

ars

09
Kčs 22,-

ISBN 80 - 224 - 0056 - 4

CS ISSN 0044 - 9008

ars

Revolučné myšlienky
vo výtvarnom umení

**VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED**

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
Akademik Viliam Plevza
Doc. PhDr. Jiří Dvorský, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars

Revolučné myšlienky
vo výtvarnom umení

Veda
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1989



Marian Városov

(7. 2. 1923 — 21. 11. 1988)

*V čase, keď už bola
táto publikácia v tlači,
náhle zomrel v Bratislave
prvý hlavný redaktor Arsu,
člen-korešpondent SAV
PhDr. Marian Városov, DrSc.*

Obsah • Содержание • Table of Contents • Table de Matières • Inhalt

Ján Bakoš: Sociálne revolúcie a umelecké tradície	9	Fedor Kresák: Soviet Post-Revolutionary Architectural Avantgarde and the Present	61
Dana Bořutová: Sociálna motivácia v architektonickom koncepte (Náčrt interpretácií francúzskej revolučnej architektúry)	23	Iva Mojžišová: Two Ways from Creation to Resistance. Grete Schütte-Lihotzky and Irena Blühová	75
Katarína Bajcurová: Plán monumentálnej propagandy — k evolúcii leninskej idey	37	Vladimír Šlapeta: Le Corbusier and Czech Architectural Avantgarde	85
Oskár Čepan: Tvorivá iniciatíva V. J. Tatlina	49		
Fedor Kresák: Sovietska porevolučná architektonická avantgarda a súčasnosť	61	Ján Bakoš: Révolutions sociales et traditions de l'art	9
Iva Mojžišová: Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová-Lihotzká a Irena Blühová	75	Dana Bořutová: Motivation sociale du concept architectonique (Esquisse des interpretations de l'architecture française de la Révolution)	23
Vladimír Šlapeta: Le Corbusier a česká architektonická avantgarda	85	Katarína Bajcurová: Plan de la propagande monumentale — l'évolution de l'idée leninienne	37
		Oskár Čepan: Initiative créative de V. J. Tatlin	49
Ян Бакoш: Общественные революции и традиции искусства	9	Fedor Kresák: Avant-garde de l'architecture d'après Révolution d'Octobre et nos temps	61
Дана Боржутова: Социальная мотивировка в архитектурном концепте (Обзор интерпретации французской революционной архитектуры)	23	Iva Mojžišová: Deux voies de la création à la résistance. Grete Schütte-Lihotzky et Irena Blühová	75
Катарина Байцурова: План монументальной пропаганды — к эволюции ленинской идеи	37	Vladimír Šlapeta: Le Corbusier et l'avant-garde de l'architecture tchèque	85
Оскар Чепан: Творческий почин В. Е. Татлина	49		
Федор Кресак: Советский послереволюционный архитектурный авангард и современность	61	Ján Bakoš: Soziale Revolutionen und Traditionen der Kunst	9
Ива Мойжишова: Два пути от творчества к движению сопротивления. Грете Шютте-Лихотцки и Ирена Блюова	75	Dana Bořutová: Soziale Motivation im architektonischen Konzept (Abriß der Interpretation der französischen Revolutionsarchitektur)	23
Владимир Шлапета: Ле Корбюзье и чешский архитектурный авангард	85	Katarína Bajcurová: Der Plan der Monumentalpropaganda. Zur Entwicklung einer Leninschen Idee	37
		Oskár Čepan: Schaffensimpulse von V. J. Tatlin	49
Ján Bakoš: Social Revolutions and Traditions of Art	9	Fedor Kresák: Sowjetische nachrevolutionäre Architekturavantgarde und die Gegenwart	61
Dana Bořutová: Social Motivation in the Architectural Concept (Outline of an Interpretation of French Revolutionary Architecture)	23	Iva Mojžišová: Zwei Wege vom Schaffen zum Widerstand. Grete Schütte-Lihotzky und Irena Blühová	75
Katarína Bajcurová: Plan of Monumental Propaganda — On the Evolution of the Leninist Idea	37	Vladimír Šlapeta: Le Corbusier und die tschechische Architekturavantgarde	85
Oskár Čepan: V. J. Tatlin's Creative Initiative	49		

Sociálne revolúcie a umelecké tradície

JÁN BAKOŠ

Spoločenské revolúcie predstavujú v historickom vývine momenty relatívnej diskontinuity. Je logické, že práve v dôsledku svojej explicitnej diskontinuitnosti aktualizujú vzťah k minulosti, k historickej kontinuite. Sám pojem revolúcia, ako je známe, má dva protikladné významy¹: nielen v modernom období prevládajúci význam zásadného zvratu, prelomu, radikálnej kvalitatívnej zmeny, ale aj pôvodnejší význam kolobehu (revolutio) a teda i návratu a obnovy. Preto neprekvapuje, že v najcharakteristickejšej buržoáznej revolúcii — vo Francúzskej revolúcii — bola idea vybudovania novej spoločnosti založená nielen na deštrukcii starej spoločnosti, ale v závažnej miere i na návrate k „prirodzenosti“, na obnove „pravdy“. Revolúcie účtujú s bezprostrednou minulosťou, pretože ju pociťujú ako prekážku ďalšieho rozvoja a pokroku, i preto, že sa im javí ako deformácia pôvodnosti, prirodzenosti a pravdivosti. Účtovanie s minulosťou sa odohráva i v mene obnovy nedeformovanej pôvodnosti, preto sa revolučná diskontinuita dopĺňa hľadáním opory v hlbšej minulosti, hľadáním oprávnenia v tradícii, konštituovaním novej kontinuity s minulosťou. Protiklad revolúcie a tradície, ktorý osvietenstvo pokladalo za nezmieriteľný,² sa tak ukazuje ako komplementárny.³

Osobitou polohou tejto problematiky — vzťahu revolúcií k tradíciam — je vzťah sociálnych revolúcií k umeniu minulosti, k umeleckým tradíciam. Keďže sa revolúcie tematizujú, t. j. stávajú uvedomovaným a neskôr i vedome využí-

vaným javom v období prechodu od feudalizmu ku kapitalizmu,⁴ vychádzajme zo situácie v období absolutistických monarchií. Pre aristokraciu predstavovalo umenie:

1. prostriedok spoločenského dištancovania sa, odlišovania sveta aristokracie od ostatného sveta, sveta tzv. tretieho stavu;
2. prostriedok okrasu sveta urodzených (dekor) a súčasne prostriedok spriemňovania ich života (zábava), pomocou ktorých sa spomenuté odlišenie a dištancovanie uskutočňovalo;
3. umenie zároveň predstavovalo špecifickú formu dedičného takpovediac „pozemkového“ vlastníctva, s výlučným právom na jeho vlastníenie a okrášľovanie sa. V tomto zmysle znamenalo umenie svet vzácnych, drahých a luxusných predmetov;
4. umenie bolo médiom oslavy šľachty a prostriedkom „zvečňovania“ (budením ilúzie nemennosti, „večnosti“) feudálneho statu quo;
5. chápalo sa ako kontinuum medzi minulosťou a prítomnosťou. Samozrejmosť kontinuity umenia sa pokladala za doklad samozrejmosti a „večnosti“ feudálneho statu quo.

Umenie teda nielen pomáhalo utvárať obranný val sveta urodzených, ale jeho vlastníenie sa chápalo ako doklad oprávnenosti tohto dištancovania sa.

Buržoázia v úsilí získať prístup k moci už v priebehu 18. storočia začína meniť koncept umenia:

1. proti umeniu ako dekoru a okrase stavia umenie ako moralizáciu. Proti zábave kladie

výchovu. Proti oslave stavia propagandu. Umenie sa stáva bezprostredným médiom ideového boja.

2. S uvedeným súvisí zmena vzťahu k minulosti. Samozrejma kontinuita sa nahrádza odlišením prítomnosti a minulosti, zavádza sa idea historicity umenia. Toto odlišenie problematizuje samozrejmú statu quo — v histórii sa hľadá ideál pravého umenia a nachádza sa príznačne v umení, ktoré korešponduje so záujmami buržoázie — v umení spoločnosti rovných (gréckej demokracii), ktoré sa stavia na piedestál nemenej podstaty, nespornej normy umenia všetkých čias. Normativistický historizmus, stelesnený klasicizmom, bol zjavným prostriedkom úsilia buržoázie o vlastné presadenie, historické sebaoprávňovanie (oprávňovanie nároku na moc poukazovaním na dejinný precedens), ale aj ideologickým sebazvečnením: nesie totiž v sebe zjavné ahistorické jadro — prekonať dejinné zmeny nastolením „pravej“ podstaty.

3. Proti umeniu ako prostriedku sociálneho diferencovania a delimitovania sa kladie umenie ako nástroj spoločenského zrovnoprávňovania: Umenie sa chápe ako všeľudský výtvor.

4. Súčasne sa však od aristokracie preberá chápanie umenia ako vlastníctva. Spojenie idey všeľudskosti s ideou vlastníctva v koncepcii umenia vedie k vysloveniu nároku na zospoločnenie tohto vlastníctva — vlastníctva luxusných predmetov. Buržoázia samu seba nominuje do funkcie právoplatného reprezentanta celonárodných záujmov a z tejto pozície vznáša vo chvíli buržoáznej revolúcie nárok na zoštátnenie umenia. Práve antropologické chápanie umeleckej tvorby umožnilo vysloviť striktnú požiadavku zospoločneniť vlastníctvo drahých predmetov — vrátane umeleckých diel.

5. To však predpokladalo doplniť antropologický koncept umenia o ideu nacionálnej podstaty umeleckej tvorby. Umenie sa začína pokladať za výtvor národa, chápe sa ako prejav národného génia. Ak koncepcia umenia ako dekoru diskvalifikovala umelca do polohy remeselníka a sluhu, ktorého bolo možné za zásluhy blahosklonne povýšiť na dvorana (dvorného sluhu),⁵ koncepcia umenia ako výrazu národa priniesla zásadnú zmenu v ponímaní tvorcu — stal

sa géniom, ktorý je vo svojej výnimočnosti, individualizme a osamelosti schopný tvorivého paradoxu transcencie,⁶ stelesňuje ducha národa. V spojení individualizmu a idey národa je obsiahnutá celá protirečivosť buržoázneho ponímania umenia. Je to však práve spomenutá nacionalizácia umenia, ktorá umožnila konštituovanie programu ochrany umenia minulosti. Nielenže sa zospoločnení jeho vlastníctvo (keďže sa umenie chápe ako majetok), ale zavádza sa aj jeho spoločensky uzákonená, povinná ochrana, pretože umenie sa pokladá za výtvor národa, za prejav jeho génia. Antropologizácia (ako prostriedok idey zrovnoprávnenia), socializácia (zospoločnenie späté s koncepciou vlastníctva majetku) a nacionalizácia (spojená s umením ako duchovným výrazom nadindividuálneho subjektu, ktorý sa spredmetnil prostredníctvom výnimočného individua) sa navyše zjednocujú na báze fundamentálnej buržoáznej idey — umenia ako inštrumentu výchovy. Konštituuje sa štátom riadené a spravované múzeum nielen ako ochrannárske, depozitné, zberateľské zariadenie, ale predovšetkým ako výchovná inštitúcia, ktorá má vychovávať a učiť idei národnej identity, jednoty a príslušnosti.⁷ To, že sa za týmto altruistickým projektom celonárodnej výchovy skrývali triedne záujmy, za výchovou indoktrinácia, za ideou národa potreba národného trhu, za všeľudským a národným altruizmom triedny egoizmus je všeobecne známe, avšak nezmenšuje zásluhy meštianstva v tejto fáze dejinného vývinu.

Vzťah zrevolucionizovanej buržoázie k umeniu minulosti však nie je vôbec tak priamočiaro afirmatívny ako by sa mohlo zdať z predchádzajúceho náčrtu. Bezprostredným inštinktom revolučnej buržoázie je síce vyvlastniť aristokraciu a prisvojiť si jej majetky — vrátane umenia, avšak tomuto bezprostrednému privlastneniu bráni skutočnosť, že umenie minulosti bolo príliš dlho v službách starej vládnúcej triedy a medzi umením a mocou tak vznikla asociácia. Prisvojenie predpokladalo toto spojenie narušiť, a aj keď sa tak stalo, privlastnenie starého umenia buržoáziou nemohlo byť len reprivatizáciou, jednoduchým vystriedaním vlastníka. Bolo regulované buržoáznymi ideálmi, mohlo sa stať triednym

privlastnením len nepriamo, utajene za programom znárodnenia a zoštátnenia. Prvou inštinktívnou reakciou buržoázie voči umeniu, ktoré tak verne slúžilo aristokracii, bol, logicky, ikonoklazmus. Umenie sa pokladalo za symbol aristokratickej zvole, nástroj potlačania, znerovnoprávňovania a ohlupovania na jednej strane, a za prejav mravného úpadku bývalej vládnúcej triedy na druhej strane. Idea umenia minulosti ako výtvoru národa a preto i celonárodného vlastníctva sa síce skoncipovala veľmi rýchlo a oficiálne sa uzákonila i ochrana umeleckých pamiatok,⁸ avšak kým sa tento program presadil v skutočnosti, došlo k nejednej vášnivej ikonoklastickej deštrukcii. Je príznačné, že hnev ľudu sa obrátil predovšetkým proti cirkevnému umeniu a doplatilo naň mnoho oltárov, sôch, stavebných plastík. Len príliš veľké náklady znemožnili napríklad realizovať oficiálne prijaté rozhodnutie — zbúrať jednu z najvýznamnejších gotických katedrál — katedrálu v Chartres.⁹ A iba nebezpečenstvo, že sa poškodí i domy mešťanov, odradilo od zámeru strhnúť veže katedrály v Strasbourgu, ktoré svojimi vertikálami urážali revolučnú ideu rovnosti.¹⁰ Signifikantný je napokon aj fakt, že afirmatívny vzťah k umeniu minulosti, tak ako ho umožnila antropologizácia a nacionalizácia koncepcie umenia, a ako sa inštitucionalizoval založením štátom spravovaného múzea, sa koncentroval na umenie necirkevné. Zoštátnenie vlastníctva umeleckých diel sa netýkalo teda v prvom rade umenia ako ideologického nástroja (naň sa vzťahovala predovšetkým obrazoborecká pomsta), ale umenia ako luxusu. Pritom, pravdaže, bola prvoradá pozornosť, úcta a ochrana venovaná antickému umeniu, v ktorom meštianstvo videlo svoj historický vzor, oporu, oprávnenie, svoju vlastnú tradíciu. Muzealizácia antických diel znamenala zvečňovanie vlastnej ideológie.¹¹ Ale už v prvých revolučných rokoch sa urobili i kroky k tomu, nahradiť obrazoboreckú formu polemiky s cirkevným umením formou estetickéj pacifikácie nepriateľskej ideológie. Cirkevné umelecké diela sa vynímali z kultovej služby, zo svojho pôvodného rituálneho kontextu, nedeštruovali sa už, ale zväžali sa do Musée des monuments fran-

çais.¹² Koncepcia umenia ako národného a všeľudského výtvoru a štátneho vlastníctva sa prostredníctvom estetizácie a autonomizácie rozšírila i na umenie ako ideologický nástroj. Muzealizácia a estetizácia sa stali prostriedkami nielen triednej reprivatizácie, ale aj novou formou ideologickej výchovy. Vlastníctvo a výchova (ideologická indoktrinácia) od tej chvíle — ako už toľkokrát v dejinách — opätovne splývajú. Špecifikom tohto splynutia nie je ani vlastníctvo, ani výchova, ktorá ho má upevňovať, ale spojenie vlastníctva s ideou národa (maskovanie triedneho vlastníctva národným) a indoktrinácie s estetizáciou. To sa však už vzťahuje na obdobie reštaurácie.

Po neúspešných buržoázných revolúciách dochádza na európskom kontinente k pozoruhodnej situácii: porazený francúzsky napoleónsky imperializmus dáva aristokracii, ktorá reštaurovala svoju moc, možnosť pokúsiť sa nahradiť buržoáziu v roli celonárodného predstaviteľa. Európski panovníci takpovediac odcudzujú buržoázii antickú tradíciu a vydávajú sa za hlavných garantov národnej samostatnosti i racionálneho pokroku.¹³ Pôvodný demokratický význam klasicistického historizmu sa nahradil reštauračným významom a toto tajné posunutie umožnila práve idea národa. Ale aj v tomto reštauračnom klasicizme sa presadzuje buržoázný racionalizmus. Aristokracia už nemá silu vytvoriť vlastnú alternatívu a pri moci sa drží tým, že si prisvojuje meštianske ideové formy — racionalizmus a nacionalizmus. Porazená buržoázia sa spočiatku sťahuje do sféry privátnej a každodennej praktickosti (biedermaier), aby onedlho zopakovala pokus o získanie moci. Keď sa však ani tento pokus neskončil úspešne, pristupuje na modus vivendi s aristokraciou. Umožnila to skutočnosť, že napriek neúspechu v politických nárokoch nebolo možné zadržať prudké narastanie hospodárskej moci buržoázie. Bola to opäť umelecká tradícia, ktorá umožnila buržoázii utvoriť kompromis so svojím poraziteľom. Tentoraz je to ona, ktorá odcudzuje aristokracii jej umelecké formy, napodobuje jej umenie. Práve táto imitácia znamená prístupenie na aristokratické pravidlá hry, verejné akceptovanie kontinuity s feudálnou tradíciou,

takpovediac dementovanie pôvodných revolučných nárokov. Vo vlne historizmov sa buržoázia vracia k umeniu ako okrase, oslave a reprezentácii. Sociálne dištancovanie, triedne odlišovanie maskuje však za ideu umenia ako celonárodného fenoménu, výrazu národného ducha tak ako sa prejavil v dejinách. Do akceptovania aristokratickej tradície však buržoázia zakalkulovala lesť. Historizmy sú iba na jednej strane uznávaním feudálnej tradície a kontinuity. Na druhej strane sú prostriedkom ako sa stať druhou aristokraciou, potichu si prisvojiť jej pozície, a to pomocou idey dejín národa. Buržoázia si prisvojuje všetky historické formy, kompiluje ich, čím podčiarkuje historickoprávne oprávnenie svojho nároku. Umenie ako symbol historickej tvorivosti národa rafinovane slúži na posilnenie pozície triedy, ktorá sa pod zástavou rovnosti vydáva za stelesnenie národa. Antropologické chápanie umenia buržoázia historizuje a nacionalizuje, aby ho tajne privatizovala. Umenie sa opäť chápe ako prostriedok reprezentácie a okrasu, ktorý možno vlastniť. Pritom však dochádza k závažnému posunu: nie je to už vlastníctvo dedičné, vyhradené jedinej triede, je to tržný predmet, ktorý si môže kúpiť každý, kto na to má. Keďže sa však umelec už nepokladá za remeselníka, ale za slobodné, nezávislé a tvorivé individuum, vznikajú skryté antinómie buržoázneho ponímania umenia. K antinómii umenie ako výraz národa – umenie ako prejav individua, o ktorej sme konštatovali, že sa zmiernovala pomocou konceptu génia ako stelesnenia ducha národa, pribudli dve ďalšie – národno-spoločenské chápanie umeleckej tvorby versus privátno-vlastnícke ponímanie jej produktov; a antinómia – umelecké dielo ako duchovný výtvor versus umelecké dielo ako tovar, ako produkt pre anonymný trh. V pozadí za týmito antinómiami spočíva základný vnútorný rozpor buržoázneho postoja vôbec – rozpor medzi altruizmom a egoizmom, ako sa prejavil i v napätí medzi programom výchovy a komercializmom.

Spomínaný kompromis s aristokraciou, ku ktorému došlo prostredníctvom uznania historickej kontinuity, takpovediac na platforme afirmácie dejinnej tradície, nebol iba sebarevi-

ziou meštianskeho revolucionizmu, ale aj, ako sme už povedali, rafinovanou formou ako zaujať mocenské pozície aristokracie napriek neúspechu v politickom boji. Táto lesť sa uskutocňovala typicky buržoázne, t. j. utilitaristicky. Preberajú sa historické formy ako symboly úcty k feudálnej tradícii, ale aj ako prostriedky prisvojovania si jej spoločenského štatútu. Akceptuje sa reprezentácia ako primárna funkcia umenia; v pozadí však pole ovláda vypočítavá účelnosť. Historické formy sa preberajú eklekticky a manipuluje sa nimi vyslovene utilitárne. Za fasádou reprezentácie sa presadzuje ziskuchtivý pragmatizmus: paláce sú vnútri často činžovými nájomnými domami.¹⁴ Historizmy sa vyznačujú eklekticismom preto, že ich prameňom je utilitarizmus, funkcionalizmus, pragmatizmus. Anektujú sa celé dejiny, ale pritom sa kvantifikujú, a tým prevádzajú na buržoáznu hodnotu vymeniteľnosti. Súčasne sa klasické formy chápu ako materiál na účelné použitie – ako jazyk štýlov, ktorým možno pokryť všetky ideové, výchovné i reprezentatívne potreby a navyše zahaliť priamočiaru funkčnosť. Idea mocenskej reprezentácie, idea celonárodnej výchovy a idea utilitarizmu sa skrývajú jedna za druhú.

