad plastickou formou je vyjadrená tvorivým konceptom *raumplanu*, využitým na mestských vilách (vila Tristana Tzaru v Paríži - 1926). Na európsku architektúru po roku 1910 začali vplývať výdobytky novátorského prístupu k tradičným i novým materiálom, prezentované tvorbou amerického architekta Franka Lloyda Wrighta, považovaného za jedného z najväčších architektov 20. storočia. Jeho organická architektúra vytvorila novú kvalitu *voľne plynúceho obytného priestoru*, založeného na použití otvorenej pravouhlej krížovej dispozície, s akcentovaním symbolu rodiny - krbu a s vložením do priestorovej zostavy aj v rôznom stupni uzavretých podpriestorov.



Luis Kahn: Výskumné centrum Pensylvánskej univerzity, 1957

Ďalšie smerovanie architektúry ovplyvnili umelecké **avantgardy**, najmä sovietsky *konštruktivizmus* (Bratia Vesninovci, M.J. Ginsburg, K.S. Melnikov), *De Stijl* (Théo van Doesburg, G. T. Rietveld, J.J.P. Oud) a *Bauhaus*. Zakladateľ Bauhausu Walter Gropius svoju architektúru i svoju umelecko-priemyslovú školu formuloval na predstaviteľku **racionálneho funkcionalizmu**. Samotná budova Bauhausu v Dessau z rokov 1925-26 je dokonalou štúdiou architektúry funkcionalizmu, založenej na asymetrickom komponovaní racionálnych geometrických objemov zložených z plných a presklených stien. Aj ďalší predstavitelia Bauhausu - Hannes Meyer, L. Mies van der Rohe a Marcel Breuer sa významne pričinili o celosvetové rozšírenie princípov funkcionalistickej architektúry. Jej najvýznamnejším predstaviteľom sa stal Le Corbusier. Jeho 5 základných princípov novej architektúry je výrazne ovplyvnených konštrukčnými možnosťami železobetónu. Požadoval: 1. *dom na stĺpoch*, 2.*záhrady na streche*, 3. *voľný pôdorys*, 4. *horizontálne* (pásové) *okno*, 5. *voľné priečelie*. Napriek funkčne kategorizovaným estetickým normám novej architektúry, používa vo svojej tvorbe aj geometrické *zákonitosti komponovania priečelí* (Vila Savoye v Poissy, 1929-31). Jeho názory na funkcionalizmus výrazne poznačili *Aténsku chartu* kongresu CIAM. (2)

Pre architektúru 20. storočia sa stalo typickým *stieranie kultúrnych hraníc* podcenením národných a miestnych tradícií. Prejavom takejto orientácie sa stal **internacionálny štýl**. Jeho najvýznamnejším predstaviteľom bol L. Mies van der Rohe. Každé architektonické zadanie sa v jeho projekte prejavilo troma základnými atribútmi: *hladké zasklené plochy* ako základný prvok povrchu architektúry, *horizontálne členenie* na vyjadrenie vnútornej štruktúry, *rozčlenenie objemu* budovy *na základe členenia funkcií*. Zjednodušovanie kompozície na základné geometrické formy je tvorivým vyjadrením jeho hesla *less is more* (menej je viac), ako to dokumentuje i vila Tugendhat v Brne (1929-30), alebo zasklený vežiak Seagram building v New Yorku z rokov 1954 - 58. Skeletová konštrukcia, *štandardizácia* a *bezozdobnosť* sa stali kritériom architektúry internacionálneho štýlu. (1)

Medzinárodný charakter novej architektúry nevyhovoval diktátorským režimom s estetikou založenou na ideológii, preto sa zvyčajne orientuje na *historické dedičstvo*, najčastejšie klasicizujúceho smeru. Takto vznikali významné spoločenské budovy Alberta Speera v Nemecku a diela *socialistického realizmu* v tvorbe Ivana V. Žoltovského a Alexeja V. Ščuseva v Sovietskom zväze.

Aj v ostatných krajinách sa hľadala alternatíva internacionálnemu štýlu pokračovaním **moderným** - voľným komponovaním *architektúry ako sochárskeho objemu* poetických tvarov. Významným predstaviteľom tohto smeru je Brazílčan Oscar Niemayer (hlavné budovy centra mesta Brasilia z rokov 1956-60), Felix Candella, Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi, Jörn Utzon ale aj japonskí metabolisti K. Kikutake a Kenzo Tange a Kišo Kurokava (hotel Capsule building v Nagakine, 1972). Výtvarné účinky železobetónovej konštrukcie komponovanej z neopracovaného materiálu sú hlavnou črtou architektúry **brutalizmu**. Jej intelektuálna výpoveď sa priestorovo často vyjadruje ako *štrukturálny priestorový koncept* (v diele Paula Rudolpha či Louisa Kahna) alebo ako skulpturálne teleso (Eero Saarinen, Jörn Utzon).

Vo vývoji architektúry druhej polovice tohto storočia sa dá jasne cítiť orientácia na hľadanie inšpirácie mimo vyčerpaných zdrojov funkcionalistickej moderny. Tak sa v **štrukturalizme** Hermanovi Hertzbergerovi podarilo vytvoriť "labyrintný priestor", ktorý ešte povýšil Moshe Safdie vo svojom Habitate, obytnom dome postavenom na Expo 67 v Montreale ako pyramidálny zhluk hranolov.

Technickým vyjadrením nových konštrukčných postupov a materiálov sa okrem utopickej skupiny britských architektov Archigram vo svojej tvorivej praxi zaoberal americký konštruktér Richard Buckminster Fuller (jeho pavilón USA na Expo 67 je geodetická kupola v tvare 3/4 gule o priemere 76m) a Frei Otto, ktorý sústavou lanových a plachtových konštrukcií vytvoril (spolu s Günterom Behnishom) prestrešenie olympijského štadióna v Mníchove z roku 1972.

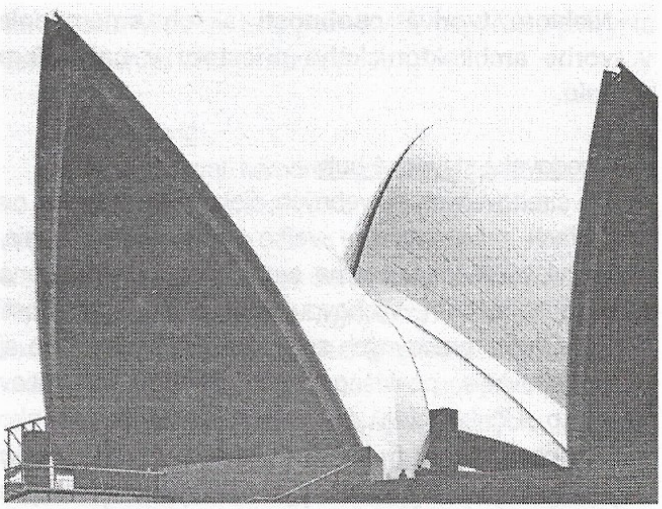
Očarenie rýchlosťou vývoja techniky v 70. rokoch je zdrojom inšpirácie architektúry, ktorú nazývame ***high-tech***. Jej radikálny nástup predznamenala budova Centra Georges Pompidoua v Paríži od architektov Renza Piana a Richarda Rogersa (1971-1977). Vnútorné priestory sú úplne voľné po celých 48 metrov, ako to umožňujú oceľové nosníky a vyčlenené komunikácie mimo objekt do sklených tubusov, stúpajúcich po fasáde. (1,5) Tento typ architektúry sa prezentuje až do súčasnosti, a to najmä vo výnimočných dielach Normana Fostera (honkongská a šanghajská banka v Honkongu, 1986).

Vyčerpanie tvorivých možností modernej architektúry sa odrazilo i kritikou jej teoretických postulátov, ale najmä praktických dosahov na človeka. *Antropologický* prístup k architektúre viedol k hľadaniu ideálneho riešenia pre dané miesto v danom čase. *Sémantické chápanie* významov v architektúre ako znakového systému, ktorým sa architektúra prihovára vnímateľovi viedlo k vytvoreniu predstavy o *jazyku architektúry*, ktorú sformuloval Charles Jencks v knihe *Jazyk postmodernej architektúry* z roku 1977. **Postmoderná architektúra** nastoľuje *regionalizmus, obraznosť, fikciu, mnohovýznamovosť, poetiku a improvizáciu*. Dovoľuje pri obnovení historickej spomienky použiť aj iróniu a metaforu. Kontextuálnosť a komplexnosť postmoderny sa prejavuje v historizujúcej vetve najmä v dielach Roberta Venturiho, Philipa Johnsona, Michaela Gravesa a Charlesa Moora (Piazza d'Italia v New Orleans, 1978-9). V európskom kontexte sú jej reprezentantmi najmä James Stirling, Hans Hollein (rakúska cestovná kancelária vo Viedni, 1987) a Ricardo Boffil (Les Arcades du Lac, St. Quentin en Yvelin, 1975-81). Racionalistickú