Možno teda povedať, že historizácia umenia sa v porevolučnej fáze dostáva do novej polohy: buržoázia si prisvojuje celé dejiny umenia jednak ako prostriedok uzmierenia s aristokraciou (pristúpenia na jej pravidlá hry a uznania jej historickej kontinuity), jednak ako výraz tvorivosti národa (t. j. ako nástroj vlastného historického oprávnenia), a jednak ako súbor materiálnych hodnôt, ktoré možno vlastniť. Rozdiel medzi minulosťou a prítomnosťou, ktorý nastolila predrevolučná buržoázia, sa stráca v historickej globalite a relativite. Dejiny ako celok (nie vybraný historický ideál) sa teraz pokladajú za prejav národného génia. Ako také nadobúdajú hodnotu historického dokumentu. Za touto spoločenskou a duchovnou hodnotou, ktorá zakladá edukačné poslanie umenia minulosti a ziskava mu právo na ochranu, sa však naďalej skrýva súkromnovlastnícka hodnota. Umelecké diela sa chápu okrem iného ako kapitál, do ktorého možno investovať, a ktorý má schopnosť chrániť sa pred vrtkavosťou trhu,

pred trvalým nebezpečenstvom inflácie. Umelecké diela však získavajú štatút hodnotových garantov, štatút trvalých hodnôt len vtedy, ak sú spojené s ideou minulosti. Kult minulosti je ale viazaný na kult národa, a práve táto skutočnosť blokuje buržoázny sklon k absolútnej privatizácii umeleckých diel. Pôvodný, revolučný, celonárodný altruizmus, ktorý bol prostriedkom boja o moc, naďalej bráni plnému prepuknutiu egoizmu. Vlastníctvo historických hodnôt zostáva v rukách štátu, pretože sa to buržoázii napokon vypláca: umenie minulosti ako médium celonárodnej výchovy posilňuje koniec koncov buržoázny mýtus a tým nepriamo posilňuje kapitalistický systém, ideovo pripravuje producenta i odberateľa, homogenizuje národný trh, ale predovšetkým – odvádza pozornosť od ziskuchtivej utilitarity. Ak v prvej fáze tomuto odvedeniu pozornosti slúži predovšetkým idea národa (a je to logické, veď v popredí bolo úsilie získať moc), v období etablovania buržoázie a utvorenia pevného modusu vivendi s aristokraciou sa hlavným nástrojom odvádzania pozornosti od triedneho egoizmu stala koncepcia estetickej autonómie.¹⁵ Jej pôvod bol však odlišný, pramenila z celkom protikladného zdroja – práve z idey neutilitarity, slobody a samobytnosti individuí.¹⁶

Paradoxné prevrátenie významu estetickej autonómie, jej vstúpenie do služieb zahalovania utilitarizmu, je typicky buržoázne pragmatické. Buržoázna vypočítavosť vylučovala z estetizmu aristokratický hedonizmus. Idey estetickej autonómie sa ujala až vo chvíli, ktorú vyvolala praktická potreba – vo chvíli ekonomického upevnenia svojej moci. Dokladom polykauzálnosti javov a mementom vysvetľovať fenomény uvádzaním na jediný prameň či sociologický ekvivalent je i prípad estetickej autonómie – ani buržoázny pragmatizmus nebol jeho jedinou a rozhodujúcou motiváciou. Skôr naopak, buržoázia veľmi pružne, ako už toľkokrát, využila vo svoj prospech formu, ktorú splodila motivácia neraz celkom protikladná buržoáznym záujmom. V prípade estetickej autonómie ide o formu, ktorou sa inteligencia chcela dištancovať od egoistického utilitarizmu etablovanej buržoázie. To sme sa však už ocitli vo fáze

polemiky intelektuálov s buržoáziou, vrátme sa preto o krok späť.

Videli sme, že dejiny umenia sa v rukách buržoázie stali na jednej strane národným dedičstvom, ktoré treba chrániť a poznávať, pretože sú dokumentom a majú výchovnú hodnotu; na druhej strane sú však aj kapitálom, s ktorým možno prípadne i špekulovať. Umenie minulosti sa chápe ako trvalá hodnota, ktorá prekonáva svoju historicitu, svoju väzbu na konkurenčnú triedu feudálov a cirkvi. Prekonáva ju pritom dvojako: ako výtvor národa, i ako kapitál. Dualita umenia ako prostriedku výchovy (historického dokumentu národných dejín) a ako tržného fenoménu zostane zakódovaná v koncepcii umenia ako trvalej hodnoty a národného kultúrneho dedičstva. Tak sa predrevolučný buržoázny moralizmus a normativizmus, ako aj revolučný ikonoklazmus a nacionálny altruizmus zmenil v reštauračnom období na konzervatizmus. Buržoázia oprášila ideu historickej kontinuity a modifikovala ju nacionalisticky – z umenia urobila nástroj národného konkurenčného boja.

Dvojtvárnosť a rozporuplnosť buržoázneho vzťahu k umeniu, jeho degradácia na tržnú hodnotu a súčasne jeho povýšenie na piedestál duchovnej autonómie,¹⁷ úsilie urobiť z umeleckej tvorby nástroj oslavy a reprezentácie, ale pritom nemať k nemu – podobne ako k tovaru ponúkanému na trhu – žiadne záväzky, ako aj vyústenie historického pluralizmu, ktorý mal pôvodne kliesniť cestu liberalizmu do konzervovania statu quo, to všetko vyvolalo hlbokú duchovnú krízu. Ak umelci a intelektuáli vmanipulovávaní do pozície nástrojov a vecí chceli obhájiť základný sľub buržoázneho programu – ideu slobody individua, museli prejsť fázou vyvlastnených remeselníkov, na pokraji krachu sa pohybujúcich drobných súkromných podnikateľov, až po nezamestnaných robotníkov. Boli to práve kritici buržoázie, ktorí ju v mene komplementárneho princípu industriálnej society – v mene princípu slobody tvorby – podrobili ostrej kritike. Zvečňovanie statu quo pomocou národnej reprezentácie, ale aj maskovanie triedneho egoizmu koncepciou individuálnej slobody a tvorivej subjektívnej transcendencie sa

postupne demaskovali ako ideologické lsti. Apórie buržoázneho vedomia spočiatku viedli k depresii, dekadentným únikom a nihilizmu, aby sa však už v ich lone začala rodiť nová koncepcia umenia. Umelecké dielo sa na jednej strane odmietlo chápať ako predmet vlastníctva, a na druhej strane ako nástroj výchovnej indoktrinácie. Pochopilo sa ako médium gnozeologického experimentovania, nezávislý tvorivý svet a aktívny sociálny proces. Proti nacionálnemu ponímaniu umeleckej tvorby sa postavil kozmopolitný model všeludského charakteru umenia, proti výchovnej manipulácii estetická autonómia a slobodná kreativita, proti afirmácii moci a bohatstva sociálna kritika. Reprodukovanie tradície sa nahradilo hľadaním budúcnosti. Začiatočný nihilizmus, subjektivismus a mysticismus sa postupne premenil na sociálny konštruktivismus: umenie sa prestalo chápať ako únik zo sféry praktickej neslobody do sféry duchovnej slobody a začalo sa traktovať nielen ako ideologická kritika, spredmetnenie práva na individuálnu slobodu, ale aj ako pretváranie materiálnej prítomnosti a projektovanie budúcnosti. V dôsledku toho sa zavrhol buržoázny historizmus a nahradil sa hľadaním inej, staršej, predracionálnej tradície, v ktorej nejestvoval dualizmus odcudzenia. Zavrhnutie historizmu a jeho nahradenie futurizmom síce na chvíľu sprobematizovalo vzťah k minulému umeniu a postavilo otázku i nad existenciu múzeí. Hľadanie pôvodnosti a prirodzenosti v hĺbkach minulosti vrátili však afirmatívne vzťahy k umeniu minulosti právoplatnosť, ba navyše, podstatne rozšírili koncepciu historizmu — rozšírili ideu rovnoprávnosti nielen na prehistorické obdobia, ale aj na simultánne jestvujúce mimoeurópske kultúry. Demokraticizácia v časovom i priestorovom reze tak išla ruka v ruku so socializáciou v spoločensko-stratifikačnom reze. Je len logické, že umenie ponímané ako nástroj života, nástroj jeho pretvárania stotožnilo svoje zámery s cieľmi socialistickej revolúcie a dalo svoje sily do jej služieb.

Veľká októbrová socialistickej revolúcia, zacieľená do budúcnosti a účtujúca s konzervovaním minulosti bola postavená pred podobný problém ako Francúzska buržoázna revolúcia: čo s ume-

ním prekonanej a zavrhnutej minulosti? Nezanedbateľnú rolu v tomto probléme zohral sociologický determinizmus rozpracovaný Plechanovom a v jeho šlapajach kráčajúcim V. M. Fričom.¹⁸ Prostredníctvom idey ekvivalencie spoločensko-ekonomického a umeleckého vývinu prebojoval myšlienku nevyhnutnosti vystriedania starého umenia novým. Idea bezozvyškového (aj keď triednou psychológiou sprostredkovaného) odrazu ekonomickej štruktúry umením slúžila však nielen na zdôvodnenie zákonitého nástupu nového umenia spolu s nástupom novej spoločenskej formácie, ale aj na zdôvodnenie nevyhnutnosti triednej zaangažovanosti každej umeleckej tvorby. Sociologický determinizmus tým na jednej strane demaskoval zdanlivú autonómiu a nestrannosť buržoázneho umenia, na druhej strane burcoval súčasné umenie k zámernej a programovej (ideovej!) spoločenskej aktivizácii. Je logické, že umenie, ktoré vstúpilo do služieb revolúcie a svoje poslanie videlo v tvorbe budúcnosti, vnímalo všetko predchádzajúce umenie vlastnou optikou. Teoretici nového umenia, pre ktorých bola z pochopiteľných dôvodov umelecká aktivita totožná s politickou činnosťou, preniesli toto kritérium na celé dejiny. Umenie sa pochopilo dôsledne sociálno-historicky, t. j. bezvýhradne sa odvodzovalo z ekonomickej štruktúry a identifikovalo sa s triednou ideológiou.¹⁹ Hoci motiváciou tohto chápania bola aktivizácia umenia súčasnosti, jeho logickým dôsledkom bolo zavrhnutie umenia minulosti v plnom rozsahu. Dôsledný sociálno-historický determinizmus, absolútne stotožnenie s ideológiou vládnúcich tried minulých sociálno-ekonomických formácií, logicky vyústilo do paséizmu²⁰ — umenie minulosti sa chápalo ako prekonané, ako zbytočná „starina“, súca na vyhodenie na „smetisko dejín“ spolu s triedami, ktoré zdobilo, oslavovalo alebo zabávalo. Keďže sa umenie plne stotožnilo s ideológiou, muselo sa logicky odvrhnúť ako ideologická služka a duchovné ohlupovanie, resp. zadržanie.

Na prípade Francúzskej buržoáznej revolúcie sme videli, že revolučný ikonoklazmus je pochopiteľným sprievodným javom spoločenských prelomov.²¹ Umenie minulosti sa zavrhuje ako

symbol panstva a nástroj nadvlády. Tento ľavý radikalizmus, volajúci po zničení všetkého umenia vládnúcich tried, tak ako ho reprezentovali teoretici Proletkultu na čele s Bogdanovom,²² sa nestal, ako je notoricky známe, dominujúcim a určujúcim pre formovanie kultúrnej politiky nového socialistickeho štátu a jeho vzťahu ku kultúre minulosti. Rozhodujúce slovo pri konštituovaní vzťahu mladého sovietskeho štátu k umeleckej tradícii získali myslitelia, ktorí dôsledne vychádzali z tradície klasickej nemeckej filozofie a jej marxistického prekonania na čele s V. I. Leninom a A. V. Lunačarským.²³ Rovnako ako samo marxistické učenie ponímali ako dialektické vyvrcholenie progresívnej myšlienkovkej tradície dejín európskeho myslenia, aj umenie minulých epoch chápali ako trvalú hodnotu, kultúrne dedičstvo novej spoločnosti, ktoré je štát povinný chrániť.²⁴ Tento afirmatívny vzťah k umeniu minulosti však nebol založený na buržoáznej myšlienke kapitálovej hodnoty umeleckých diel, ktorá, ako sme videli, bola kvantitatívnou transformáciou „pozemkovo-vlastníckeho“ feudálneho konceptu umenia. A vonkoncom nešlo o jednoduchý a slepý konzervativizmus, vedomé či nevedomé vpašovanie buržoázneho sentimentalizmu revolučnými intelektuálmi, pochádzajúcimi v nejednom prípade z maloburžoáznych rodín. Pozitívny vzťah k umeniu minulosti vychádzal dôsledne z koncepcie umenia, ktorá sa zrodila v lone klasickeho nemeckého idealizmu a „bola postavená na nohy“ Marxom — umenie sa chápalo ako produkt tvorivej ľudskej činnosti, ako produkt práce, ktorou vzniká nová hodnota.²⁵ Táto hodnota je však iba čiastočne, iba spolovice hodnotou relatívnou, hodnotou vzťažnou, vyplývajúcou z konkrétnych historických relácií. Umenie je bezosporu, ale nie bezvýhradne determinované sociálno-historicky. Jeho hodnota nie je len vzťahová, účelová a funkčná. Má aj transcendentný rozmer, presahuje svoju sociálno-historickú väzbu, stáva sa trvalou hodnotou — pretože je zároveň spredmetnením antropologických, bytostných ľudských síl.²⁶ V tomto zmysle zostáva hodnotou i potom, keď sociálno-historické podmienky, ktoré ho splodili, zanikajú. Trvalá hodnota umeleckých diel minulosti má tak

dve stránky: umelecké diela minulosti sú historickými svedectvami vývinu ľudstva (túto skúsenostnú hodnotu si uchovávajú preto, že vo vývine ľudskej spoločnosti je kontinuita a progres); súčasne však sú (pravda, sociálno-historicky podmienenými) spredmetneniami ľudskej tvorivosti vôbec.²⁷ Nesú teda v sebe nielen hodnoty poučení o „detstve“ ľudstva, ale aj stelesnenia trvale platných skúseností človeka o sebe a obklopujúcom ho svete, t. j. hodnotu sebaopoznania človeka ako bytosti antropologickej a sociálnej zároveň.

Tak ako Marxova dilema vo vzťahu ku gréckemu umeniu²⁸ nebola plodom sentimentálneho normativizmu a bezradnosti, ale vyjadrením dialektiky antropologického a sociálno-historického rozmeru, a stála preto logicky na platforme úcty k minulosti, na báze „kultúrneho dedičstva“ (a vzhľadom na vývinovú a antropologickú konštantu, ktorú marxizmus odhalil ako súčasť dejinnej dialektiky, to ani inak nemohlo byť), tak aj kultúrna politika formulovaná Leninom zavrholá revolučný ikonoklazmus ako prejav unáhleného anarchizmu a urobila radikálne opatrenia na zospoločenšenie, záchranu a opateru trvalých hodnôt umenia.²⁹ Ostrý triedny boj revolučného a porevolučného obdobia však neumožňoval pacifistický a indiferentný vzťah k minulosti a jej kultúre. Čo sa týka elementárnej, fyzickej ochrany kultúrnych pamiatok bol postoj revolučného vedenia jednoznačne a nekompromisne afirmatívny. Tento kladný vzťah však neznamenal nediferencovanosť v otázke interpretácie umeleckého dedičstva. Tu, naopak, sa postulovala teória dvoch kultúr³⁰ — progresívnej a regresívnej — dialektický paralelizmus prebiehajúci celými dejinami. Sociálno-historická, triedna a ideologická viazanosť umenia minulosti sa teda nepopierala, odmietala sa iba jej radikálna absolutizácia, totálna identifikácia umenia s ideológiou.³¹ Teória dvoch kultúr tak pomáhala preklenúť priepasť medzi determinizmom a autonomizmom, medzi koncepciou umenia ako odrazom triednej ideológie a koncepciou umenia ako transcendentnej aktivity a nadčasovosti bez toho, aby sa sklзло do jednostrannosti ktorejkoľvek z nich. V neskorších desaťročiach, v období stalinskej

kultúrnej politiky sa teória dvoch kultúr používala výlučne ako teoretické zdôvodnenie nového normativistického historizmu, ktorý mal pomocou globálneho hodnotenia dejinných epoch, ich rozdelením na pozitívnu a negatívnu minulosť, glorifikovať a zvečniť prítomnosť. Bolo treba vynaložiť veľa intelektuálnych síl, dôvtipu a najmä času, aby sa toto antinomické chápanie teórie dvoch kultúr po mnohých desaťročiach nakoniec pochopilo ako dialektické a systémové. Aby sa zdôvodnila relativita progresívnosti a regresívnosti, aby sa proti sebe ako pokrokové a reakčné nestavali celé epochy, ale aby sa dialektika našla tak vnútri historických formácií, ako aj vnútri samých umeleckých diel, aby sa odhalil dialektický charakter umeleckých štýlov i umeleckých výtvorov, a napokon aby sa dialektika interpretovala ako hybná sila vývinu umenia a dialektický charakter diel, ako základ ich historicity a „nadčasovosti“. Osudy ideí sa nedajú predvídať a nezávisia od zámerov ich tvorcov. Vchádzajú do víru života a neraz sa stávajú prostriedkami iných tendencií, než aké ich zrodili. Leninská teória dvoch kultúr, nech prešla akýmkoľvek dejinnými transformáciami, si zachovala cenné jadro. Zbavovala ilúzie, že náš vzťah k minulosti by mohol byť indiferentný a ukázala, že aj pozitívny, afirmatívny, ochranný, dedičský vzťah k minulému vyžaduje aktívne hodnotenie.

Videli sme, že intenciou sociologického determinizmu bolo zdôvodniť zákonitú nevyhnutnosť vystriedania starého novým. Umenie pochopené ako plne závislé od sociálno-ekonomickej základne, ktoré je bezvýhradnou ancillou triednej ideológie, jej odrazovou afirmáciou, narcisistickým či pochlebníckym zrkadlom, nemôže mať pre dejiny iný dôsledok, než jednoduché striedanie jedného dobového štýlu druhým.³² Každý umelecký štýl chápaný ako totálny odraz ideológie sa traktuje na jednej strane ako absolútne nový, a súčasne na strane druhej ako bezvýhradne relativizovaný štýlom nasledujúcej ekonomickej základne, vystriedaný umením novej vládnucej triedy, umením, ktoré totálne zodpovedá jej sebaillúziám a vydáva ich za večné. Ikonoklazmus vo vzťahu ku kultúrnej minulosti, ktorý logicky vyplýval z tejto kon-

cepcie, však nebol kritizovaný len dominantným prúdom revolučnej inteligencie na čele s Leninom a Lunačarským, hoci to bol práve tento prúd, ktorý garantoval realizáciu kultúrno-politickej koncepcie umeleckého dedičstva. Ak odhliadneme od predstaviteľov akademických dejín umenia na čele s I. E. Grabarom, ktorí drobnou každodennou prácou v múzeách, v muzeálnych a pamiatkových komisiách naplnili leninskú koncepciu ochrany kultúrneho dedičstva a starali sa aj o jeho propagáciu,³³ zrodil sa uprostred dvadsiatych rokov projekt vzťahu k umeniu minulosti, ktorý si dodnes zachoval aktuálnosť a podnetnosť, ktorý anticipoval mnohé objavy v tejto súvislosti až po dnes, a na ktorý sa na škodu veci pozabudlo. Máme na mysli I. Ioffeho koncepciu systému kultúry ako geologickej „navrstveniny“ historických tradícií.³⁴ Revolučný prezentizmus preceňujúci originalitu, autenticitu prítomnosti a postulujúci jej údajnú absolútnu novosť, tu bol podrobený radikálnej relativizácii. Kultúra prítomnosti sa pochopila ako založená na vrstvách minulých tradícií a jej novosť ako relatívna, závislá a čerpajúca z vrstiev tradície. Z tejto skutočnosti vyplynula aj potreba citlivého a úctivého vzťahu k minulým tradíciám, ale súčasne i potreba aktívneho vzťahu. I. Ioffe totiž pochopil samu podstatu umenia ako sociálno-historickú.³⁵ Umenie podľa neho nie je len vonkajším zrkadlením, ale keďže je priamou, vnútornou funkciou sociálno-historickej situácie, mení historicky a podľa sociálneho kontextu nielen formálnu tvár či obsahovú náplň, ale samu svoju vnútornú identitu. Nemá raz navždy určenú podstatu — tá závisí totiž od spoločenskej recepcie. Vzhľadom na kontextuálny charakter umeleckých diel nemožno ich lineárne stotožňovať s ideológiou a podľa toho ich akceptovať ako trvalé hodnoty alebo zatracovať ako pahodnoty. Obe uvedené myšlienky — o kontextuálnej identite umenia, a o jeho dejinách ako navrstvovaní tradícií, z ktorých žiadna sa definitívne nestráca, ale iba ponára alebo aktualizuje — vyústili do kritiky „paséistického historizmu“,³⁶ ktorý chápal dejiny ako lineárny, chronologický sled, kde jeden dobový štýl bezozvyšku striedal druhý, keďže sa pokladal za totálny odraz svojich so-

ciálno-historických podmienok. Ioffeho predstava kultúry prítomnosti ako pretnutia horizontály dejín s vertikálou súčasnosti,³⁷ model systému kultúry ako simultaneity sukcesívne navrstvených tradícií, ktoré sa potencionálne či aktuálne zúčastňujú na formovaní umeleckej kultúry novej spoločnosti, boli presvedčivými teoretickými zdôvodneniami nutnosti citlivého, afirmatívneho, ale zároveň aktívneho postoja k umeleckej tradícii. Je pochopiteľné, že uprostred víru prvých porevolučných desaťročí sebahľadania novej spoločnosti unikla táto pozoruhodná iniciatíva pozornosti, ktorú by si zasluhovala. Vzťah ku kultúrnej minulosti sa začal odohrávať v súradniciach boja za gnozeologicky nadčasovú platnosť umenia,³⁸ čo išlo bok po boku s novým historickým normativizmom. Vzťah k umeleckej minulosti prestal byť predmetom diskusií a problémom, tradícia nadobudla opätovný význam, nastolila sa historická norma. Revolúcia vystúpila z obdobia hľadania a vstúpila do fázy upevňovania svojich výdobytkov, stabilizácie novej štruktúry. Úcta k vybranej a preferovanej (vzorovej) minulosti sa stala záväznou. Bolo treba ešte veľa času, aby sa minulosť prestala stavať proti prítomnosti, jedna tradícia proti druhej, aby sa pochopila ich dialektická väzba.