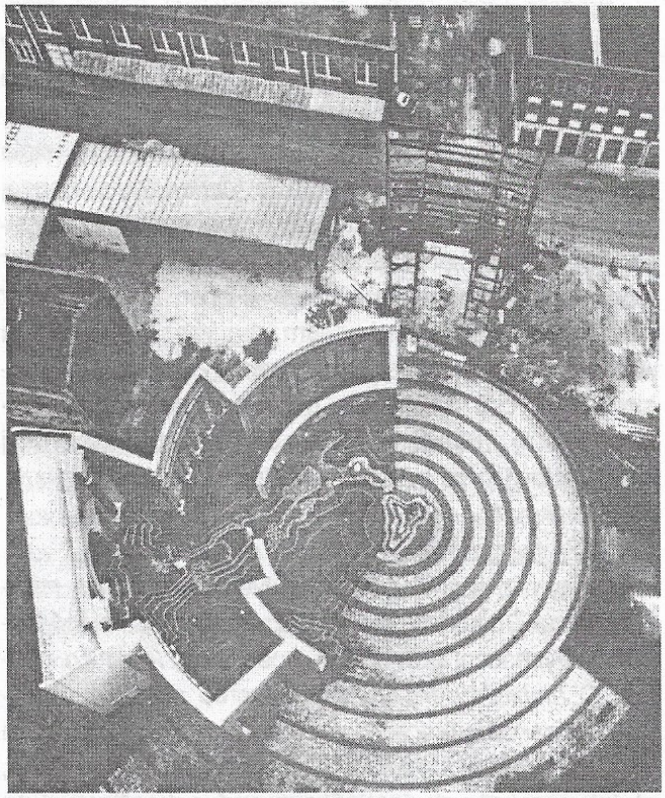
vetvu postmoderny so svojimi robustnými klasicizujúcimi hmotami základných geometrických tvarov predstavuje Aldo Rossi, Mario Botta a Oswald Mathias Ungers. Samozrejmou súčasťou postmodernej architektúry je aj jej *regionalizmus* (Imre Makovecz, Peter Pásztor).

Rýchlosť vývoja architektúry na konci storočia zapríčinila aj opätovný pohľad na možnosti znovuoživenia moderny. *Semiologické* chápanie architektúry sa prostredníctvom analytickej hry s technickou dokonalosťou konštrukcie a priestoru dopracúva až k **dekonštrukcii**. Jej špičkové realizácie predstavujú architektonické priestorové kompozície Bernarda Tschumiho, Guntera Behnisha a Coopa Himelblaua ale i irackej architektky Zahy Hadid, Petra Eisenmana a Franka Gehryho (Guggenheimovo múzeum v Bilbao,1993-37 a Tancujúci dom - poisťovňa NN v Prahe,1992-96 spolu s Vladom Miluničom).

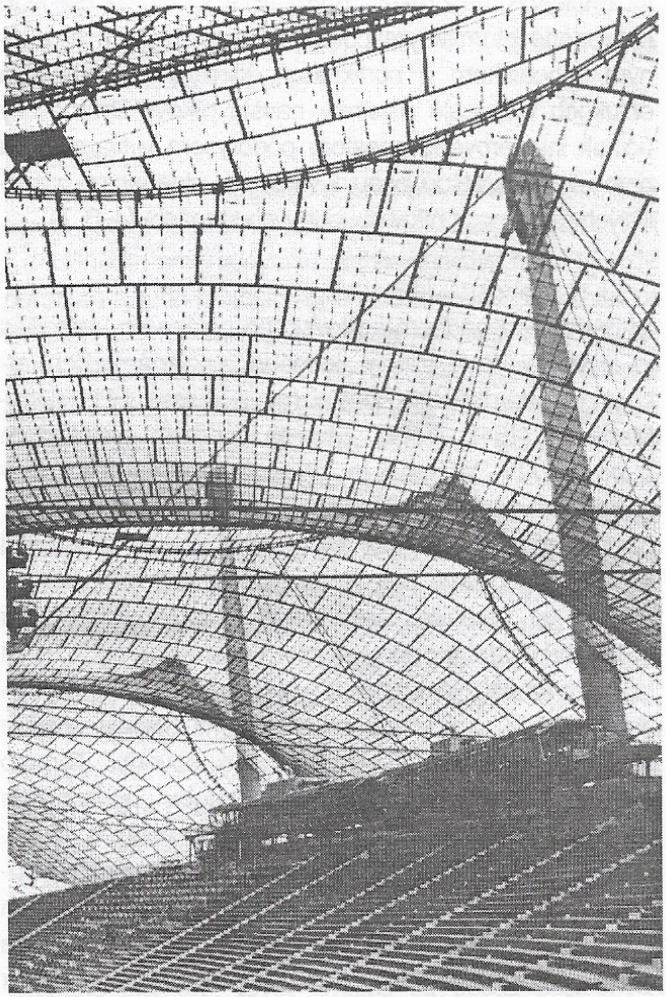
Po očistnej púti postmodernou sa mnohí architekti vybrali k zdrojom ranej modernej architektúry, čistote jej geometrických tvarov a zmyslového pôsobenia. **Návrat k moderne** je zrejmý v dielach francúzskeho architekta Christiana de Portzamparca (Cité de la Musique v Paríži 1985-95), Richarda Meiera, ale i Ieoha Ming Peia (obnova Louvru,1981-93) , Tadaa Anda a Jeana Nouvela. (1)



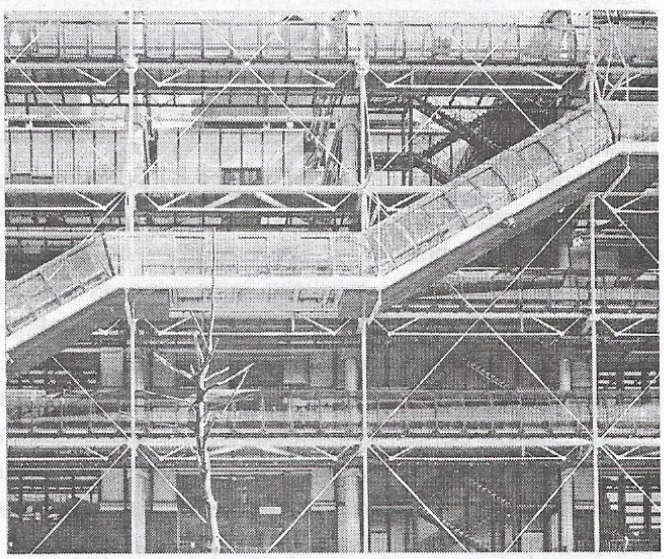
Jörn Utzon: Opera v Sydney, 1956-1973



Charles Moore: Piazza d´Italia, New Orleans, 1978-79



Frei Otto: Strešná konštrukcia Olympijského štadióna v Mníchove, 1969-71



R. Piano, R. Rogers: Centre Pompidou, Paríž, 1971-77

Niektoré tvorivé osobnosti a ich smerovanie v tvorbe architektonického priestoru v uplynulom miléniu.

Stredoveké stavebné huty

Na stredovekých stavebných dielach sa podieľali na dodávkach prác zvyčajne veľké stavebné združenia, nazývané hute. Ich vnútorná organizácia bola zviazaná prísnym poriadkom, výchovou a štruktúrou povinností členov. Okrem pracovných schopností sa vyžadovalo aj slušné chovanie, poslušnosť, zachovávanie tajomstiev huty a p. Učni začínali svoje účinkovanie v hute ako murári, po 3 alebo 5 sa mohli stať tovarišmi. Tí sa zúčastňovali na odbornom výcviku aj na rozličných hutách (vandrovka).