Áké zovšeobecnenia, aké poučenia možno vyvodíť z predloženého náčrtu? Dovoľme si ponúknuť niekoľko:

1. potvrdzuje známu pravdu, že Veľká októbrová socialistická revolúcia priniesla množstvo ideí, z ktorých nejedna zostáva dodnes nedocenená. Ide o myšlienky, z ktorých možno i dnes čerpať inšpiráciu, a ku ktorým sa preto treba vracieť. Avšak len za predpokladu, že ich budeme chápať nezaslepene, nepredpojate a v širo-

kých historických súvislostiach. Túto výhodu nám poskytuje dostatočný historický odstup.

2. Upozorňuje nás na skutočnosť, že koncepty, ktoré s takou samozrejmosťou používame, ktorými tak bezstarostne, takmer bezmyšlienkovite narábame pokladajúc ich za odveké a večné (ako napríklad aj „kultúrne dedičstvo“) sú historickými výtvarmi, ktoré v sebe nesú dejinný prameň, motivácie svojho zrodu i následné historické transformácie. To nás nabáda pripomenúť si často zabúdanú pravdu, že všetko, čo tvorí súradnice nášho sveta — pojmy, ktorými ho poznávame, nástroje, ktorými ho ovládame, inštitúcie, ktorými ho organizujeme i myšlienky, kategórie a predstavy, ktorými si ho poľudšťujeme — je konkrétne historické. V ľudskom svete niet nadčasovosti — okrem historicity.

3. Tomu nasvedčuje napokon aj to, že dialektika kontinuity a diskontinuity sa v revolučných obdobiach nestráca, ale naopak, tematizuje. Umenie pritom nadobúda mimoriadny význam. Je obsadzované takpovediac do oboch hlavných rolí. Symbolizuje tak tradíciu, ako aj utópiu. Revolučná i porevolučná prax sa na umení nielen odreagúva, ale si na ňom aj „na nečisto“ skúša praktické riešenia. Revolúcia si práve na umení symbolicky rieši vzťah k minulosti i k budúcnosti. Umenie totiž umožňuje toto symbolické preskúšanie najrýchlejšie, „v kocke“, a relatívne najbezbolestnejšie (netečie krv, padajú len kamenné či drevené hlavy). V oboch úlohách však umenie nie je celkom pasívne. Berie na seba rolu obetovaného i obetujúceho, čím pomáha odreagúvať extrémny. Sprostredkuje kontakt s minulosťou i s budúcnosťou. Umožňuje prekonať zviazanosť konkrétnou chvíľou. Sprostredkuje kontinuitu minulosti a budúcnosti.

Poznámky

¹ Inštruktívny prehľad vývinu pojmu „revolúcia“ podal HROCH, M.: Buržoazní revoluce jako teoretický problém (Vývoj názorů na revoluci a diskuse o revolučních teoriích). In: HROCH, M.: Buržoazní revoluce v Evropě. Praha 1981, s. 11—122. Pozri tiež

BERDING, H.: Revolution als Prozess. In: Historische Prozesse. München 1978, s. 266—289.

² O chápaní tradície v osvietenskej historiografii, pozri CASSIRER, E.: The Philosophy of the Enlightenment, Princeton 1951, s. 206 a n. Kritika osvietenského

- ho chápania tradície ako protikladu rozumu, in: GADAMER, H.-G.: Wahrheit und Methode. Tübingen 1965, s. 261—269. K tomu tiež BERNSTEIN, R. J.: Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis. Philadelphia 1985, s. 129 a n.
- ³ BERNSTEIN, R. J.: c. d., s. 77: „It is a false dichotomy to oppose tradition and reason, or even tradition and revolution, for: it is traditions which are the bearers of reason, and traditions at certain periods actually require and need revolutions for their continuance“. GADAMER, H.-G.: c. d., s. 265—266: „... zwischen Tradition und Vernunft besteht kein... unbedingter Gegensatz... In Wahrheit ist Tradition stets ein Moment der Freiheit und der Geschichte selber... Selbst wo das Leben sich sturmgleich verändert, wie in revolutionären Zeiten, bewahrt sich im vermeintlichen Wandel aller Dinge weit mehr vom Alten, als irgendeiner weiss, und schliesst sich mit dem neuen zu neuer Geltung zusammen“.
- ⁴ HROCH, M.: c. d.
- ⁵ Pozri WARNKE, M.: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985. O feudálnom chápaní umenia v kontraste s buržoáznym pozri KEMP, W.: Kunst kommt ins Museum, in: Funkkolleg Kunst, Bd. I. München—Zürich 1987, s. 214 a i... (So štúdiou som mal možnosť oboznámiť sa, žiaľ, až po zadaní tejto práce do tlače — J. B.).
- ⁶ O Kantovom koncepte génia a jeho rozvinutí v romantizme pozri GADAMER, H.-G.: c. d., s. 50 a n. Tiež PAZURA, S.: De gustibus. Warszawa 1981, s. 42 a n. (Kapitola Smak i geniusz).
- ⁷ PLAGEMANN, V.: Das deutsche Kunstmuseum 1790—1870, München 1967, s. 15, uvádza, že Dekrét o zosťátnení kráľovských umeleckých zbierok bol vydaný 26. júla 1791. 27. septembra 1792 nasledovalo rozhodnutie prebudovať veľkú galériu v Louvri na múzeum, ktoré bolo sprístupnené 9. novembra 1793. SCHEINFUSS, K.: Von Brutus zu Marat, Kunst im Nationalkonvent 1789—1795. Dresden 1973, s. 118, uvádza, že „am 13. August 1792 (wurde) auf Initiative des Ministers Roland der Beschluss gefasst, im Louvre ein Nationalmuseum zu errichten“. Musée Français, ako konštatuje V. Plagemann (c. d., s. 16), „galt als staatliche Erziehungsinstitution“, ktorej poslaním bolo formovať „ein Bewusstsein... nach dem Kunstwerke Besitz der Nation sein, der durch eine Institution für das Volk gehütet werden... und dem Volke gezeigt werden müssen“.
- ⁸ SCHEINFUSS, S.: c. d., s. 117, uvádza, že „Commission conservatrice des monuments“ sa ustanovila už 16. decembra 1790.
- ⁹ LANKHEIT, K.: Revolution und Restauration. Baden-Baden 1965, s. 31, konštatuje: „Die jakobinische Axt“ zerstörte nicht nur in ihrem Bildersturm gegen féodalité et superstition Altäre, Bauplastik und Heiligenstatuen, sondern wollte auch Kirchen dem Erdbogen gleich machen. Der offizielle Beschluss zum

Abbrechen der ehrwürdigen Kathedrale von Chartres war bereits gefasst — allein die zu erwartenden Kosten solcher Unternehmung unterbanden seine Durchführung“.

- ¹⁰ Pozri LÜTZELER, H.: Kunst-erfahrung und Kunstwissenschaft, Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst. Bd. I., Freiburg/München 1975, s. 374.
- ¹¹ V predrevolučnom období koncentrovane pozornosti na antické umenie slúžilo na posilňovanie meštianskeho ideálu občianskej rovnosti (a tým aj ideologicky oprávňovalo nárok na podiel na moci) a súčasne na zbieranie dokladov o historickom práve buržoázie. V revolučnom období sa ťažisko z oprávňovania súčasných nárokov prostredníctvom dejinného precedensu prenieslo na futurologickú, resp. utopickú stránku. Antika figurovala nielen ako vzor a historické oprávnenie prítomnosti, ale aj ako symbol víťazstva pravdy a rozumu (racionality ako vrcholnej hodnoty) a jej večnej vlády (t. j. konečného víťazstva rozumu). V nasledujúcom období napoleonského imperializmu nastal významový posun antických diel, a tým aj ich zbierania. Nešlo už len o vzory meštianskej morálky a ideológie, ale o symbolizáciu vládnúcich ambícií cisárstva. Antické diela sa javili nielen ako historické vzory, precedensy či doklady „pravej“ tradície, ale aj ako nástroje legitimovania vládnúcich nárokov. V tomto ohľade však k pozitívnemu „bojovému“ významu pribudol aj význam takpovediac negatívny. Umelecké diela začali figurovať aj ako vojnová korisť, ako trofeje. Je logické, že to bol práve Napoleon, kto 9. novembra 1800 otvoril Antické múzeum ako súčasť obrazovej galérie. Roku 1804 Národné múzeum zmenil na Musée Napoleon, v ktorom „Kunstwerke stellten die wertvollste Kriegsbeute der Revolutionsheere dar. Sie galten als Trophäen“ (PLAGEMANN, V.: c. d., s. 15—16). Dôležité pritom je, že umelecké diela mali okrem reprezentatívnej funkcie i funkciu kapitálovú — figurovali ako forma reparácií.
- ¹² Roku 1790 bol založený depozitár pre skonfiškované cirkevné umelecké diela, ktorý bol roku 1792 premenovaný na múzeum (Musée des monuments français). Ako konštatuje PLAGEMANN, V.: c. d., s. 17—18: „Die französische Revolution hatte die fest mit der Architektur verwachsenen sakralen Kunstwerke gewaltsam aus ihrer Bindung gelöst und beweglich gemacht. Sie hatte ihre kultische Bedeutung vergessen machen wollen. Von nun an konnten auch mittelalterliche und sakrale Denkmale gesammelt und als Kunstwerke in Museen zusammengefasst werden.“
- ¹³ Charakteristickým príkladom je architektonická výstavba Mníchova v druhej štvrtine 19. storočia, podnietená bavorským kráľom Ludvigom I. a realizovaná v duchu klasicistického racionalizmu Leom von Klenze. Najexplicitnejším vyjadrením privlastnenia

- si buržoázných ideí aristokraciou (klasicistického racionalizmu a nacionalizmu) je architektonický pomník veľkým Nemcom — Walhalla pri Regensburgu, ktorý taktiež nechal postaviť Ludwig I. tým istým architektom. Za prejav podobnej tendencie možno pokladať i konštituovanie k. und k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Bau-Denkmalen roku 1850 cisárom Františkom Jozefom I. Aj v tomto prípade preberá víťazná aristokracia od porazenej buržoázie jej ideovú formu — teraz kult slávnej minulosti — a prispôbuje ju svojim potrebám. Kult minulosti národa mení na kult minulosti monarchie, čím chce i v očiach meštianstva oprávniť svoj nárok na mocenskú kontinuitu. Cisár sám sa prezentuje ako hlavný patrón ochrany kultúrnej minulosti národa. K tomu pozri OLIN, M.: The Cult of Monuments as a State Religion in late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 38, 1985, s. 177—198.
- ¹⁴ Všeobecne známy príklad: pavlačové nájomné činžiaky skrývajúce sa za reprezentatívnou fasádou historizujúcich palácov. Veľmi presvedčivo túto situáciu na príklade Viedne analyzoval SCHORSKE, C. E.: Fin de-siècle Vienna, Politics and Culture, New York 1981, s. 24—115 (kapitola The Ringstrasse, its critics, and the birth of urban modernism).
- ¹⁵ Pozri MÜLLER—BREDEKAMP—HINZ—VERSPÖHL—FREDEL—APITZSCH: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt a. M. 1974.
- ¹⁶ Pozri GADAMER, H.-G.: c. d., s. 39 a n., kapitola Subjektivierung der Ästhetik durch die kantische Kritik.
- ¹⁷ Pozri HOLZ, H.: Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied und Berlin 1972. HERDING, K.—MITTIG, H. E.: Ästhetik im Spätkapitalismus. Kritische Berichte, 1, 1973/3, s. 129—131, analyzujú funkčnú zmenu od rituálne viazaného umenia na „vermarktete Kunst“ a ukazujú, že aj umenie ako tovar na trhu funguje rituálne. Pozri tiež TEIGE, K.: Jarmark umění (1936), Praha 1964, s. 15, 24 a i...
- ¹⁸ Pozri Dejiny marxistickej estetiky. Bratislava 1985, s. 61 a n., 118 a n. POSPĚLOV, G. N.: Dějiny metodologie sovětské literární vědy. In: Východiska a cíle. Metodologické problémy sovětské literární vědy. Praha 1974, s. 75 a n., 81—85. MICHAJLOV, B. B.: O nekotorych metodologických poiskach sovětskovo iskusstvovedenija. In: Sovetskoe iskusstvovedenije 75, Moskva 1976, s. 290—291. NOVOŽILOVA, L. I.: Sociologija iskusstva. Iz istorij sovětskoj estetiky 20-tych godov. Leningrad 1968, s. 42 a n., 98 a n. Tiež BAKOŠ, J.: Zrod a cesty sovietskej umelecko-historickej metodológie. In: Ars 1982/1, Zo starého umenia, s. 11, 14—16.
- ¹⁹ DAWYDOW, J. N.: Die Kunst als soziologisches Phänomen. (Originál: Iskusstvo kak sociologičeskij fenomen). Dresden 1974, s. 7—8, hovorí o „tragickej jed-

nostrannosti“ chápania umenia v 20. rokoch, pre ktoré bolo charakteristické, že „die soziale Natur der Kunst völlig mit ihrer Klassen-, Stände-, und Gruppen-„Natur“... gleichsetzte und ihre sämtlichen gesellschaftlichen Funktionen einzig auf die einer Waffe im Kampf um die ewige Existenz (und uneigenschränkte Herrschaft) der entsprechenden Klasse, Schicht oder Gruppe reduzierte... Dadurch aber verschmolz der Begriff Kunst in dem der „Ideologie“ einer bestimmten Klasse, Schicht oder Gruppe... sie wurde zur „Ideologie“ in einem äusserst pragmatischen Sinn... Man suchte in der Kunst nicht die Wahrheit, sondern den Nutzen für ihre Klasse.“

- ²⁰ NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 22: „Díja koncepcii „passeističeskovo istorizma“ charakterno predstavlenije ob istorii kak ob odnolinejnom pričinnno-sledstvennom rjade, gde chronologičeskaja posledovatel'nost' sobytij imeet suščestvennoe značenie. Beskonečnaja linija sobytij zapolnjaet nepovtorimyj rjad let, epochi i veka celikom smenjajut drug druga.“
- ²¹ K tejto problematike pozri WARNKE, M. (vyd.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973. BREDEKAMP, H.: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975.
- ²² Dejiny marxistickej estetiky, s. 95 a n.; MARTÍNEK, K.: Dejiny sovietskeho divadla 1917—1945. Bratislava 1980, s. 109 a n. (predovšetkým kapitola Proletkult a umenie a Estetické doktríny Proletkultu). Pozri tiež západné práce o tejto problematike, napr. ERLER, G.: Revolution und Kultur. Sozialistische Kulturrevolution, Kulturpolitik und kulturelle Praxis in Russland nach 1917. In: Ästhetik und Kommunikation 19, 20; GÜNTHER, H.: Proletarische und avantgardistische Kunst. Ästhetik und kommunikation 12; GORSEN, P.—KNÖDLER—BUNTE, E.: Proletkult 1, 2, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974, 1975 (Porovnaj tiež recenziu od BOULBOULLE, G.: In: Kritische Berichte 3, 1975, 5—6, s. 112 a n.).
- ²³ Dejiny marxistickej estetiky, s. 94 a n., 102—107. LIFŠIC, M.: Problémy umění a filosofie. Praha 1975, s. 260 a n.
- ²⁴ LIFŠIC, M.: c. d., LUNAČARSKIJ, A. V.: Sovětský stát a umění, In: LUNAČARSKIJ, A. V.: Stati o umění. Praha 1975, s. 148—177.
- ²⁵ Korene tejto koncepcie siahajú do osvietenstva: „Die von Philosophen und Künstlern der Aufklärung bereits reflektierte Fundierung der Kunst auf Arbeit bedeutet zugleich die Überwindung des Scheins, dass Kunst jenseits der Produktionssphäre existiere und erlebt werden können.“ (HERDING, K.—MITTIG, H. E.: c. d., s. 70.) Pozri tiež BAKOŠ, O.: Metodologický aspekt krásna v nemeckej klasickej estetike a jeho odraz v niektorých Marxových estetických názoroch. Kand. diz., Filozofická fakulta UK v Bratislave, 1984.
- ²⁶ LUNAČARSKIJ, A. V.: Kultura vseľudská a kultura

triedna, In: LUNAČARSKIJ, A. V.: Umenie a revolúcia. Bratislava 1958, s. 7 a n.

²⁷ Pozri MARX, K.: Spoločnosť a umenie. Bratislava 1983, s. 51—55 (pasáž Človek si osvojuje všestrannú podstatu všestranne).

²⁸ MARX, K.: c. d., s. 62—63: „Ale ťažkosť nie je v tom, aby sa pochopilo, že grécke umenie a grécky epos sú späť s určitými formami spoločenského vývoja. Ťažkosťou je to, že nám ešte vždy poskytujú umelecký zážitok a že v istom ohľade platia ako norma a ako nedosiahnuteľný vzor. Muž sa nemôže stať znova dieťaťom, nech aj sa stane detinským. Ale či ho neteší naivita dieťaťa a či sa nemusí sám na vyššom stupni usilovať o to, aby reprodukoval jeho pravdu? ... Prečo by nás historické detstvo ľudstva, v ktorom je ľudstvo najkrajšie vyvinuté, nemalo večne očarúvať ako stupeň, ktorý sa nikdy nevráti? Sú nevychované deti a predčasne múdre deti. Mnohé zo starovekých národov patria do tejto kategórie. Normálnymi deťmi boli Gréci. Čaro ich umenia pre nás nie je v rozpore s nerozvinutým stupňom spoločnosti, na ktorom vyrástlo. Naopak, je jeho výsledkom, a navyše je nerozlučne späté s tým, že nezrelé spoločenské podmienky, za ktorých vzniklo a jedine mohlo vzniknúť, sa nemôžu nikdy vrátiť.“

Pozri tiež LIFŠIC, M.: Karel Marx a otázky umění, In: LIFŠIC, M.: c. d., s. 143 a n.

²⁹ Výstižne to charakterizuje MARTÍNEK, K.: c. d., s. 105—106: „Sovietska vláda na čele s V. I. Leninom si bola vedomá, že môže dôjsť k porušeniu kontinuity kultúrneho vývoja, čo by viedlo k nenahraditeľným stratám. Preto sa starala o ochranu kultúrnych pamiatok, dala zhotoviť prehľad o ich uskladnení aj stave a súčasne ich aj podľa možnosti uverejňovala.

V prvej etape rázne opatrenia vlády zabránili rozkrádaniu a ničeniu zbierok, kultúrnych pamiatok, archívov a knižnic. Hneď po roztriedení a konzervovaní došlo k veľkorysej akcii: vláda postupne sprístupnila poklady cárskej Ermitáže, otvorila aristokratické paláce a uvoľnila tajné archívy pre vedecké štúdiá.

... V krajine, ktorá trpí nedostatkom surovín pre základnú priemyselnú výrobu, s dopravou rozvrátenou imperialistickou vojnou, nezaobrá sa vláda len otázkou pridelov potravín a kuríva. Súčasnne organizuje Proletársku akadémiu vied a reformuje dvorské divadlá. Vydáva zákon o štátnom knižnom fonde, o zoštatnení všetkých kultúrnych pamiatok, aby nemohli byť ohrozené vývozom do zahraničia.“

³⁰ Dejiny marxistickej estetiky, s. 72 a n. Dôležité je, že pôvodnou intenciou Leninovej teórie dvoch kultúr v rámci jednej národnej kultúry bolo vytvoriť „teoretickú základňu pre možnosť i nevyhnutnosť jestvovania triedneho umenia proletariátu (aspoň jeho prvkov) za podmienok kapitalizmu...“!