Predstaveným učňov a tovarišov bol *parlier*, ktorý zastupoval majstra, vedúceho hute alebo stavby (*magister operi, Magister fabricae.* Zástupcom stavebníka na stavbe býval často *director fabricae.*

V podmienkach strednej Európy sa postupne stala najvýznamnejšou veľká korporácia *Viedenskej* stavebnej huty. Pracovali v nej také významné osobnosti architektonického a kamenárskeho stavu, ako bol majster Konrád, majster Michal, Václav Parler, Ján a Peter z Prachatíc, Hans Puchspaum, Laurenz Spenning a Anton Pilgram. Počas bazilejského zasadania európskych hút roku 1459 bola potvrdená hegemónia Viedenskej huty v Strednej Európe. Jej činnosť je spojená aj s dostavbou Dómu sv. Martina v Bratislave. (8, 9)

D. Bramante

Jedným z najvýznamnejších tvorcov vrcholnej renesancie bol Donato d'Angelo Lazzari, Bramante (1444 - 1514). Vychádzal z antických postulátov, Albertiho traktátu *O architektúre* a vo svojej tvorbe dospel k monumentálnym urbanistickým a architektonickým riešeniam s veľkou plasticitou priečelí, s kontrastom svetla tieňa, plných a prázdnych častí. Budovy už nekonštruoval na základe abstraktných renesančných matematických proporcií, ale ich chápal ako problém kompozičný. Jeho tempietto San Pietro in Montorio v Ríme je považovaný za východiskový bod autenticky rímskeho renesančného štýlu. Je to centrálna kruhová stavba, obklopená portikom s toskánskymi stĺpmi. Stredná časť stavby je zvýšená a tvorí poschodie s oknami a guľovitou kupolou. Vytvoril tiež prvú koncepciu chrámu sv. Petra v Ríme ako centrálu s naznačením krížením gréckeho kríža, ktorú prebral aj Michelangelo. Zastrešenie, ktoré plánoval prostredníctvom piatich kupol, pôsobilo do určitej miery až byzantsky. V Miláne Bramante dokončil kostol Santa Marie delle Grazie a kostol Santa Maria presso San Satiro, v ktorom využil svoje maliarske vzdelanie na perspektívnu ilúziu pre prehĺbenie chóru. Realizoval tiež nádvorie Vatikánu a prestavbu pápežského paláca. (3 ,6, 7, 8)

G.L.Bernini

Jedným z prvých tvorcov barokovej architektúry je Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680). Jeho umelecká orientácia (pôvodne bol sochárom) sa dôsledne odráža v plasticite architektúry. Tvorivú metódu symbolizácie architektonickej hmoty a priestoru odvodzuje ešte z renesančných pozícií, ale realizuje ju barokovými výtvarnými prostriedkami. Známy je jeho výrok o vzťahu architektúry a človeka: "Pri stavaní je práve umením vyvodiť proporcie z ľudského tela. Preto sú obyčajne sochári a maliari aj najlepšími architektmi, lebo zaobchádzať s ľudským telom patrí k ich dennému chlebu." Ako architekt sa preslávil tabernákulom v chráme sv. Petra v Ríme z roku 1633. Veľký oltár nemal pôsobiť hmotne a zároveň mal zdôrazňovať vertikalitu priestoru pod kupolou. Preto sú ľahké stĺpy vírivo točité, architráv je krytý drapériou, a celá sústava ukončená volutami so symbolmi zemegule. Pre barokový urbanizmus malo veľký význam Berniniho riešenie vstupu do toho istého chrámu z roku 1665 symetrickou oblúkovou kolonádou, iluzívne komponovanou spolu s lichobežníkovým napojením na baziliku. Vytvoril tak exteriérový priestor, ktorý má iba naznačené hranice, ale svojím tvarom víta a pozýva návštevníkov do chrámu. Tento tvarový princíp použil Bernini i na vstupe do kostola Sant'Andrea al Quirinale v Ríme z rokov 1658 - 1679. Celé priečelie je tu nahradené triumfálnym portálom, pokračujúcim nástupným schodiskom a portikusom, ktoré v polkruhových oblúkoch vybiehajú v ústrety návštevníkovi. Dramatický účinok interiérového priestoru pôdorysom v tvare oválu natočeného kratšou osou k vstupu a striedaním pravouhlých a oválnych ník v obvodových stenách. (4, 6, 7)

J. H. Mansart

Veľkolepá nádhera kráľovského paláca vo Versailles je z veľkej časti dielom jedného z najznámejších architektov barokového klasicizmu - Julesa Hardouina-Mansarta (1646 -1708). Stal sa dvorným architektom Ľudovíta XIV. V Paríži je jeho najvýznamnejšou realizáciou monumentálny chrám Invalidovne (1676-91). Kupola kostola má kvôli prevýšeniu dva tambury nad sebou a predĺžený tvar je zakončený štíhlou laternou. Zámok vo Versailles začal Mansart prestavovať roku 1678 budovaním obrovských severných a južných bočných krídiel. Postupne sa zrealizovala Zrkadlová galéria, oranžéria, zámocká kaplnka a Veľký Trianon, ktorý je skutočným skvostom versailleského obvodu. Tomuto palácu dal v rokoch 1687-88 podobu horizontálne rozvinutej prízemnej budovy s radom veľkých okien. Mierne jednotvárny vzhľad budovy je spestrený otvorenou kolonádou s mramorovými, do dvojíc zoskupených stĺpov uprostred záhradného priečelia. Veľký Trianon sa stal mimoriadne obľúbeným miestom frivolných schôdzok na sklonku popoludnia. J. Hardouin-Mansart sa výrazným

spôsobom zapísal aj do barokového urbanizmu Paríža vytvorením námestia Place des Victoires a predovšetkým priestorovo dokonale formovaného Place Vendôme s takmer typizovanými obytnými budovami s priečeliami členenými rizalitmi a "mansardovými" strechami. (5, 6, 7)

G. Eiffel

Na tej istej svetovej výstave, pre ktorú F. Dutert staval roku 1889 Galerie des machines s rozponom železných nosníkov až 115 metrov, sa týčila aj nová stavba Eiffelovej veže. Návrh známeho staviteľa mostov na výstavbu vyhliadkovej veže, Gustave Alexandre Eiffela (1832-1923), sa spočiatku nestretol so sympatiami. Nepriateľskí boli novinári, majitelia pozemkov i vláda, ktorá mu nakoniec dala k dispozícii iba štvrtinu predpokladaného nákladu. Eiffel sa však nedal odradiť a investoval do stavby veže vlastné prostriedky. Na základe 3600 stavebných výkresov bola veža zo železa zmontovaná v období rokov 1886-89 a svojou 300-metrovou výškou sa stala na dlho najvyššou stavbou sveta. Demonštrovala nielen technické možnosti železa, ale i fakt, že na dosiahnutie estetického účinku stavby nie je potrebná plná hmota. Svojou transparentnosťou poskytla nové pohľady a priehľady a ovplyvnila veľkou mierou optickú kultúru našej doby. Vtedajšia kultúrna verejnosť ju žiadala zbúrať ako "hanbu Paríža" (Ch. Garnier, A. France, Guy de Maupassant), dnes je symbolom tohto svetového mesta. (1, 2, 7)

A. Gaudí

Výnimočným architektom obdobia secesie bol Katalánec Antoni Gaudí i Comet (1852-1926). Jeho vzťah k detailnému prepracovaniu architektonickej hmoty je iste odrazom aj jeho profesionálneho zameranie. Vyučil sa za kovotepca, štúdium architektúry absolvoval v roku 1878. Jeho tvorbu ovplyvnil aj romantický vzťah k prírode rodného kraja a analytický pohľad na stredoveké gotické konštrukčné riešenia. Hlboké národné povedomie a náboženské cítenie vplývalo na expresívne vyjadrenie jeho architektonických diel. Na úlohe postaviť park pre priateľa E. Güella sa v rokoch 1900-14 výrazne prejavila uvoľnená invencia, prejavujúca sa expresívnym vyjadrením organickej kompozície. Pre nájomné domy Casa Batló (1904-06) a Casa Milá (1906-10) sú typické sochársky komponované hmoty organického charakteru, najmä florálnych a zoomorfných tvarov. Jeho najvýznamnejším dielom je ešte stále nedokončený chrám svätej rodiny (La Sagrada Familia) v Barcelone, s ktorej stavbou sa začalo roku 1883. Budova je zložitým skulpturálnym komplexom, charakterizovaným gotickými a prírodno-organickými inšpiráciami. Až po autorovej smrti sa roku 1930 dokončili tri východné veže a roku 1985 aj západné priečelie. Život umelca sa počas posledných rokov upäl na stavbu chrámu tak, že býval priamo na stavenisku. Miestom jeho posledného odpočinku je krypta kostola, ktorú si sám postavil. (1, 2, 4)