³¹ Dejiny marxistickej estetiky, s. 73—74: „Lenin ani v najmenšom nemienil zmieriňovať tézu o nezmierni-

teľnosti ideologického boja a o nebezpečnosti vplyvu cudzej ideológie prostredníctvom umenia, keď dokazoval, že proletariát môže vo svojom boji rátať s podporou umenia minulosti, lebo jeho všeľudský charakter podstatne presahuje svoju triednu základňu a je v súlade so záujmami proletariátu.“ Vzťahnosť teórie dvoch kultúr k interpretácii explicitne podčiarkol LUNAČARSKIJ, A. V.: Umenie a revolúcia, s. 106—107: „Pravdaže, Lenin veľmi dobre chápal obrovský význam štúdia jednotlivých kultúrnych javov z hľadiska ich triedneho ekvivalentu. Pre neho to však bolo len prípravou k celkovému štúdiu javu, lebo samotné štúdium — v úplnom súlade s bojovým a tvorivým charakterom proletariátu — bolo pre Lenina len predpokladom pre kritické využitie minulej kultúry...“.

³² NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 122.

³³ V tejto súvislosti hovorí V. N. Lazarev: „... Grabar sa aktívne zapojil do práce Otdela po delam muzeev i ochrany pamjatnikov iskusstva i stariny, ktorý vznikol z iniciatívy V. I. Lenina.“ A „na základe jeho iniciatívy (rozumej: Grabarovej, pozn. J. B.) boli v roku 1918 zorganizované Centralnyje gosudarstvennyje restavracionnyje masterskie. LAZAREV, V. N.: Igor Emmanuilovič Grabar, In: V. N. Lazarev, Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo, Statji i materialy. Moskva 1978, s. 302—303. Grabar mal podstatný podiel i na usporiadaní výstavy staroruských ikon, ktorá roku 1929 prešla západoeurópskymi metropolami (Berlín, Londýn, Frankfurt, Kolín n. R., Paríž) a ohromila európsku kultúrnu verejnosť nielen „objavom“ neznámeho kultúrneho kontinentu (staroruského umenia), ale aj starostlivosťou, ktorú mladý sovietsky štát venoval kultúrnemu dedičstvu. PO-DOBEDOVA, O.: Igor Grabar, Iskusstvo 1966, 6, s. 46.

³⁶ NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 122: Ioffe „uvlečennyj B. B.: O nekotorych metodologičeskich poiskach sovietskovo iskusstvovedenija, In: Sovietskoe iskusstvovedenie 1975, Moskva 1976, s. 295. Pozri tiež BAKOŠ, J.: c. d., s. 13—14.

³⁵ NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., MICHAJLOV, B. B.: c. d., s. 291 a n., BAKOŠ, J.: c. d.

³⁶ NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 122: Ioffe „uvlečennyj funkcionálnosociologičeskim analizom proizvedenija iskusstva kak sistemy priimov, predpolagajuščich opredelennoe naznačenie i vosprijatie“, on ustranjaet istoričeskiju i sovremennuju dvuplanovost, objavljaja otkrytuju vojnu „passeizmu“.“

³⁷ NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 125: „Gorizontal istorii, ljubil povtorjat avtor (rozumej: I. Ioffe, pozn. J. B.), stala vertikalju sovremennosti.“ A táto „sovremennost vseгда imeet neskolko planov: naibolee aktualnoe dlja opredelennoj socialnoj grupy — nastojasščee v žizni iskusstva: prošloe — vsjo to, čto imeet slabejuščuju aktualnosť. Prošloe nesomnenno vchodit v praktiku nastojasščee.“ (Tamtiež, s. 124). „Sovremennost, kak vsjakij istoričeskij process, ne est odna

točka kulturnovo processa, no množstvo linij raznoj aktualnosti, i značeniej kultury.“ IOFFE, I.: Kul'tura i stil. Leningrad 1927, s. 39. „Každyj istoričeskij moment soderžit eti tri objazatelnyje variacii (t. j. minulosti, přítomnosti a budúčnosti, pozn. J. B.) ne kak skrytyje vozmožnosti, a reaľno, konkretno v celých slojach byta i kul'tury, v „grandioznom processe smešenija vsech socialnyh i kul'turnyh plastov.“ (NOVOŽILOVA, L. I.: c. d., s. 125; IOFFE, I.: Krizis sovremennovo iskusstva, Leningrad 1925, s. 7).

³⁸ POSPIELOV, G. N.: c. d., s. 105 a n. DAWYDOW, J. N.: c. d., s. 10 a n. Posun, ku ktorému došlo charakterizuje J. N. Dawydow (c. d., s. 10—11) takto: „man stellte neben das Prinzip der Klassenbezogenheit her ein neues Prinzip — das der Volkstümlich-

Общественные революции и традиции искусства

Социальные революции в определенном смысле являются бессвязными элементами в историческом развитии. Именно поэтому они ставят вопрос непрерывности, причем так, что они критически рассматриваются с прошлым, тематизируют отношение к нему, а также отношение к традиции искусства.

Революции видят искусство прошлого как символ господства, силового произвола, духовного овладения, или как симптом морального упадка предшествующего правящего класса. Отождествление искусства с правящим классом приводит к революционному иконоборчеству. Несмотря на это революционный иконоклазм не станет доминирующей позицией революционной буржуазии по отношению к искусству прошлого. Уже Французская буржуазная революция создает концепцию художественного наследия и на его основе устанавливает государством гарантированную охрану памятников. Экспроприация феодального художественного имущества и национализация искусства прошлого могли осуществиться потому, что буржуазия принципиально меняет концепцию искусства: 1. она, правда, сохраняет концепцию искусства как частной собственности (драгоценных предметов), однако превращает ее в абстрактную, количественно выражаемую и изменимую собственность (рыночную стоимость); 2. она антропологизирует сущность искусства, понимает его как продукт человека вообще; 3. субъектом искусства она считает нацию (искусство понимается как выражение духа нации), вследствие чего искусство становится собственностью нации; 4. средством ее воспитания. В послереволюционный период буржуазия, которая получает не политическую, а экономическую власть, создает культурный компромисс с аристократией, проявлением которого являются историзмы. Она принимает все искусство феодального прошлого как свое собственное, отождествляется с историей в целом,

keit der Kunst, neben den „Ideologiecharakter“ des künstlerischen Bewusstsein das Prinzip seiner „Wahrheit“. „Im Grunde genommen stand vor der Ästhetik der dreissiger Jahre... das Problem der Beziehungen zwischen dem Klassenbezogenen, ... dem sozialen Gehalt der Kunst auf der einen Seite und dem gnoseologischen, erkenntnisvermittelnden auf der anderen, es war das Problem des Verhältnisses zwischen Geschichte und Wahrheit, Geschichte und dem Guten, Geschichte und dem Schönen, ganz allgemein zwischen der Logik des historischen Prozesses und der inneren „Logik“ des geistigen Schaffens...“. O tejto problematike pozri tiež BAKOŠ, J.: c. d., s. 16—18.

не отбирает из прошлого, как она это делала в пред-революционный период, образцовые традиции (демократическую традицию в классицизме). Но одновременно она тайно меняет внутренний смысл принятого наследия: 1. она принимает аристократическую концепцию искусства как украшения, однако прагматически меняет его в утилитарный инструмент (свободный выбор исторических стилей); 2. она национализует искусство и использует его в качестве средства национальной конкуренции; 3. концепцией духовной автономии искусства она маскирует его унижение до уровня рыночного продукта. Двучастности буржуазного отношения к искусству постепенно приводят к иконоборческой реакции авангардов. Интеллектуалы ищут более глубокую, предрационалистическую, недвучастную традицию, отвергают концепцию художественного произведения в качестве рыночного предмета, заменяют его искусством, понимаемым как социальная активность, конструирование жизни будущего, и постепенно переходят на сторону социалистической революции.

Революционная борьба и в социалистической революции логически порождает иконоборческое отношение к искусству прошлого (Пролеткульт). Теоретическое обоснование находит в социологическом детерминизме. Абсолютное отождествление искусства с экономическим базисом, искусства с классовой идеологией служило обоснованию неизбежности замены старой художественной культуры новой. Однако иконокластическое отношение не стало доминирующим, культурную политику нового социалистического государства и его отношение к искусству определило течение во главе с Лениным и Луначарским. Их концепция прошлой художественной традиции как культурного наследия нового общества, которое нужно охранять, была закреплена в марксистской трансформации немецкого идеализма: искусство было понято с одной

стороны как социально-исторически связанное (и в этом смысле как ценность документа об истории), с другой стороны как продукт человеческого труда, как опредмечивание жизненно необходимых человеческих сил (и следовательно как общечеловеческая ценность). Теория двух культур комплементарно дополняла концепцию художественного наследия, она должна была устранить противоречие между социально-историческим и трансцендентным пониманием искусства в качестве вневременно действительной ценности) без того, чтобы отступиться от классового под-

Social revolutions and Traditions of Art

In a certain sense, social revolutions represent discontinuous elements within the historical development. Precisely because of that they raise the question of continuity by critically getting even with the past, discussing relations towards it as well as towards the artistic tradition.

Art of the past appears to revolutions as a symbol of hegemony, despotism, spiritual control, or a symptom of moral decadence of the preceding ruling class. Identification of art with the ruling class leads to revolutionary iconoclasm. Nonetheless, revolutionary iconoclasm does not become the dominant attitude of revolutionary bourgeoisie towards art of the past. The French bourgeois revolution already created the concept of artistic heritage and on this premise sets up the care of monuments guaranteed by the State. Feudal artistic patrimony could be expropriated and art of the past nationalized because bourgeoisie essentially alters the concept of art: 1. True, it preserves the concept of art as private ownership (of rare objects), however, it alters it into abstract property that is quantifiable, alterable (market value); 2. it anthropologizes the essence of art, interpreting art as man's creation generally; 3. it considers the nation as the subject of art (taking art as an expression of the spirit of the nation), in consequence of which art becomes property of the nation; 4. it considers art as a means of the nation's education. In post-revolutionary periods, bourgeoisie which does not obtain political power, but acquires economic ascendancy, strikes up a cultural compromise with the aristocracy, which becomes manifest in historicisms. It takes the entire art of feudal past for its own, identifies itself with history in its entity, does not pick from the past, as in the pre-revolutionary period, model traditions (democratic tradition in classicism). Simultaneously, however, it alters the meaning of the accepted legacy: 1. it accepts the aristocratic concept of art as ornamentation, but pragmatically turns it into a utilitarian instrument (free choice of historical styles); 2. it nationalizes art and exploits it as a tool of national competition; 3. through the conception of spiritual autonomy of art, it masks

хода. В течение послереволюционного десятилетия была разработана также другая, монистическая концепция положительного отношения к искусству прошлого — антипассеистическая теория Йоффе системы культуры настоящего в качестве одновременного наследия прошлых традиций. Она релятивизировала революционный презентизм и футуризм и убедительно доказывала необходимость чуткого, уважительного, но притом активного отношения к культурному прошлому. Стимулятивность этой концепции сохранилась до сих пор.

its degradation to a market product. This double-faced bourgeois attitude towards art gradually leads to an iconoclastic reaction on the part of avant-gardists. Intellectuals seek a deeper, genuine, unambiguous, pre-rationalist tradition; they refuse the concept of a work of art as a market object, substitute for it art understood as social activity, constructing of life in the future; and gradually they join social revolution.

In Russian socialistic revolution, too, revolutionary struggle logically generates an iconoclastic relation to art of the past (Proletkult), finding the theoretical justification in sociological determinism. An absolute identification of art and of the economic base and of art with a class ideology, served to justify the inevitability to replace the old artistic culture with a new one. However, the iconoclastic attitude did not become the dominant one, the cultural policy of the new socialist State and its relation to art were determined by a movement, with Lenin and Lunacharsky at its head. Their conception of art of the past as a cultural heritage of the new society which is to be protected, was anchored in a Marxist transformation of German idealism: on the one hand, art was understood as socially and historically bound (and in that sense as value of a document on history), and on the other, as a product of human work, as an objectivization of inherent human forces (and hence, as a universal value). The theory of two cultures supplemented the conception of artistic patrimony, it was meant to bridge over the contradiction between a socio-historical and a transcendent apprehension (of art as a supratemporally valid value without retreating from the class approach). During the post-revolutionary decade, also a second, a monistic conception of a positive relation towards art of the past came to be formulated: Ioffe's anti-pas-sé theory of the system of culture of the present as a simultaneous stratification of past traditions. It relativized revolutionary presentism and futurism, and convincingly supported the necessity of a sensitive, respectful, but at the same time active relation towards culture of the past. The stimulating strength of this conception has persisted to this day.

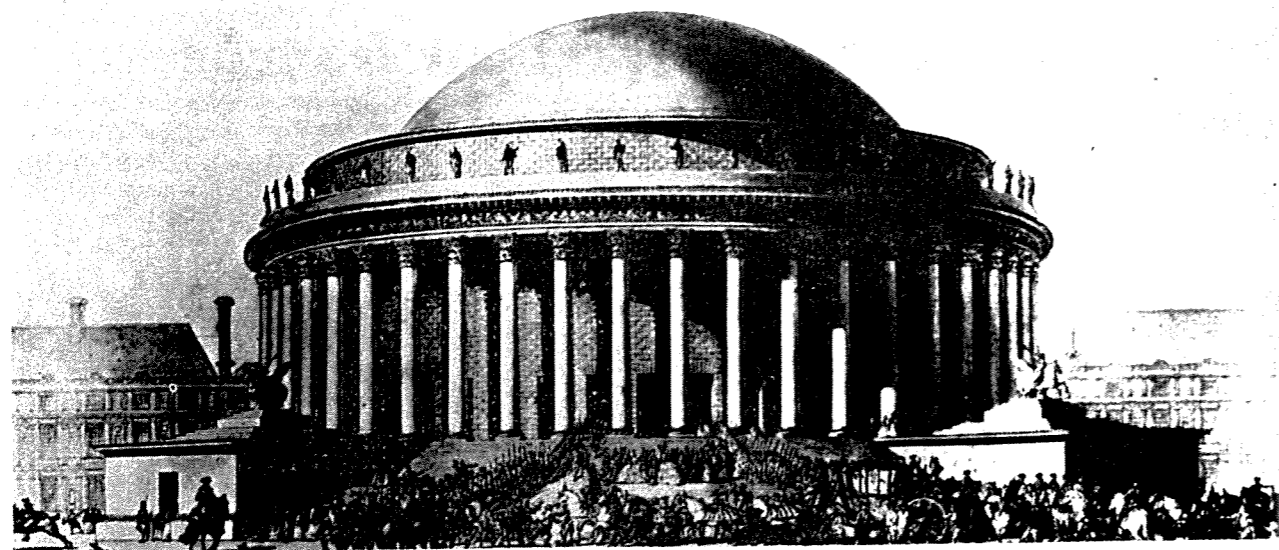
Sociálna motivácia v architektonickom koncepte (Náčrt interpretácií francúzskej revolučnej architektúry)

DANA BOŘUTOVÁ

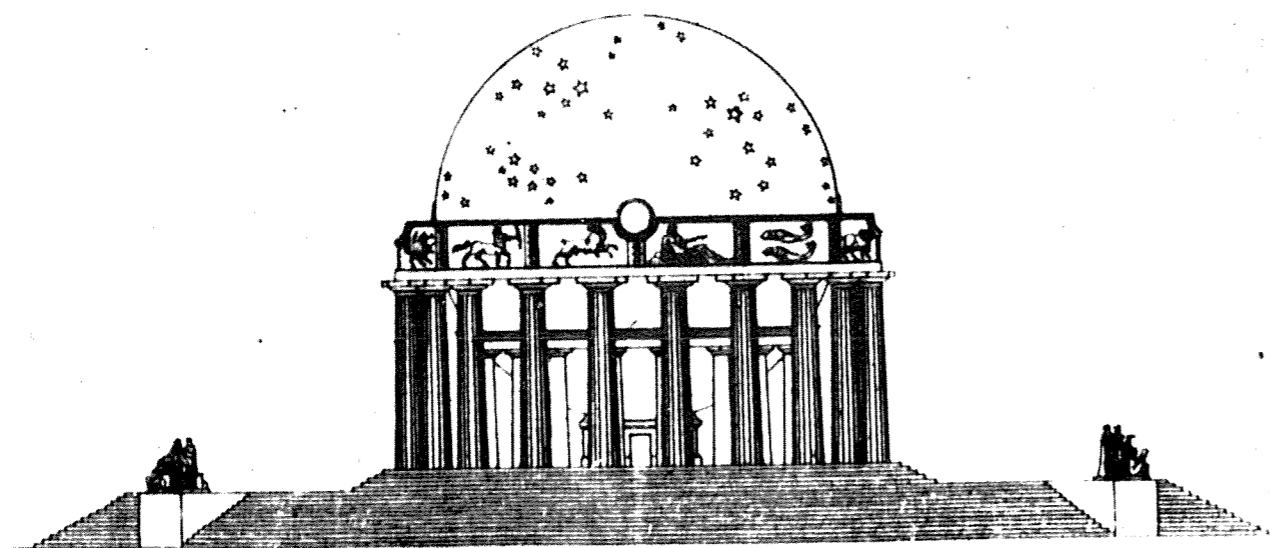
Sen o spravodlivom, zdravom spoluzití slobodných ľudí oddávna sprevádzal ľudskú spoločnosť, ale zdá sa, že iba zriedka zasiahol do vývinu nasledujúcich období tak hlboko ako sociálny ideál 18. storočia a jeho prejav — francúzska revolučná architektúra.¹ Vyrastajú v kontinuite s predchádzajúcim architektonickým vývinom a podmienená mnohorakými rozporuplnými javmi charakterizujúcimi spoločnosť starého režimu dospela postupne k popretiu tejto kontinuity, aby v posledných rokoch predrevolučnej éry² načrtla vo svojich projektoch sen o novej architektúre pre novú spoločnosť³ — pre oslobodeného človeka v spoločnosti seberovných. Táto architektonická utópia („pôdorys lepšieho sveta“)⁴ verne odrážala duchovnú atmosféru obdobia. Nový architektonický koncept vyrastá postupne z klasicizmu,⁵ ale vymaňuje sa zo závislosti od tradičných vzorov, prehodnocuje svoj vzťah k antike v zmysle návratu k pôvodnému, archaickému ako k zdroju obrody — je to návrat k počiatkom na novom počiatku.⁶ Tradičné prvky architektonickej kompozície sa uvoľňujú zo starých väzieb opakovaných schém a takto „oslobodené“ sa v súlade s novými významovými funkciami stávajú prvkami nového celku, ktorý je cieľom.⁷ Je to architektúra programová,⁸ vedome popierajúca starý poriadok, nachádzajúca výraz čistoty, prirodzenosti a pravdivosti v lapidárnych zjednodušených hmotách, zbavených „maškaraďy“⁹ prebytočných detailov a ozdôb; architektúra nachádzajúca výraz racionalizmu a usporiadanosti (v zmysle prírodných zákonitostí)

v primárnych stereometrických telesách,¹⁰ výraz pátosu historickej premeny v dramatickom účinku nadľudskej mierky, napätia svetla a tieňa na povrchu hmôt aj samého architektonického tvaru, nadaného bohatou symbolikou a výraz viery v nového človeka a spoločenský poriadok v novom usporiadaní ideálneho mesta.¹¹ Je to architektúra geometrická, ale nie abstraktná; architektúra syntetizujúca intelektuálne i emocionálne, ako to môžeme vidieť v dielach — návrhoch *Etiénna Louisa Boulléa* (1728–1799),¹² *Claude Nicolasa Ledouxa* (1736–1806),¹³ ale i ďalších architektov.¹⁴

Revolučná architektúra nedostala príležitosť premeniť svoj sen na skutočnosť. Po nastolení revolučnej moci chýbali peniaze aj organizačné kapacity, za direktória pevná vôľa presadiť ideál do praxe.¹⁵ Na druhej strane však mnohé idey, ktoré táto architektúra stelesňovala, boli zahrnuté do programu revolučnej vlády. Tento program kládol dôraz na sociálne a politické funkcie umenia, požadoval, aby slúžilo ľudu a ideám revolúcie, aby sa priblížilo ľudu, aby preniklo do všedného života.¹⁶ Požadoval tiež, aby sa umenie obrodilo — v tejto súvislosti treba spomenúť výrok architekta Dufournyho v Národnom konvente o tom, že architektúra sa má obrodíť prostredníctvom geometrie.¹⁷ Usporadúvali sa súťaže,¹⁸ vznikalo veľa návrhov na pomníky,¹⁹ chrámy (oslava ideí revolúcie),²⁰ verejné budovy,²¹ námestia a parky. Bola ustanovená komisia umelcov, ktorá mala spracovať generálny plán Paríža.²² Umelci vyvíjali horúčkovi-



E. L. Boullée: Návrh na budovu opery pre námestie Caroussel v Paríži, 1781. Z knihy Christ, Y.: *Paris des utopies*. Repró T. Leixnerová