D. S. Jurkovič

Úlohu sformovať národnú architektúru prelomu storočí sa podujal riešiť (podobne, ako sa o to pokúšali v období secesie maďarskí a fínski architekti) aj vyni-kajúci slovenský architekt Dušan Samuel Jurkovič (1868-1947). Pochádzal z Turej Lúky na Myjave, z národne uvedomelej rodiny. Po štúdiu na Umeleckej priemyselnej škole vo Viedni pôsobil na Morave. Venoval sa aj výskumu ľudovej architektúry Moravy a Slovenska, ktorých výsledky publikoval v zošitoch Práce lidu našeho. Z počiatočného štádia replikovania ľudovej drevenej architektúry sa pod vplyvom secesie vypracoval k vlast-nému výtvarnému prejavu. Romantický komplex Pus-tevní na Radhošti z rokov 1988-1900 patrí k jeho prvým známejším realizáciám. Počas svojho pôsobenia v Brne navrhol na základe svojho štúdia anglického spôsobu bývania vlastnú vilu v Žabovřeskách s dominantnou ústrednou halou. Pre luhačovické kúpele projektoval sériu budov, z ktorých je najcharakteristickejší ústredný kúpeľný dom, tzv. Jurkovičov, z roku 1902. Komplex je charakteristický harmonickým spojením tradičného hráz-deného staviteľstva a secesie. Na mackintoshovské mo-tívy reaguje členenie okien ústrednej sály Spolkového domu v Skalici (1904). Výtvarné riešenie a majstrovské zakomponovanie do krajinného obrazu je typickém znakom jeho vojenských cintorínov Haliči (1915-16). Fascinujúci monumentalizmus mohyly generála Štefánika na Bradle (1927) je daný nielen dokonalým zvládnutím krajinnej kompozície, ale aj plastickou výraznosťou architektonických foriem, ústrednou tumbou medzi štyrmi pylónmi. (1)

Le Corbusier

Od roku 1918 písal švajčiarsky architekt Charles Edouard Jeanneret (1887-1966) žijúci vo Francúzsku pod pseudonymom Le Corbusier svoje teoretické eseje do časopisu *L'Esprit Noveau* (Nový duch). Súbome boli uverejnené v knihe *Vers une Architecture* roku 1923. Tento manifest za novú architektúru bol vyústením presvedčenia, že sa začala nová epocha, ktorej vládne nový duch. Architektúra 20. storočia sa musí prezentovať čo najlepším využitím moderných materiálov a vyjadrovať sa čistou formou zámerne komponovaných primárnych tvarov geometrických telies. Pre Le Corbusiera "architektúra je majstrovská, správna a veľkolepá hra hmôt vo svetle". Jeho funkcionalistická téza o dome ako stroji na bývanie sa prejavila v návrhu na typizovaný minimálny dom, známy ako Dom-ino, pomenovaný Citrohan z rokov 1922-27, ale najmä v obytnej jednotke *Unité d'habitation* v Marseille (1947-52). Značný počet jeho realizácií vilovej vilovej architektúry mu umožnil overovať si všetkých 5

princípov, ktoré zvolil za ukazovateľ modernej, funkcionalistickej architektúry. Okrem vily Savoy v Poissy (1929-31) to boli najmä vila La Roche-Jeanneret v Paríži (1924), vila Stein v Garches (1926-27), vila Meyer z roku 1926, maison Cook (1926) a vila Baizeau II (1929). Ich spoločnou črtou je predovšetkým puristicky čistá geometrická forma a priestor voľnej dispozície - *plan libre*. Uchvacovali ho aj veľké urbanistické úlohy, v ktorých sa sčasti prejavovali aj aspekty "sociálneho mesiášstva" a zadania rozsiahlych architektonických komplexov. Vytvoril ideové projekty na prestavbu juhoamerických miest (Rio de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires) i hypotetický projekt Súčasného mesta pre tri milióny obyvateľov (1922). Vypracoval návrhy na Palác spoločnosti národov do Ženevy (1927), Palác sovietov v Moskve (1931) a realizoval projekt budovy Centrosojuzu v Moskve (1929-33). Jeho vzťah k výtvarnému umeniu a sochárskej plasticite sa odrazil v pútnickej kaplnke Notre-Dame-du-Haut v Ronchamp (1950-54), organicky tvarovanú sakrálnu budovu stereotomického charakteru. Jej vnútorný priestor je plný iracionality a osobitých tvarových a svetelných zážitkov. V záverečnom období jeho tvorivej aktivity riešil v rokoch 1952 až 1962 Le Corbusier trojicu budov ústredných orgánov v Čandigare, novom hlavnom meste indického štátu Pandžáb. Zaujímavým je aj dominikánsky kláštor La Tourette v Évreux (Lyon, 1957-60). (1, 2, 4, 5)