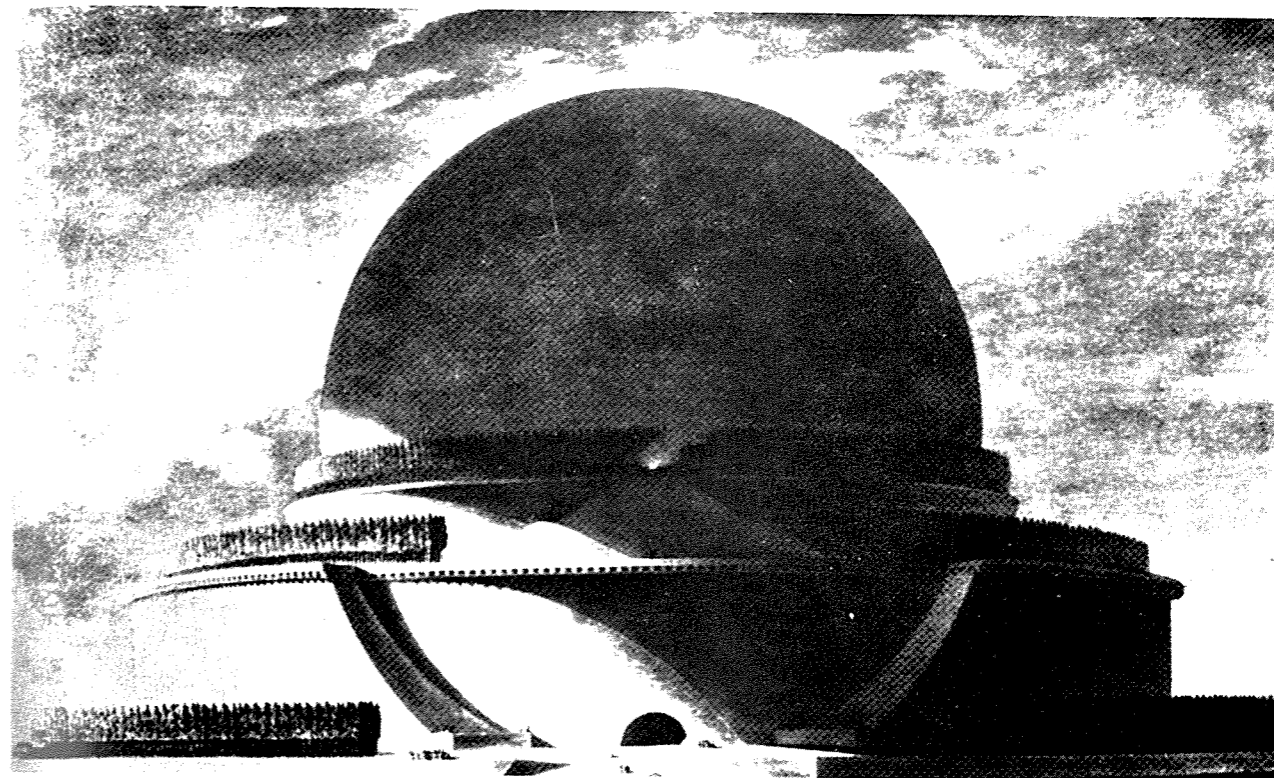


A. L. T. Vaudoyer: Návrh domu kozmopolitu (nárys), 1785. Z knihy Kaufmann, E.: *Architecture in the Age of Reason*. Repró T. Leixnerová

tú aktivitu, o ktorej svedčí množstvo návrhov z tohto obdobia. Absolútna väčšina z nich (ak odhliadneme od dočasných slávnostných stavieb)²³ však ostala na papieri. Z ojedinelých realizácií obdobia Revolúcie treba spomenúť

Zhromažďovací sálu Konventu a predovšetkým Sálu poslancov od *Jacquesa Pierrea Gisorsa* (1755–1828).²⁴

Sen sa teda nerealizoval. Oficiálna architektúra od obdobia Direktória postupne opúšťala

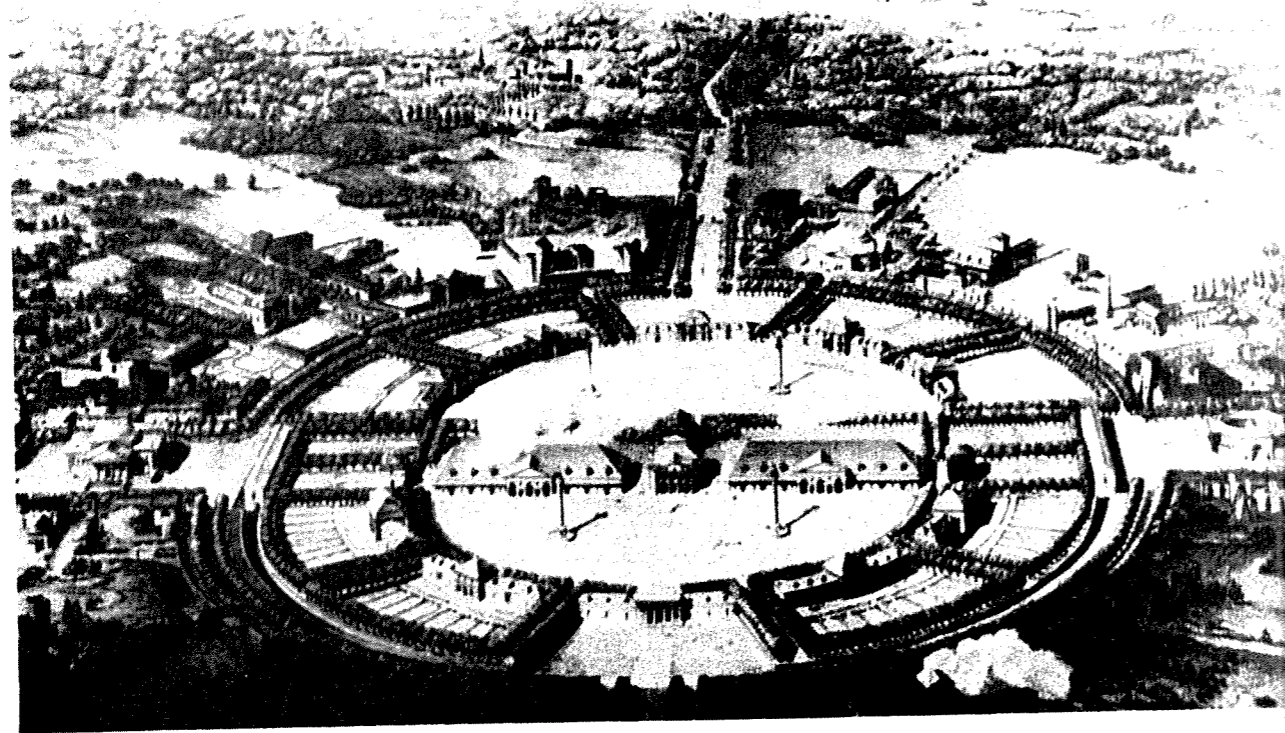


E. L. Boullée: Návrh na Newtonov kenotaf, 1784. Z knihy Kalnein, W. G.–Levey, M.: *Art and Architecture of the 18th Century in France*. Repró T. Leixnerová

ideály revolučnej architektúry a stále viac si prostriedky sebareprezentácie vypožičiavala z antiky. Z črt, ktoré charakterizovali revolučnú architektúru, si ponechala iba nadľudskú mierku a masívnu majestátnosť, ktoré sú však v novom kontexte zbavené pôvodného pátosu a dostávajú odlišný, mocenský význam. Hoci hlavní protagonisti revolučnej architektúry zomierajú – Boullée roku 1799, Ledoux roku 1806 – zanechávajú po sebe spisy o architektúre,²⁵ ktoré, podobne ako ich návrhy, sú plné prevratných myšlienok. Zanechávajú tiež veľa odchovancov, ktorí u nich študovali. Najvýznamnejší z nich – za všetkých spomeňme *J. N. L. Duranda* (1760–1834)²⁶ – ďalej tvorivo rozvíjali myšlienky svojich učiteľov. Dodajme, že predovšetkým v teórii.

Ďalšia časť príspevku načrtáva aspoň v podobe téz dve z možností interpretácie francúzskej revolučnej architektúry v zmysle jej aktualizácie. Spoločným východiskom oboch interpretácií je sociálna motivácia architektonickej tvorby²⁷ skúmaného obdobia, chápaná ako vnútorné zdôvodnenie voľby architektonických prostriedkov a hybná sila ich vzniku a vývinu.

Prvou interpretáciou je porovnanie architektonických prejavov dvoch revolučných období – obdobia Francúzskej buržoáznej revolúcie a Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie.²⁸ Táto interpretácia smeruje k otázkam vývinových zákonitostí umenia v čase spoločenských prevratov; riešenie všeobecnejších súvislostí však nie je predmetom tohto príspevku, ktorý sa obmedzuje na náčrt základných analógií, resp. odlišností, ako sa ponúkajú pri skúmaní



C. N. Ledoux: Projekt ideálneho mesta Chaux. Z knihy Kaufmann, E.: *Architecture in the Age of Reason*. Repro T. Leixnerová

architektonických projektov spomínaných dvoch období.

Markantným spojivom oboch architektonických prejavov je časová väzba (a súčasne obmedzenie) vzniku charakteristických diel na obdobie prebojovania revolučných ideí, na obdobie politickej nestability. Vo Francúzsku je to obdobie predrevolučného vrenia a prvé roky revolúcie (teda osemdesiate a prvá polovica deväťdesiatych rokov), v Rusku prvé roky po prevrate, obdobie šírenia a obrany revolúcie.

Filozofický obsah architektúry sa v oboch prípadoch zameriava na ideál spravodlivej spoločnosti, pričom kľúčovou je otázka súkromného vlastníctva, najmä vo vzťahu k pôde.²⁹ V týchto súvislostiach sa vo Francúzsku kladie dôraz na jednotlivca; spoločnosť sa chápe skôr

všeobecne a jej zákony ako objektivizujúce (nestranné, bezzáujmové) teoretické predstavy,³⁰ ktoré neskôr poskytli priestor buržoázii, aby ich naplnila svojimi záujmami. V Rusku sa naproti tomu akcentuje kolektív chápaný konkrétnejšie (pracujúci robotníci a roľníci).

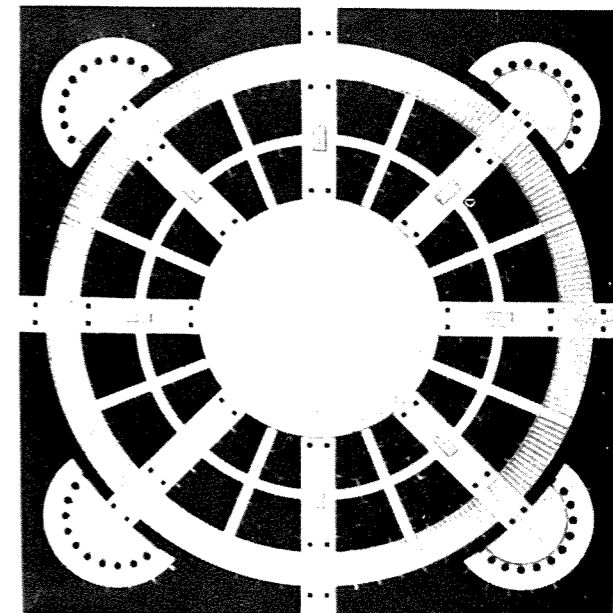
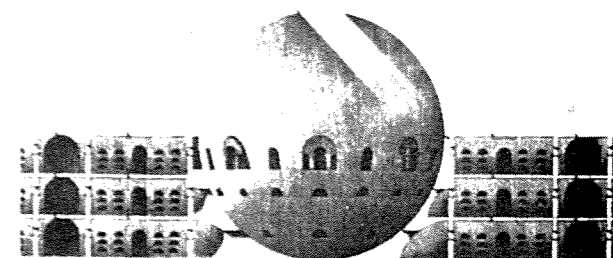
So sociálnym kontextom filozofie súvisí motív práce.³¹ Vo francúzskej architektúre sa práca chápe všeobecne, ako účelná činnosť vedúca k určitému výsledku, cieľu, v konkrétnej polohe skôr ako remeslo, prípadne výrobný proces. V Rusku sa sama spoločnosť definuje ako spoločnosť pracujúcich. Pojem práce sa tu spája s technikou, ktorá potom nadobúda špecifickú symbolickú hodnotu.

Významnú analógiu možno postrehnúť v spoločenských úlohách architektúry oboch období.

Vo Francúzsku si architektúra sama už v osemdesiatych rokoch 18. storočia projektívne stanovila úlohu obrody architektúry ako výraz i prostriedok obrody spoločnosti. V čase revolučnej vlády participovali architekti na plnení úloh stanovených programom výchovnej a ideologickej práce, v ktorom možno vidieť priameho predchodcu plánu monumentálnej propagandy revolučného Ruska (sformulovali ho J. L. David, L. S. Mercier, P. T. Bienaimé a ďalší).³² Zatiaľ čo Francúzi sa svojim programom orientovali na vlastný národ, plán monumentálnej propagandy v Rusku bol zameraný internacionálne.³³ S programom výchovnej a ideologickej práce súvisia popri pomníkoch aj projekty verejných stavieb, symbolizujúcich idey revolúcie a slúžiacich osvete a tiež provizórne stavby budované pri príležitosti výročných osláv a ľudových slávností.

Pokiaľ ide o „praktické“ úlohy, predovšetkým bývanie, francúzska architektúra príznačne posúva problém do teoretickej a symbolickej roviny, kým ruská architektonická avantgarda konkretizuje smerom k výskumu potrieb a k formovaniu nových typov kolektívneho obydli. V oboch prípadoch sa architekti zaoberajú urbanistickými experimentmi — vo Francúzsku rieši v plnej komplexnosti sociálny program Ledouxovo ideálne mesto Chaux,³⁴ v Rusku neskôr vznikli teoretické koncepcie osídlenia.

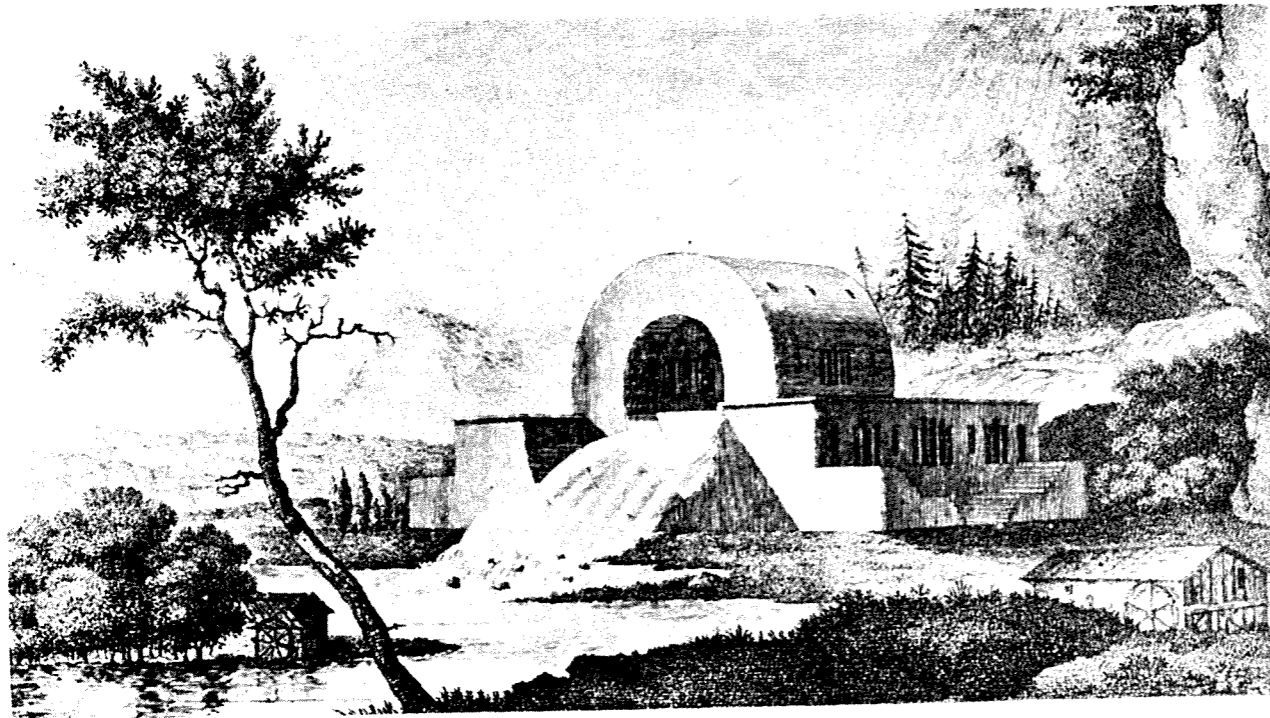
Pre architektonické projekty oboch uvedených období je príznačný geometrický charakter architektúry, súvisiaci s kozmickým princípom. Francúzska revolučná architektúra vo svojom príklone ku geometrii vychádza zo vzťahu človeka a prírody — elementárny tvar sa chápe ako prvotný, pravdivý, prirodzený (v kontexte architektonického vývinu teda popretie tradície). „Abstraktný“ poriadok kozmického princípu sprostredkovaný geometriou sa poníma ako vzor usporiadania — protiklad revolučného nepokoja. Svet sa javí — v duchu Newtonovho výkladu³⁵ — ako fungujúci stroj, ktorý charakterizuje pravidelný, opakovaný pohyb. Je to pohyb mechanický, uzavretý v okruhu, z čoho (iba zdanlivo protikladne) vyplýva určitá statickosť. Badáme ju v architektúre, kde dynamika je uzemnená pevnou uzavretou hmotou



C. N. Ledoux: Návrh na cintorín pre Chaux, 1784. Z knihy Vogt, A. M.: *Russische und französische Revolutions-Architektur*. Repro T. Leixnerová

a prejavuje sa iba ako latentná sila, vnútorné napätie zhutnených symbolov všeobecného pojmu.³⁶ Aj ruská revolučná architektúra vyjadruje afinitu ku kozmickému poriadku. Akcentuje však pohyb v jeho rôznych momentoch³⁷ — ako aktivitu, fungovanie (analogicky k stroju, konštrukcii, náplni budovy) a tiež ako tendenciu výrazu (šikmá os, náznak pohybu nahor, dojem vznášania sa, svetelný i skutočný, mechanický pohyb). Táto dynamizácia korešponduje s relatívnou otvorenosťou architektúry, ktorá chce komunikovať s okolím, v dôraze na konštrukciu predvádza svoje fungovanie.³⁸

Cez dynamiku pohybu sa teda opäť dostáva-



C. N. Ledoux: Návrh na dom správcu riek, 1785. Z knihy Kalnein, W. G.—Levey, M.: *Art and Architecture of the 18th Century in France*. Repro T. Leixnerová

me k motívu práce. Ako ho chápe francúzska revolučná architektúra? Ideálne mesto Chaux je mestom práce.³⁹ V strede jeho oválneho pôdorysu nie je kultová či mocenská stavba, ale fabrika a jej správa. Pracovný proces (išlo o solivar) sa chápe ako interakcia človeka s prírodou — človek je jej spoluhráčom, „spúšťa“ (riadi) prírodný proces, na konci ktorého je želaný výrobok.⁴⁰ Inou formou vyzdvihnutia práce v architektonickom návrhu sú Ledouxové návrhy na obydlia remeselníkov — výraz funkcie chápanej symbolicky, nie prakticky. Materiál, technológia, resp. výsledok remeselnej práce sa tu stávajú architektonickým znakom.⁴¹ Program mesta však popri práci zahŕňa aj mnohé ďalšie ľudské aktivity, teda množstvo verejných stavieb rôzneho účelu (kult, osвета, zábava, hygiena atď.), ktorých rozmiestnenie v lúčovitých segmentoch celku znázorňuje ich rovnocennosť a prístupnosť pre všetkých. Novým humanizačným prvkom v koncepte ideálneho mesta je zapojenie zelene.⁴²

Architektonické projekty oboch revolučných období spája aj polarita a súčinnosť racionálneho a emocionálneho. Obe architektúry využívajú emotívne pôsobenie stereometrických telies, resp. objemov, v kombinácii so svetelným efektom. Francúzska architektonická tvorba, podopretá Boulléeovou teóriou telies,⁴³ pôsobí predovšetkým pádnosťou architektonickej hmoty, nadsadenou mierkou, uzavretosťou povrchu, sporo, ale účinne využíva sochu a písmo. Ruská architektúra zdôrazňuje konštruktívnu stránku tvaru; dynamický výraz ľahkosti (teda prekonanie tiaže, hmotnosti) je tlmočený obrysom, transparentnosťou, (pohybujúcim sa) svetlom. Miesto sochy zaujíma „technický“ symbol, účinne sa využíva písmo.

Na záver tohto náčrtu analogických súvislostí medzi architektonickými prejavmi oboch revolučných období treba spomenúť analógiu ich osudov. Obe architektúry prinášajú predčasné riešenia, ktoré sú z hľadiska hospodárskych a technických možností v čase a mieste svojho

vzniku utópiou. Po stabilizovaní spoločenských pomerov nedostáva novátorská architektúra vo svojej vyhranenej podobe úlohy (tie sa formulujú inak) a musí v realizáciách ustúpiť prehodnotenej tradícii. Napriek tomu sa však jej ideál ani základné princípy nestrácajú úplne. A s tým súvisí nasledujúci náčrt.

*

Druhá interpretácia prezentuje francúzsku revolučnú architektúru ako začiatok novej continuity, resp. novej tradície vo vývine architektonického myslenia, pričom sa (vzhľadom na rozsah príspevku) obmedzuje na tri základné črty, postihujúce jej podstatné kvality.

1. Architektúra sa chápe ako sociálne umenie. Rozširuje svoj záber: neobmedzuje sa už na určitú spoločenskú triedu a na úzky okruh úloh, ktoré sú hodné toho, aby ich riešila, ale rozširuje škálu stavebných typov (verejné budovy rôzneho určenia, kúpele, jatky, majáky a pod.). Príznakom rovnakého trendu je aj príklon k urbanizmu — C. N. Ledoux rieši svoje ideálne mesto, E. L. Boullée dokonca navrhuje, aby bol spracovaný regionálny plán Francúzska.⁴⁴

O sociálnom vedomí architektúry svedčí aj Ledouxovo teoretické dielo (Architektúra skúmaná vo vzťahu k umeniu, mravom a zákonodarstvu, 1804), ktorého text označuje historik H. R. Hitchcock doslova ako sociologický.⁴⁵ Úvodné slová Ledouxovho diela znejú: „Lud! Jednota tak úctyhodná dôležitosťou každej súčasti, z ktorých sa skladá, ty nebudeš zabudnutá v umeleckých stavbách...“⁴⁶ Ideálne mesto C. N. Ledoux nastoľuje problém kvality (architektonickej) vo vzťahu ku kvantite (rastúcemu počtu ľudí, ktorým architektúra slúži). Je to problém, ktorý trvale rieši moderná architektúra ako svoju hlavnú tému.

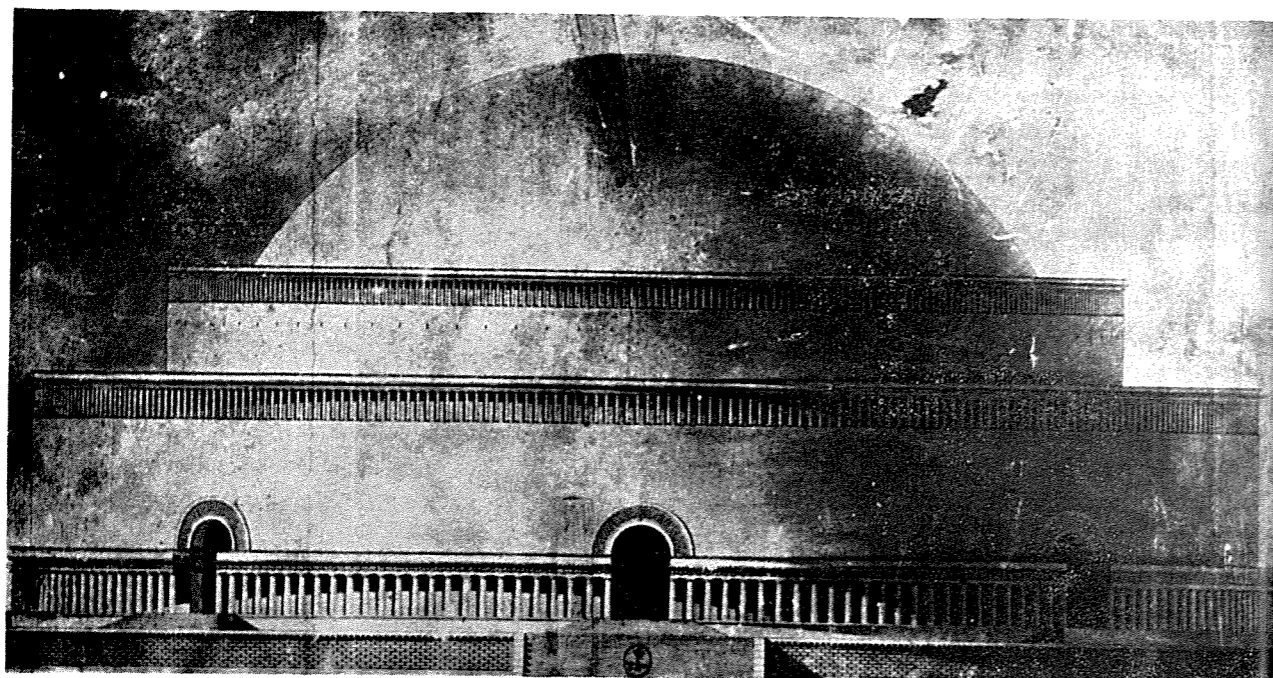
Sociálny motív v rovine angažovania sa za sociálno-revolučné idey sa orientuje k ideálu slobodného človeka v spravodlivej spoločnosti, ktorý je sformulovaný dosť všeobecne, chápe sa skôr teoreticky, abstrahovane (svedčia o tom návrhy na chrámy „pojmov“). Veľké idey a pojmy sú vyjadrené veľkou mierkou, vzdialené konkretizácii smerom ku skutočnému žijúcemu člove-

ku; „ideálne“ formy tejto architektúry obsahujú skryté nebezpečenstvo, že konkrétny človek sa v nich stratí, rozplynie v abstraktnom pojme.

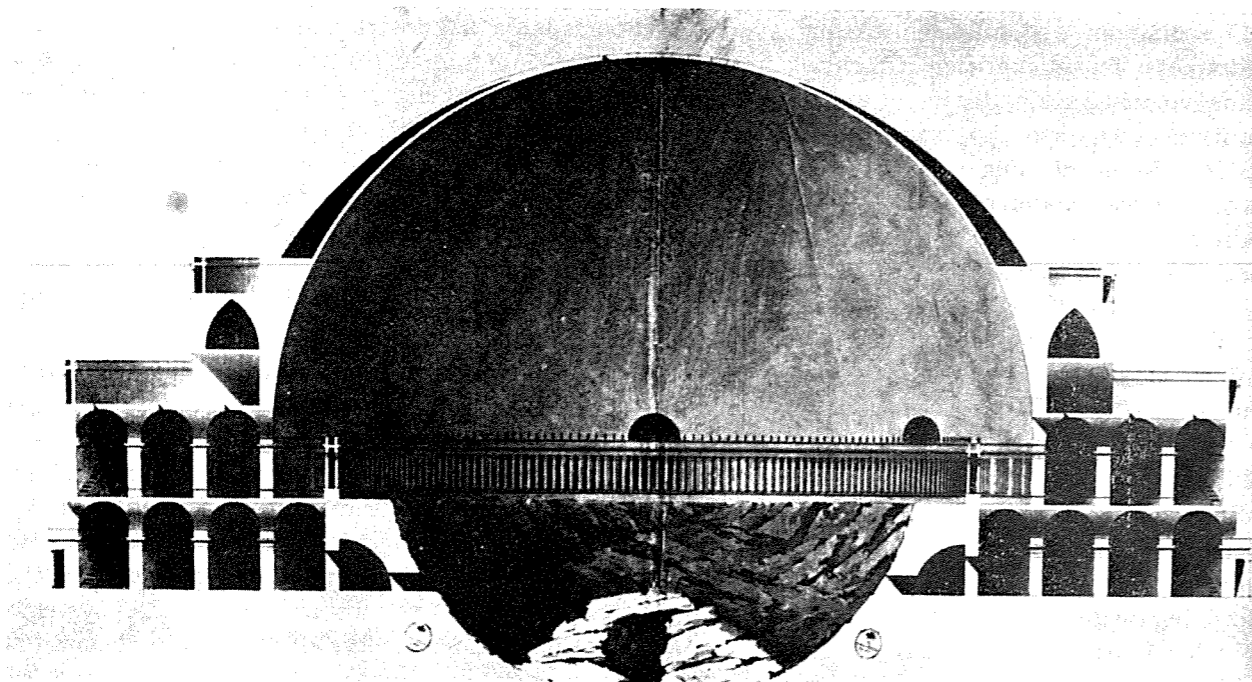
2. Narastá význam funkcionálneho aspektu architektonickej tvorby. Teória architektúry v polovici 18. storočia (predovšetkým v diele teoretika M. A. Laugiera) smerovala k zdôrazneniu kritéria účelnosti.⁴⁷ Je pre revolučnú architektúru príznačné, že posúva funkcionalitu do roviny teoretickej (Ledoux: „Tout... est motivé par la nécessité“)⁴⁸ a symbolickej (napríklad Ledouxove domy remeselníkov, resp. Boulléeove návrhy, negujúce praktickú funkciu). Architektúra má pôsobiť na rozum i cit, tlmočiť posolstvo o svojom poslaní prostredníctvom svojho charakteru, výrazu — je to „architecture parlante“.⁴⁹

Teóriu funkcionality architektúry rozpracúva Boulléeov žiak J. N. L. Durand.⁵⁰ Krása architektúry podľa neho pramení z toho, ako uspokojuje ľudské potreby. Stavba riešená účelne bude mať charakter odlišný od iných stavieb — v tom spočíva prirodzený pôvod skutočnej krásy, vyplývajúcej z povahy vecí, konštrukcie, primeraného použitia materiálu. Aj architektonická dekorácia má prirodzene vyplývať z usporiadania a konštrukcie stavby. Durand však prekračuje rámec utilitarizmu — uznáva aj významovú funkciu, ktorá umožňuje zapojenie sociálnych a maliarskych diel do architektonického celku (podľa princípu vhodnosti — *convenance*). Čo vypadáva z tohto registra funkcií, teda to, čo nemá svoj účel alebo význam, ruší krásu architektúry.⁵¹

3. V oblasti výrazových prostriedkov architektúry nastáva príklon k elementárnym formám a uplatňujú sa nové princípy ich skladby. Tvarová analógia medzi francúzskou revolučnou architektúrou a modernou spočíva v redukcii architektonických tvarov na elementárne prvky, uzavreté formy, umiestnené v neutrálnom voľnom priestore. Architektúra pracuje s formami, ktoré sú schopné stať osamotene a chápu sa ako rovnocenné; v novom systéme niet miesta pre prvky, ktoré hľadajú či vyžadujú si podporu a kontakt s inými. Z toho logicky vyplýva „voľné“ spájanie prvkov (v porovnaní s viazanými schémami tradičných rádo-)



E. L. Boullée: Návrh na chrám Rozumu, 1793–1794. Z knihy Lankheit, K.: *Der Tempel der Vernunft*. Repro T. Leixnerová



E. L. Boullée: Návrh na chrám Rozumu, 1793–1794 (rez). Z knihy Lankheit, K.: *Der Tempel der Vernunft*. Repro T. Leixnerová

kladnými kompozičnými princípmi sú: radenie a opakovanie motívov, vrstvenie prvkov; anti-téza — ako kontrast v textúre, mierkach, hmotnosti, ako napätie medzi vzdialenými prvkami aj ako prenikanie telies a objemov; viacnásobný vzťah, využívajúci možnosti variácie a kombinácie spomenutých princípov.⁵² Tieto princípy sa uplatňujú vo vzťahoch celkov aj ich častí. Vo výrazovej stránke revolučnej architektúry dominuje neosobnosť, zodpovedajúca všeobecným formuláciám ideí (aj spomínanej nestrannosti, bezzáujmovosti), ktorá predstavuje široké

pole možností pre významový posun smerom od „služby všetkým“ až po odľudštenie.

Architektonická tvorba po Revolúcii ostala trvale poznamenaná rozkladom starého skladobného systému, ktorý sa odohral v architektonických návrhoch osemdesiatych až deväťdesiatych rokov. Po celé 19. storočie za šatom rôznych pseudoslohov pretrvávajú nové architektonicko-priestorové myslenie.⁵³ V tomto kontexte možno francúzsku revolučnú architektúru chápať ako anticipáciu, ktorá pretrvávajú v podvedomí moderného slohu.

Poznámky

- ¹ Pojem „revolučná architektúra“ uvádza v súvislosti s novým hodnotením francúzskej architektonickej tvorby konca 18. storočia KAUFMANN, E.: *Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution*. Zeitschrift für bildende Kunst 1929/30, s. 38–46. Touto problematikou sa autor zaoberal aj v ďalších svojich prácach: *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Wien 1933; *Three Revolutionary Architects — Boullée, Ledoux, Lequeu*. Philadelphia 1952; *Architecture in the Age of Reason*. Cambridge, Mass. 1955. Z ďalších autorov, ktorí sa venovali tejto téme spomeňme aspoň mená: Helen Rosenau, J. M. Pérouse de Montclos, Wolfgang Herrmann, Karl Lankheit, Adolf Max Vogt.
- ² Autori sa zhodujú v názore E. Kaufmanna, že najpregnantnejším spôsobom vizualizovali nové idey projekty E. L. Boulléea a C. N. Ledouxa z osemdesiatych rokov 18. storočia. KAUFMANN, E.: *Architektonische Entwürfe* . . . , s. 39.
- ³ Z obdobia predchádzajúceho zrod revolučnej architektúry spomeňme Morellyho Zákoník prírody z roku 1755 alebo utópiu prezentovanú ako naozajstný sen — Paríž roku 2440 od L. S. Merciera z roku 1770.
- ⁴ Architektonické utópie ako pôdorysy lepšieho sveta — pozri BLOCH, E.: *Das Prinzip Hoffnung*. Berlin 1954, 1955, zv. 2.
- ⁵ Ako súčasť reakcie proti baroku. E. Kaufmann kladie na začiatok línie smerujúcej k novému ideálu Gabrielov Malý Trianon (blokový charakter, uzavretosť voči okoliu), mílnikom na tejto ceste je však aj Soufflotova Ste Geneviève — Panthéon, spájajúca tradičné (kupola) a novátorské prvky (masívne, holé nosné steny).
- ⁶ V duchu racionalizmu zameriava kriticko-analytický pohľad na overenú autoritu architektonickej teórie — Vitruvia už abbé LAUGIER vo svojom diele *Essai sur l'architecture* (1753). Ako pravzor architektúry

staví primitívny domec z dreva, ktorý bol nevyhnutne funkčný, a teda aj racionálny. Aj moderná stavba by sa mala skladať iba zo základných (nevyhnutných) tvarov. V podobnom duchu aj Quatremère de QUINCY v hesle „chata“ pre Encyklopédiu.

⁷ V projektoch revolučnej architektúry sa kladie dôraz skôr na celok (celkový účinok diela) než na jednotlivosti a detaily. Pozri KAUFMANN, E.: *Architecture in the Age of Reason*. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France. New York 1968, s. 162.

⁸ KALNEIN, W. G. — LEVEY, M.: *Art and Architecture of the 18th Century in France*. Harmondsworth 1972, s. 344 a 347.

⁹ KAUFMANN, E.: *Architektonische Entwürfe* . . . , s. 40.

¹⁰ Kocka, hranol, valec, pyramída, kužeľ, aj guľa — napriek svojmu anti-tektonickému tvaru. Pozri KAUFMANN, E.: *Architecture* . . . , s. 185 — O kozmických, psychologických (sebaidentifikácia) a iných symbolických súvislostiach gule, resp. kruhu pozri CURL, J. S.: *European Cities and Society. The Influence of Political Climate on Town Design*. London 1970, s. 6.

¹¹ „Aj kastové rozdiely starej architektúry padli. Už neexistovali stavby, ktoré sú hodné umeleckého stvárnenia a také, čo si ho nezaslúžia. Baroková architektúra bola feudálne obmedzená, antibaroková je univerzálna. Bolo Ledouxovým nespĺneným snom vytvoriť mesto so všetkým, čo k nemu patrí, počínajúc kultovými stavbami, ktoré mali slúžiť novým myšlienkam ľudskosti, až po poslednú úžitkovú stavbu“. KAUFMANN, E.: *Architektonische Entwürfe* . . . , s. 44.

¹² Ako príklady postupného odklonu od tradície k zjednodušenému stereometrickému tvaru a k novému typu kompozície možno z diel E. L. Boulléea uviesť napr.: návrh na kostol La Madeleine v Paríži z rokov 1777–1781, súťažný návrh na prestavbu a dokončenie Versailles z roku 1780, návrh na budovu opery pre námestie Carrousel v Paríži z roku 1781,

návrh na Newtonov pomník — kenotaf z roku 1784, ktorý sa vyznačuje použitím konceptu guľového objemu, a návrh na budovu knižnice z rokov 1785—89.

- ¹³ V diele C. N. Ledoux možno zjednodušovanie tradičných motívov vidieť na príklade mestskej brány v Arc-et-Senans z roku 1776; v sérii jeho návrhov na hostince možno sledovať proces oslobodzovania prvkov architektonickej kompozície (od kompaktného bloku po „pavilónové“ usporiadanie) a rozpracúvanie geometrického rozvrhu celku. Pozri CHRIST, Y.: Paris des Utopies. Paris 1970, s. 8. Motív guľového objemu využíva návrh na cintorín pre ideálne mesto Chaux z roku 1784.
- ¹⁴ S guľovým objemom pracuje aj návrh Domu pre kozmopolitu z roku 1785 od A. L. T. Vaudoyera (1756—1846). Z ďalších architektov, ktorých tvorba sa vyznačovala podobnými charakteristikami možno spomenúť napr. týchto: J. J. Lequeu (1758—1824), J. N. Sobre (činný v 90. rokoch), L. A. Dubut (1769—1846).
- ¹⁵ KALNEIN, W. G. — LEVEY, M.: c. d., s. 348.
- ¹⁶ Osvetový charakter programu mal svoj základ v názoroch Denisa Diderota (1713—1784). Bojového ducha umenia roznečoval najmä J. L. David (1748—1825). Dôležitou úlohou umelcov bolo aj usporadúvanie ľudových slávností, ktorým sa prikladal veľký politický význam. Prvou bola slávnosť 1. výročia pádu Bastilly, ktorej réžiu pripravil J. L. David. Pozri: Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789—1795. Dresden 1973.
- ¹⁷ Léon Dufourny (1754—1818) v Konvente roku 1793: „L'architecture doit se régénérer par la géométrie“. KALNEIN, W. G. — LEVEY, M.: c. d., s. 345.
- ¹⁸ Pozri prejav architekta P. T. Bienaiméa (1765—1826) v Národnom konvente, ako aj výnosy Konventu. Von Brutus zu Marat . . . , s. 74, resp. 81.
- ¹⁹ Napríklad návrh na urbanistické riešenie a triumfálny stĺp na námestí Bastilly od architekta Cathalu z roku 1791, návrh na pomník od architektov J. G. Legranda a J. Molinosa z roku 1791 pre to isté námestie. CHRIST, Y.: c. d., 137, 138.
- ²⁰ Ako príklady možno uviesť Lequeuov návrh na Chrám Zeme z roku 1790, Boulléeov návrh Chrám Rozumu (stotožneného s Prírodou), ktorý K. Lankheit datuje do rokov 1793—94, prípadne návrh J. N. Sobre na Chrám nesmrteľnosti. Všetky návrhy pracujú s guľovým objemom, v poslednom prípade je zaujímavým prvkom využitie vodnej hladiny pre dosiahnutie želaného vizuálneho účinku diela. Pozri: CHRIST, Y.: c. d., s. 87. K datovaniu Boulléeovho návrhu pozri: LANKHEIT, K.: Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Boullée. Basel — Stuttgart 1968, s. 39.
- ²¹ Napríklad návrh na Palais National od J. G. Legranda a J. Molinosa z roku 1791.
- ²² Komisiu ustanovil Národný konvent roku 1793. Po-

drobnejšie o „pláne umelcov“ pozri napr.: HALL, T.: Planung europäischer Hauptstädte. Zur Entwicklung des Städtebaues im 19. Jh. Stockholm 1986, s. 50 a 51.