J. Utzon

O zvládnutie architektonických úloh súdobou technikou a výtvarnou invenciou sa skulpturálnym tvarovaním veľmi úspešne pokúsil dánsky architekt Jörn Utzon (1918). Stal sa slávnym svojou kontroverznou, ale na južnej pologuli najznámejšou architektúrou - budovou opery v Sydney (1957 súťaž, 1973 ukončenie). Na bývalom móle postavil na vyzdvihnutej plošine zostavu škrupinových krídiel s výraznou symbolickou funkciou. Tým, že vnútorný objem škrupín prekračuje vnútorné sálové priestory, zbavuje sa totálnej zviazanosti na funkcii a preberá úlohu symbolu. Tvary škrupín a budovy ako celku sa vykladajú rôznymi spôsobmi (krídla letiaceho vtáka, plachty plachetníc, či telo prajaštera), dovoľujú však viacero výkladov, apelujú na estetické a znakové vnímanie architektúry zároveň. Ako každej dobrej architektúre, zostáva aj Utzonovej opere pri skúmaní jej významov dostatočný priestor na fantáziu, tajomno a vysokú umeleckú kvalitu vnímanej hmotovo-priestorovej zostavy. Opera sa stavala veľmi dlho, tvar škrupín sa prepracovával s inžinierom Ove Arupom, a po veľkých konfliktoch s austrálskou vládou dokončili monumentálne dielo štyria domáci architekti. (1)

Literatúra

1. Dulla, M.: Dejiny architektúry 20. storočia. Bratislava, vlastný náklad, 1999. 128 s. skriptum.

2. Haas, F.: Architektura 20. století. Praha, SPN 1980. 647 s.

3. Kruft, H. - W.: Dejiny teórie architektúry. Od antiky po súčasnosť. Bratislava, Pallas 1993. 703 s.

4. Lynton,N.: Umění světa. Umění 19. a 20. století. Praha, Artia 1981. 185 s.

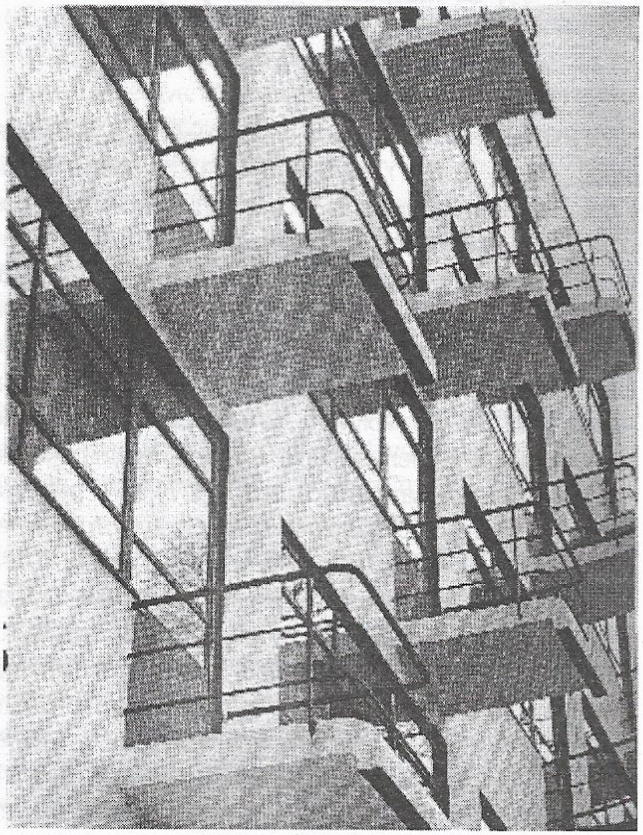
5. Nahálka, P.: Kompozičné zákonitosti architektonických priestorov. Bratislava, FA STU 1987, 184 s., kandidátska dizertačná práca.

6. Pijoan, J.: Dějiny umění. Praha, Odeon 1974. 10 dielov.

7. Raeburn, M. a kol.: Dějiny architektury. Praha, Odeon 1993. 301 s.

8. Syrový, B.: Architektura - svědectví dob. Praha, SNTL 1974, 244 s.

9. Žáry, J. a kol.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Bratislava, Tatran 1990, 139 s.



Walter Gropius, budova v Bauhause