- ²³ Napríklad Oltár vlasti od J. J. Raméa (1764—1842), postavený pri príležitosti 1. výročia pádu Bastilly a viacnásobne použitý pri ďalších ľudových slávnostiach. KAUFMANN, E.: Architecture . . . , s. 183, obr. 186.
- ²⁴ Obe siene predstavujú uplatnenie nových princípov v priestorovej kompozícii interiéru — celistvé objekty postavené vedľa seba.
- ²⁵ E. L. BOULLÉE je autorom diela Architecture, essai sur l'art, ktoré napísal niekedy v osemdesiatych až deväťdesiatych rokoch 18. storočia. Prvé (komentované) vydanie tohto rukopisu vyšlo až roku 1953, jeho názory však boli veľmi dobre známe vďaka jeho rozsiahlemu pedagogickému pôsobeniu. ROSENAU, H. (vyd.): Boullées Treatise on Architecture. London 1953. C. N. LEDOUX vydal roku 1804 dielo Architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Podobne ako predchádzajúce, aj toto dielo malo široký vplyv. Roku 1846 ho po druhý raz vydal Daniel Ramée.
- ²⁶ J. N. L. Durand bol žiakom E. L. Boulléa a inžiniera R. Perroueta (1708—1794). Od roku 1795 pôsobil ako profesor architektúry na École polytechnique. Napísal diela Recueil et parallèle des édifices en tout genre (1800) a predovšetkým Précis des leçons d'architecture . . . (1802—05).
- ²⁷ Sociálna motivácia architektonickej tvorby: architektúra reaguje na spoločenské javy a problémy a sama utvára určitý model ich riešenia.
- ²⁸ Analógiou určitých javov v architektúre spomínaných dvoch období s pátraním po možných hlbších súvislostiach sa zaoberá VOGT, A. M.: Russische und französische Revolutions — Architektur — 1917, 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974.
- ²⁹ V tomto zmysle vo Francúzsku zohrali dôležitú rolu diela J. J. Rousseaua O pôvode nerovnosti medzi ľuďmi a Spoločenská zmluva. Základnou zásadou bolo, že človek má mať iba toľko pôdy, koľko potrebuje pre svoju obživu, resp. koľko sám obrobí. Toto ponímanie sa ozýva ešte i u Le Corbusiera. Pozri: VOGT, A. M.: c. d., s. 194.
- ³⁰ BENEVOLO, L.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jh. München 1964, zv. I, s. 14.
- ³¹ Pre ponímanie práce a určenie jej miesta v živote je príznačný prístup encyklopedistov. Encyklopédia (Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, 1751—80) vychádzala z názoru, že poznanie je zárukou riešenia všetkých spoločenských problémov a koncepcie kládla na roveň vedu, umenie a prácu remesiel (rozsiahle časti sú venované opisom nástrojov a postupov práce). V tom možno vidieť priznanie nového významu práci.

- ³² Pozri Von Brutus zu Marat . . . , s. 61, 74, 82. Pozri tiež pozn. č. 16.
- ³³ Podľa plánu monumentálnej propagandy mali umelci spodobovať osobnosti medzinárodného revolučného hnutia, teoretikov a predchodcov socializmu ako aj osobnosti vedy a umenia.
- ³⁴ C. N. Ledoux ako inšpektor kráľovského solivaru vo Franche-Comté od roku 1771 navrhoval komplex solivaru ako samostatného mesta (Arc-et-Senans). Po zastavení výstavby prepracoval pôvodné projekty podľa zmenenej koncepcie (1. variant dokončil okolo roku 1780) a vytvoril postupne koncept ideálneho mesta Chaux, ktoré venoval „pracujúcemu ľudu“ a publikoval vo svojom teoretickom diele vydanom roku 1804.
- ³⁵ Afinitu ku kozmickému princípu a jeho výklad ilustruje napríklad Ledouxov návrh nástennej maľby pre cintorín ideálneho mesta Chaux, ktorý zobrazuje vznášajúce sa planéty (1784).
- ³⁶ Ako príklad možno uviesť Ledouxove návrhy — Dom správcu riek pre Chaux z roku 1785, Dom strážcu pre park Malpertuis z roku 1806.
- ³⁷ VOGT, A. M.: c. d., 163, 166.
- ³⁸ VOGT, A. M.: c. d., s. 171.
- ³⁹ VOGT, A. M.: c. d., s. 153; HRŮZA, J.: Slovník soudobého urbanismu. Praha 1977, s. 146—147.
- ⁴⁰ Toto ponímanie možno ilustrovať príkladom reliéfu, zobrazujúceho proces kryštalizácie — výron soli, ktorý sa nachádza na mestskej bráne v Arc-et-Senans.
- ⁴¹ Ako príklad uveďme Ledouxove návrhy na Dom drevorubača, využívajúci prvok drevených brvíen na fasáde, Dom uhliara, upomínajúci svojim zovňajškom

na technológiu výroby dreveného uhliara, či Dom výrobcu obruči na nádoby so soľou, uplatňujúci samotný výrobok ako architektonický znak na priečelí domu.

- ⁴² HRŮZA, J.: Teorie města. Praha 1965, s. 115.
- ⁴³ GERMANN, G.: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. Darmstadt 1980, s. 224 a n.
- ⁴⁴ HRŮZA, J.: Teorie . . . , s. 116.
- ⁴⁵ Hitchcock hodnotí Ledouxov spis ako fascinujúci text, ktorý je rovnako sociologický ako architektonický. HITCHCOCK, H. R.: Architecture — 19th and 20th centuries. Penguin Books 1968, s. XXV. Titulný list Ledouxovho traktátu niesol rytinu s názvom Dom chudobného. BENEVOLO, L.: c. d., s. 17. Pozri tiež pozn. č. 11.
- ⁴⁶ KALNEIN, W. G. — LEVEY, M.: c. d., s. 401, pozn. 100.
- ⁴⁷ Dôležitú úlohu v tomto procese zohrali aj Diderotove filozofické názory. KALNEIN, W. G. — LEVEY, M.: c. d., s. 299—300.
- ⁴⁸ KAUFMANN, E.: Architecture . . . , s. 166.
- ⁴⁹ Termín bol použitý v anonymnej eseji (Etudes d'architecture en France) v Magasin Pittoresque, 1852, s. 388 na charakterizáciu Ledouxovho diela. KAUFMANN, E.: Architecture . . . , s. 251, pozn. 78.
- ⁵⁰ V diele Précis des leçons d'architecture (1802—05).
- ⁵¹ Podľa: GERMANN, G.: c. d., s. 236 a n.
- ⁵² V terminológii E. Kaufmanna „multiple response“, ktorý umožňuje „konverzáciu motívov“. KAUFMANN, E.: Architecture . . . , s. 189.
- ⁵³ KAUFMANN, E.: Architecture . . . , s. 169.

Социальная мотивировка в архитектурном концепте (Обзор интерпретации французской революционной архитектуры)

В первой части работы приводится обзор французской революционной архитектуры в качестве архитектурной утопии, которая в ходе исторического развития меняет свой характер. Из интеллектуального брожения в течение предреволюционного периода (с кульминацией в восьмидесятые годы) рождается мечта о новой архитектуре для нового общества — для освобожденного человека в обществе равных людей. Программой данного периода является возрождение архитектуры как выражение и средство возрождения общества. В условиях революционного процесса упоение мечтой приходит в конфронтацию с действительностью, наступает противоречие между теорией и практикой, между перспективами и ограничениями. Архитектура воспринимается как средство воспитания, духовного подъема народа, как средство торжества но-

вых революционных идей. В период стабилизации (с середины девяностых годов) происходит пробуждение из сна, официальная программа отклоняется от замыслов революционной архитектуры, однако ее заветы сохраняются.

Этим заветам революционной архитектуры посвящена вторая часть работы, которая в кратких тезисах обрисовывает две интерпретации французской революционной архитектуры в смысле ее актуализации. Связующим элементом между обоими интерпретационными позициями является основной исходный пункт — социальная мотивировка архитектуры, понимаемая в качестве внутреннего обоснования выбора архитектурных средств.

Первая интерпретация направлена на сравнение развития архитектуры в течение двух революционных пе-

риодов (Французская буржуазная революция и Великая Октябрьская социалистическая революция). Она находит значительные аналогии в проблемах, решениях и судьбах архитектуры этих двух периодов, одновременно, однако, указывает также на характерные сдвиги и отличия.

Данная интерпретация занимается прежде всего аналогиями во временной связи архитектурного развития с периодом революционных волнений, аналогиями и отличиями в связи содержания архитектуры с идейным и общественным брожением (с точки зрения философского содержания она уделяет внимание главному образом мотиву труда в его различных позициях), а также аналогиями в программной ориентации архитектуры на службе революции. Данная интерпретация сравнивает также характеристики формы и подход к выбору и работе с выразительными средствами архитектуры (геометризация, статичность и динамика, рациональный и эмоциональный аспекты).

Вторая интерпретация представляет французскую революционную архитектуру как начало новой традиции в архитектурном мышлении. При этом она ограни-

чивается тремя (взаимно обусловленными и тесно связанными) основными чертами, охватывающими ее существенные свойства:

1. Архитектура во все большей мере воспринимается как социальное искусство — расширяется круг ее общественных задач, растет социальное сознание архитектуры по отношению к теоретическим и практическим вопросам (проблема количества и качества, идеал гуманизма и его внутреннее противоречие).

2. Растет значение функционального аспекта архитектурного творчества. В то время как проекты революционных архитекторов сдвигают функциональность в теоретических и символических уровнях, произведения их учеников разрабатывают практические вопросы и понимают функциональность в смысле весьма близком современному подходу.

3. В области выразительных средств наблюдается тяготение к элементарным формам и находят применение новые принципы их структуры. Революционная архитектура предвосхищает формы и композиционные принципы современной архитектуры и тенденции ее развития.

Social Motivation in the Architectural Concept (Outline of an Interpretation of French Revolutionary Architecture)

The first part of the study sketches French revolutionary architecture as an architectural utopia which has changed its character during the course of historical development. The intellectual effervescence of the pre-revolutionary period (culminating in the eighties) gave rise to a dream of a new architecture for a new society — for a free man in the society of the equals. The programme of this period is the revival of architecture as an expression and the means of the regeneration of the society. Under conditions of the revolutionary process, the dream comes into confrontation with the reality with the ensuing contradiction between theory and practice, perspectives and limitations. Architecture is apprehended as means of education, uplifting of the people, as means of celebration of novel revolutionary ideas. The period of stabilization (from the mid-nineties) ushers in an awakening from the dream, the official programme becomes diverted from the intentions of the revolutionary architecture, but its message persists.

This message of revolutionary architecture is the subject matter of the second part of the study which outlines, in concise theses, two interpretations of French revolutionary architecture in terms of its actualization. The link between both the interpretative planes is given by the basic premise — social motiva-

tion of architecture, understood as an internal justification of the choice of architectural means.

The first interpretation is focused on a comparison of the development of architecture during two revolutionary periods (viz. the French bourgeois revolution and the Soviet October revolution). It sets off significant analogies in the problems, their solutions, and also in the destinies of architecture of these two periods, but simultaneously points out characteristic shifts and differences.

It is primarily concerned with analogies in a temporal bond of architectural development with the period of revolutionary disturbances, with analogies and divergences concerning the content of architecture in its relation with the ideological and social effervescence (from the aspect of the philosophical content it devotes attention particularly to the motive of work in its various aspects) and also with analogies in architecture's programmed orientation to the service of revolution. It likewise compares the form patterns and approach to a choice and application of various means of its expression (geometrization, statics and dynamics, the rational and emotional aspects).

The second interpretation introduces the French revolutionary architecture as the beginning of a new tradition in architectural thinking. Here it limits itself

to three (mutually conditioned and closely related) basic traits, qualifying its essential attributes:

1. Architecture is apprehended more and more as a social art — the circuit of its social tasks is being extended, social consciousness of architecture grows in relation to theoretical and practical issues (problems of quality and quantity, ideal of humanism and its inner antithesis).

2. The significance of the functional aspect of architecture is growing. While projects of revolutionary

architects shift functionality into the theoretical and symbolic plane, works of their pupils process practical issues and perceive functionality in a sense very close to modern approaches.

3. In the domain of means of expression there is a tendency towards elementary forms, and new principles of their composition are applied. Revolutionary architecture anticipates the forms and compositional principles of modern architecture and its developmental trends.

Plán monumentálnej propagandy — k evolúcii leninskej idey

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Krátko po víťazstve revolúcie sa Všeruský ústredný výkonný výbor, zvolený na II. zjazde Sovietov obracia na predstaviteľov umeleckej inteligencie s cieľom nadviazať s nimi spoluprácu a zapojiť ich do bezprostredného plnenia úloh socialistickej revolúcie. Pozvanie do Smolného prijímajú šiesti: režisér *Vsevolod Mejerchold*, spisovateľka *Larisa Rejsnerová*, maliari *Kuzma Petrov-Vodkin* a *Natan Al'tman*, básnici *Alexander Blok* a *Vladimír Majakovskij*. . . Cesty umenia a cesty revolúcie sa pretínali a spájali zložitým a rozporuplným spôsobom. Začiatkom roku 1918 sa Blok zamýšľa nad úlohou inteligencie v revolúcii: „Umelcovou starostou, umelcovou povinnosťou je vidieť to, čo sa zamýšľa, počuť hudbu, ktorou buráca vetrom rozorvaný vzduch. Čo sa zamýšľa? Prerobiť všetko. Zariadiť to tak, aby sa všetko stalo novým, aby sa náš lživý, špinavý, nudný a ošklivý život stal spravodlivým, čistým, krásnym a veselým. Keď takéto zábery od pradávna ukryté v ľudskej duši, v duši ľudu, trhajú okovy a valia sa ako búrlivý prúd, v ktorom padajú priehrady, rúcajú sa zbytočné kúsky brehov — to sa volá revolúciou. Niečo menšie, umiernennejšie, prízemnejšie nazývajú vzbúrou, nepokojmi, prevratom. Ale toto sa volá revolúcia.“¹

Umenie nemohlo neprehovoriť. „Dunenie veľkosti“ prvej víťaznej socialistickej revolúcie na svete zasiahlo umenie v plnej a ohlušujúcej sile. Umenie odpovedalo — mohutným duchovným vzostupom. Neopakovateľným, hrdinským prológom.

Víťazstvo Veľkej októbrovej socialistickej re-

volúcie a budovanie nového socialistickeho štátu utvorili mnohostrané predpoklady na ďalekosiahle premeny v oblasti kultúry a umenia. Nastolením diktatúry proletariátu, spolu so základnými politickými, sociálnymi, ekonomickými a ideologickými zmenami dostáva kultúra a umenie nový obsah a nové — proletárske — triedne poňatie. Umenie sa stáva aktívnym prostriedkom premeny človeka a jeho vedomia v individuálnom i kolektívnom, celospoločenskom rozmere. Všestranné zapojenie kultúry a umenia do procesu budovania socialistickej spoločnosti, demokratizácia kultúry, sprístupnenie kultúrneho a umeleckého dedičstva ľudovým masám, výchova nového človeka, utváranie socialistickeho vedomia v duchu vedeckého svetozoru — to sú niektoré zo známych, všeobecných zásad socialistickej kultúrnej revolúcie, ktoré na stále vyšších rovinách (myslenej) špirály vývinu prechádzajú dodnes previerkou a premenami v čase i priestore. V prvých rokoch po víťazstve Októbrovej revolúcie sa utvárajú predpoklady formulovania pomerne špecifickej úlohy: nového postavenia výtvarného umenia v tvorbe životného prostredia socialistickej spoločnosti. Presvedčivo a historicky predvídavo ho prvýkrát vyslovil V. I. Lenin v myšlienke, ktorá do terminológie vied o umení vošla ako „leninský plán monumentálnej propagandy“. Bol v ňom programovo formulovaný revolučný vývinový princíp sociálno-priestorovej funkcie monumentálneho umenia v socialistickej spoločnosti.

Konkrétny umelecko-historický materiál, kto-

rý naplňal pojem leninského plánu monumentálnej propagandy, bol už mnohokrát predmetom vedeckých analýz v Sovietskom zväze.² Zmyslom nasledujúceho príspevku nie je ďalšia interpretácia výtvarno-umeleckých peripetií dejinného materiálu. Cez návrat k historickým prameňom a východiskám sa zamýšľame nad kontinuitou leninského plánu monumentálnej propagandy so súčasnosťou. Cieľom príspevku je naznačiť časovosť a nadčasovosť, podstatné črty evolúcie leninskej idey až k dnešku. Najst anticipačné momenty a vnútorný vývinový princíp idey, ktorá od prvotnej abstrakcie prerástla do syntetickej koncepcie podielu umenia na utváraní človeka, jeho duchovného a predmetného sveta. Uchopenie trvale platných čít monumentálnej propagandy umožňuje stanoviť základný posun, ktorým táto idea integrálnej premeny prostredia a človeka prostriedkami umenia prešla v teórii a praxi socialistickej výtvarnej kultúry.

Myšlienka V. I. Lenina, ktorú nazval „monumentálnou propagandou“, sa zrodila krátko po víťazstve Októbrovej revolúcie, na jar 1918.³ Inšpirovaný Campanellovým Slnečným štátom vyslovuje Lenin na stretnutí s A. V. Lunačarským niekoľko postrehov, ktoré sa neskôr stávajú základom „plánu monumentálnej propagandy“. Čo konkrétne v danej historickej situácii znamenala táto leninská iniciatíva? Uskutočnenie umeleckého stvárnenia sovietskych miest, ich výzdoby pamätníkmi, pomníkmi, reliéfmi, nápismi, ktoré by prípustnou a zrozumiteľnou formou manifestovali základné myšlienky socializmu, zobrazovali hrdinský boj proletariátu, utvrďovali triedne vedomie obyvateľstva, zachovávali v pamäti kolektívnu obrazy bojovníkov za slobodu, pokrokových postáv svetových dejín a kultúry. Plán sa mal zamerať na aktuálnu politickú agitáciu vyslovenú „na zlobu dňa“, na názornú propagandu ideí komunizmu, a smerovať tak k výchove nového človeka, k popularizácii vzdelania, hodnôt národnej a svetovej kultúry, k utvoreniu novej estetickej atmosféry socialistickeho mesta.

Pojem monumentálnej propagandy v prvotne abstrahovanej, genetickej podobe na prvý pohľad charakterizuje zdanlivý konflikt dvoch

odlišných sémantických a časopriestorových rovin. „V spojení týchto dvoch slov je čosi paradoxného, a práve tým blízkeho revolúcii. K bytostným črtám propagandy patrí dynamickosť a časovosť. Naproti tomu slovo „monumentalita“ smeruje k večnosti“.⁴ Cieľom idey bolo zapojiť umenie do služieb revolúcie. Umenie sa spájalo s propagandou, aktom ideovo-výchovnej funkcie štátu a robotníckej strany, vystupujúcich od víťazného momentu revolúcie v jednote. Propaganda — cieľavedomé a programové pôsobenie na myslenie a konanie ľudí smerujúce k utváraniu politickej integrity osobnosti, aktívnych občianskych postojov, prenesenie teoretickej podoby ideológie vládnucej robotníckej triedy do praktického konania ľudí — sa viaže na špecifické vlastnosti umeleckého diela, na jeho výrazové prostriedky, na osobitosti komplexného pôsobenia umeleckého obrazu na emotívne a racionálne zložky vnímateľa. Možnosť väzby propagandy s monumentálnym umením je imanentne predznamenaná funkcionálnym, morfológickým, ideovo-obsahovým špecifikom druhu. Jeho určujúcou kvalitou je silné duchovné uchopenie odrazu skutočnosti, spredmetňujúce spoločensky platnú ideu ako istý gnozeologický, etický a estetický ideál, ktorý v sebe nesie viac či menej odkrytú tendenciu premieňať sa ako výraz celospoločenskej (triednej) kolektívnosti a zacielenia. „Služobné“ postavenie monumentálneho umenia voči mocenskej úlohe štátu, resp. vládnucej triedy — všeobecne a zjednodušene povedané — v dejinách umenia „korigovala“ jedinečná schopnosť umeleckého talentu transponovať vyššie spomenutý ideál do umelecky autentických hĺbok a výšok všeludského ideálu. Podstatný obsahový príznak monumentálneho umenia koreluje s určitým „rádom“ formových príznakov, s rozmerom, dynamizmom a pátosom, dimenziou a mierou proporcie v mikro- a makrovzťahoch prostredia. Prepája ich nadžánrová, naddruhová, ideovo-estetická a výrazová kategória monumentality, vyjadrujúca konkrétnu dialektiku obsahových a formových zložiek diela. Možnosť väzby monumentálneho umenia a propagandy vyplýva zo schopnosti monumentálneho diela materiálne a duchovne organizovať prostredie, životný

priestor človeka, sémantizovať ho v sociálne dôležitých súvislostiach.

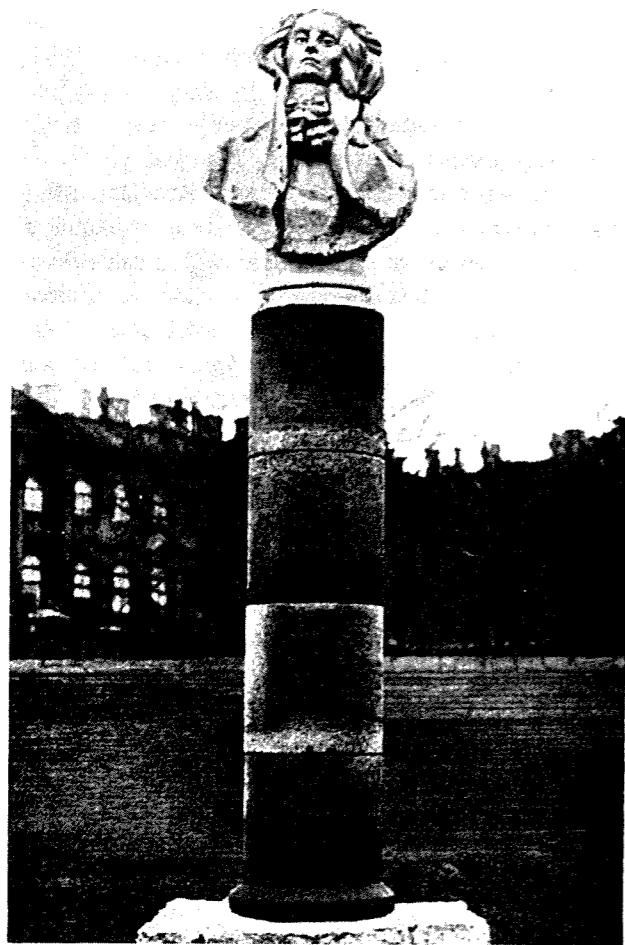
K myšlienke monumentálnej propagandy vyslovil Lenin programovú požiadavku na umenie — vychovávať masy. Vyplývala z objektívnych podmienok budovania socialistickeho štátu, z princípov nového kolektivismu. Úlohou dňa bolo získanie ľudu na stranu revolúcie, osvojenie si ideí marxizmu-leninizmu, bola potrebná „veľká, úmorná propagandistická práca medzi masami“.⁵ Do popredia sa vyzdvihla zrozumiteľnosť a prístupnosť masám ako výraz leninského princípu ľudovosti, triednosti a straníckosti, filozofických, ideologických a estetických kategórií týkajúcich sa sociálnej funkcie propagandy i účasti umenia na sociálnom pretváraní skutočnosti. Tento fakt dokumentovala programová, cieľotvorná činnosť bolševickej strany; monumentálna propaganda sa v praxi uskutočňovala a chápala ako plán. Jeho kľúčové aspekty vyslovil historicky jedinečný programový dokument, Dekrét o pomníkoch republiky z 12. apríla 1918 a rozvinula ho nasledujúca činnosť Rady ľudových komisárov a Oddelenia výtvarných umelcov ľudového komisariátu školstva a osvety. V dekréte bola nastolená požiadavka odstránenia pomníkov postavených na počesť cárov a ich služobníkov, vypísania nových súťaží na projekty pomníkov „významných dní ruskej socialistickej revolúcie“, slávnostnej výzdoby miest k sviatkom, ktorá by vyjadrovala myšlienky a city pracujúceho ľudu revolučného Ruska“.⁶ Na Leninov podnet bol vyhotovený aj Zoznam osôb, ktorým sa majú postaviť pomníky v Moskve a v iných mestách RSFSR, obsahujúci mená revolucionárov, filozofov, vedcov, významných predstaviteľov progresívnej ruskej a svetovej kultúry. Osobitná pozornosť sa venovala odhaleniu pomníkov, ktoré sa malo stať „aktom propagandy v pravom zmysle slova a zároveň aj malým sviatkom“.⁷ Veľký význam sa prikladal voľbe vhodného miesta na situovanie pomníkov do prostredia mesta alebo krajiny.

Bolo prirodzené, že veľké, sociálne progresívne, humánne ciele socialistickej revolúcie sa vyslovovali „veľkými“ prostriedkami monumentálneho umenia, umenia veľkej duchovnej sily, umenia najmasovejšieho diváka, umenia ktoré

bezprostredne vstupuje do jeho života. Ne jednej strane bolo jasné, že umenie bude stáť na strane revolúcie, že sa zapojí do jej uskutočňovania. Na druhej strane nebola jasná predstava ako má vyzeráť umenie budúcnosti — revolučné umenie socialistickeho zajtrajška. Mladosť nového umenia bola búrlivá, objavná a hľadačská ako sama revolúcia a jej prvé kroky. V prvých desaťročiach po víťazstve revolúcie charakterizovali umenie novátorské hľadania i názorová rôznorodosť obrátená smerom do minulosti i budúcnosti. Ak modelujeme dejinne zovšeobecnený materiál na pôdoryse obdobia nachádzame základnú konfliktnosť: 1. umenie sa naplňalo revolučným obsahom, novou ideovo-estetickou skutočnosťou, siahalo však k tradičným, historicky evolučným výrazovým prostriedkom, formám, druhom a žánrom; 2. umenie hľadalo nové, „revolučné“ výrazové prostriedky, od minulosti nezávislý jazyk výtvarného vyjadrenia, odrazu novej reality, ne-govalo tradíciu.

Veľký evolučný skok, ktorý nastal vo vývine umenia na začiatku 20. storočia, odvádzal umenie od názornosti uvedomovania, zobrazovania sociálnej reality, uzatváral ho v problémoch dejinnej estetickej imanencie vývinu výtvarnej formy; na druhej strane, práve vďaka novým výbojom hlbšie a mnohotvárnejšie, umelecky plnohodnotne a svojprávne sa utvrďovali a symbolizovali nové hybné sociálne sily, dynamická duchovná a materiálna realita revolučného pohybu. Vnútorná dualita, ambivalentnosť dvoch ciest, dvoch spôsobov zmocňovania sa sveta prostriedkami umenia neskôr prerástla do vonkajšieho konfliktu, ktorý jednoznačne a jednosmerne predznamenal zložitosti a rozpornosti ďalšieho vývinu socialistickeho umenia. Príznacným spôsobom sa táto dualita prejavila aj v prácach zamýšľaných a realizovaných v pláne monumentálnej propagandy.

Aké boli výsledky a aký bol význam realizácie idey monumentálnej propagandy v umení? Rovina výsledkov a rovina významov sa nerozchádzajú, avšak predsa paradoxne odlišujú. V druhožánrovom rozpätí ideu monumentálnej propagandy v prvých porevolučných rokoch uskutočňovali monumentálne pomníkové so-



Leonid Šervud: Pomník A. N. Radiščeva, 1918, Petrohrad. Repro T. Leixnerová

chárstvo a rozličné formy „agitačno-masového umenia“. Siahali od tradičných útvarov úžitkovej grafiky – plagátu, knižnej a novinovej grafiky a kresby cez časovo osobitnú formu „agitačného porcelánu“ k utváraniu nových, avantgardných a experimentálnych útvarov ako boli slávnostná výzdoba miest k revolučným sviatkom, agitačné vlaky a lode, spájajúce do jedinečných časovo-priestorových foriem prostriedky i proces syntézy výtvarného umenia, hudby, slova, scénicko-dramatického umenia.⁸

Sledujme monumentálne sochárstvo. Pomník a pamätník mali najadekvátnejšie vyjadriť ideu monumentálnej propagandy. „Hladné a chladné Rusko“ rokov intervenčnej a občianskej vojny



Alexander Matvejev: Pomník Karla Marxa (pri odhalení), Petrohrad, Smolnyj 1918, sádra (nezachoval sa). Repro T. Leixnerová

fakticky nemohlo poskytnúť sochárstvu veľkorysejšie materiálne prostriedky i napriek tomu, že sa teoreticky a prakticky presadzovala socialistická – štátna – objednávka. Nedostatok času a prostriedkov zohrali v realizácii plánu osudovú úlohu. Pomníky vznikali často na pochode. Zámery, ktoré nemali čas dozrieť opúšťali svojich autorov v prvotnom študijnom štádiu, vtlačali sa do lacných, dostupných a málo trvácnych materiálov. Napriek tomu monumentálna propaganda vo svojom čase splnila svoje poslanie. Tieto „chvatne modelované sochy“ mali „v sebe akýsi naivný a hrdý majestát“, boli „priamočiare a pritom metaforické“.⁹

Monumentálna propaganda v pomníkovej a

pamätníkovej tvorbe, až na ojedinelé výnimky, nezanechala po sebe rozsiahlejšie architektonicko-sochárske monumenty. Pamätník hrdinom revolúcie na Martovom poli v Petrohrade (arch. L. Rudnev, texty A. V. Lunačarskij, 1917–1920), jedno z mála realizovaných a zachovaných diel, sugestívnym spôsobom spájal strohú a vznešenú metaforu jednoduchých architektonických tvarov a básnického slova. Nerealizoval sa široko rozvinutý symbolicko-epický projekt Šadrovovho Pamätníka svetového utrpenia, po roku 1917 prepracovaný na heroickú koncepciu pamätníka bojovníkom proletárskej revolúcie.

Najčastejšie realizované pomníky monumentálnej propagandy nadväzovali na klasický pomníkový typ, petrifikovaný v európskom sochárstve v línii tradície anticko-renesančného antropocentrizmu. V dejinách ruského sochárstva ju zosobňoval klasicistický portrét, v 19. storočí realisticky prehodnotený. Pomník bol objednávaný v podobe portrétnej sochy (busty, figúry na podstavci). Táto koncepcia, najzrozumiteľnejšia a najpriateľnejšia, v nových podmienkach fungovala v zmysle silne pretrvávajúcej tradície v tomto žánri, rozvíjala „líniu psychologickéj portrétnej sochy intímneho charakteru“.¹⁰ Uvedme petrohradské pomníky F. Lassalla od V. Sinajského, N. Radiščeva od L. Šervuda, K. Marxa od A. Matvejeva, G. J. Dantona od N. Andrejeva, všetko roku 1918; A. Gercena od L. Šervuda, G. Garibaldiho od K. Zaleho, L. Blanquiho od T. Zalkalna, všetko roku 1919; pamätnú tabuľu M. Robespiera od S. Lebedevovej roku 1920 a mnohé ďalšie diela. Nemožno povedať, že tento „tradičný“ pomníkový koncept bol jednoliaty čo sa týka samej kvality zvládnutia úlohy i autorských rukopisov; na jeho pôde sa však stýkali aj krajné polohy. Na jednej strane sa sochárstvo obracalo k minulosti, ku klasicistickému umeniu ako výrazu revolučného pohybu, v tomto prípade už dejinne anachronickému. Dokumentovali to priame asociácie a prvky vo výstavbe tvaru, proporčnom kánone, typike postáv, alegórii a výtvarnej symbolike Obelisku sovietskej konštitúcie so sochou Slobody od arch. D. P. Osipova a sochára N. Andrejeva v Moskve (1918–1919) a pamätná ta-



Viktor Sinajskij: F. Lasalle, 1921, žula 156×120×90 cm, Štátne ruské múzeum v Leningrade. Repro T. Leixnerová

buľa bojovníkom padlým za mier a bratstvo národov v Moskve od S. Konnenkova (1918). Na druhej strane aj v pomníkoch sa odrazilo nové poňatie formy – hmoty a priestoru, ktoré dozrelo v európskom sochárstve 20. storočia.

V snahe prekonať naturalistickú koncepciu v zložitosti emocionálnej, sociálnej, psychologickéj charakteristiky, sochári siahali k novým prostriedkom. Kubistický a kubofuturistický experiment sa pomníka dotkol okrajovo a epizodicky. Nebol pretavený do autentickéj vnútornej koncepcie. Rozpor obsahu a formy sa prejavoval v tradičnom zobrazení, na ktoré sa akoby „navrch“ nanášal vonkajškový štýl tvarovej deformácie geometrizovaných foriem



Sergej Kononov: Pamätná tabuľa bojovníkom padlým za mier a bratstvo národov, 1918, reliéf, polychrómovaný cement 510×340 cm, Štátne ruské múzeum v Leningrade (pôvodne na Senátnej veži moskovského Kremľa). Repro T. Leixnerová

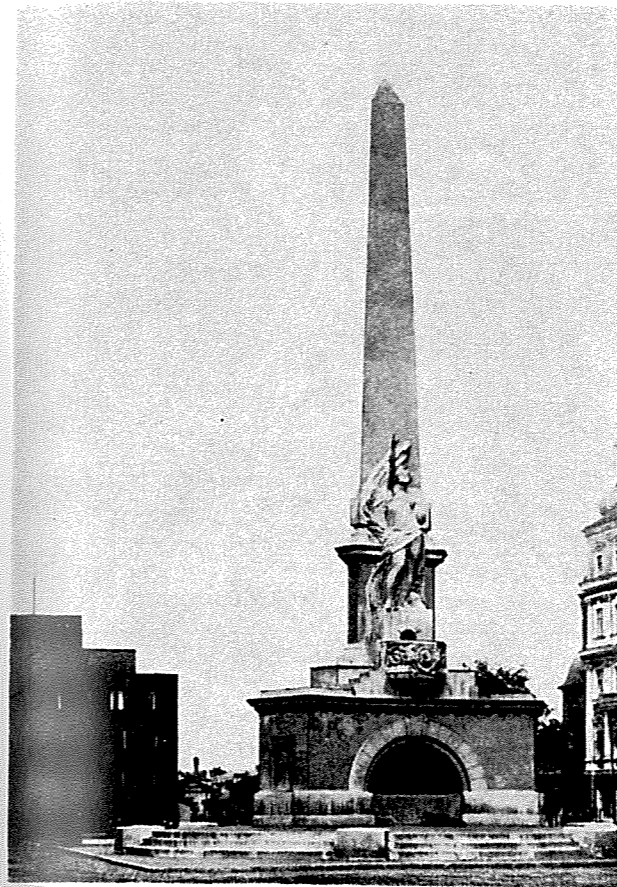
(pomník S. Perovskej od O. Griselliho v Petrohrade, 1918). B. Korolev v pomníku M. Bakunina v Moskve síce uplatnil myšlienku simultánnosti pohľadov a analýzu pohybovej akcie postavy, ale nakoľko bola jeho priestorová koncepcia nová a originálna, nie je dnes možné — podľa zachovaných návrhov — plne rekonštruovať. V. Muchinová v návrhu pomníka J. M. Sverdlova Plameň revolúcie (1922—1923, Tretjakovská galéria) si zvolila dynamickú významovosť figurálnej symboliky korešpondujúcu s voľnou kubizujúcou analógiou. Červený klin, návrh architektonickej kompozície od N. Koll-

ho (1918) inšpirovaný suprematizmom pôsobil ako čitateľný ideoplastický symbol (myšlienka bola analogická aj známej plagátovej kompozícii El Lisického, Bi bielych červeným klinom, z roku 1919). Z diel, ktoré stáli na hranici monumentálnej propagandy, agitačného umenia a avantgardnej architektúry, predovšetkým slávny Tatlinov pamätník revolučnej fantázie — návrh pomníku III. internacionály, priekopnícke dielo sovietskeho konštruktivismu a svetového umenia 20. storočia, symbolizoval možné, ale hypotetické horizonty, ku ktorým mohla smerovať monumentálna propaganda.

Spojiť minulosť s prítomnosťou a budúcnosťou — ako metaforicky pripomína ne jeden literárny prameň — bolo cieľom leninskej myšlienky monumentálnej propagandy. Aké sú však podstatné znaky jej evolučnej premeny? V každej etape vývinu socialistického umenia sa podstata idey konkretizovala a inovovala spolu s obdobím, s jeho sociálnou a estetickou atmosférou. Plnila nie odlišné, ale historicky špecifické úlohy. Prechádzala obdobiami rozdielneho rytmu, kvantity a kvality, statickosti a dynamiky vývinu, tradicionalizmu a inovácie umeleckého obrazu. Bol to zložitý, „kolektívny“ proces transponovania idey na novú úroveň. Proces prebiehajúci v umeleckej praxi smeroval k jej teoretickej reflexii. Idea monumentálnej propagandy integrálne vstúpila do pojmu estetického organizácie životného prostredia socialistickej spoločnosti. Ako syntetická koncepcia tvorby prostredia a podielu umenia odráža celú sústavu, historický kontext teórie a empirie. Leninská idea monumentálnej propagandy, Lunáčarského teoretická a praktická činnosť v otázkach životného prostredia „umenia ako ideológie a umenia ako výroby“ a odkaz sovietskej architektonickej avantgardy tvoria základné vývinové línie zrodené v socialistickej spoločnosti, ktoré stáli pri revolučných prameňoch nového modelu tvorby socialistického životného prostredia.¹¹

V leninskom pláne monumentálnej propagandy nachádzame tri hlavné momenty vývinu idey, anticipácie budúcnosti:

1. myšlienku zapojenia umenia do revolúcie a výstavby novej spoločnosti, výchovy nového



Nikolaj Andrejev, architekt Dmitrij Osipov: Obelisk Sovietskej ústavy, 1918—1919, betón, Moskva, Sovietske nám. (nezachoval sa). Repro T. Leixnerová

človeka — formulovanie ideovo-výchovnej úlohy monumentálneho umenia;

2. myšlienku utvorenia novej estetickej atmosféry prostredia spoločnosti ako výrazu korelácie sociálnej harmónie spoločnosti a estetickej harmonizácie jej prostredia;

3. myšlienku programovej, vedomej, plánovitej kultúrno-politickej činnosti komunistickej strany na začlenení umenia do prostredia, teda i do premeny človeka.

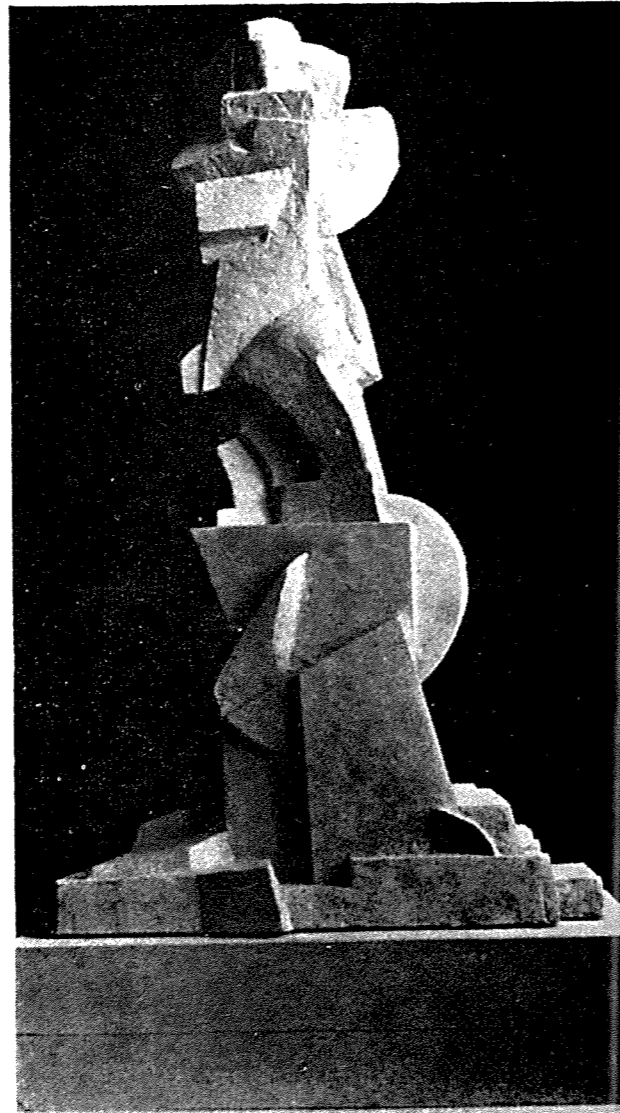
Sledujme odkaz, kontinuitu idey monumentálnej propagandy, jej uplatňovanie sa v podmienkach budovania socializmu v dvoch polohách: a) ako aktívneho prostriedku podieľajúceho sa na upevnení socialistického vedomia

pracujúcich; b) ako aktívneho účastníka socialistickej premeny životného prostredia. Obe sú dialekticky prepojené a oddelene existujú iba v abstrakcii. Obe vyžadujú aspoň stručnú špecifikáciu a spresnenie.

Pôvodný (porevolučný), prioritne monofunkcionálny model úlohy monumentálneho výtvarného diela v živote spoločnosti bol založený na výchovnom pôsobení diela ako nástroja spoločnosti, ktorého obsahom bolo cieľavedomé formovanie človeka v zmysle politickej, ideologickej, morálnej, hodnotovej orientácie spoločnosti. Latentne v ňom boli prítomné ďalšie blízke funkcie, možnosť diela pôsobiť v gnozeologickom, hodnotovo-orientačnom, socializačnom smere, sústredené v didaktickom poslaní umenia. Latentne — veľmi jednoduchými a dočasnými prostriedkami — zasahovalo do premeny priestoru. Základný, generalizovaný, vývinový posun spočíva v premene teoretickej sociálno-priestorovej funkčnosti umenia na faktickú sociálno-priestorovú funkčnosť. Nastal prostredníctvom evolúcie ontologickej základne (t. j. spoločnosti, umenia, človeka — tvorca i vnímateľa). Rastom, rozvojom, diferenciaciou činností a situácií, urbanistických a architektonických úloh a riešení v životnom prostredí sa zmultiplicuje a rozrôzňuje druhovo-žánrová, ideovo-obsahová, formovo-výrazová umeleckoobrazná škála prejavov monumentálneho umenia; nachádza svoj výraz vo významovom a funkčnom odstupňovaní spektra sociálno-priestorových úloh, ktoré je schopné plniť. Výtvarné umenie v rozličných vzťahoch a situáciách životného prostredia sa stáva polyfonickou jednotou v mnohosti. Komplexná podstata umenia sa prejavuje v polyfunkčnom pôsobení na celok ľudskej individuality a spoločnosti. Prostredníctvom výtvarno-estetických komponentov prostredia sa v živote človeka a spoločnosti rozohráva celá škála funkcií v ich špecializácii i totalite, diferenciacii a integrácii jednotlivých diel, žánrov, druhov umenia a ich vzájomných vzťahov (od socializačnej, socializačno-organizačnej, ideologickej, poznávacej, hodnotovej, výchovnej a osvetovej cez pretvárajúcu, prognostickú, sugestívnu, katarznú, kompenzačnú až k hedonistickej či heuristickej funkcii).¹²



Boris Koroljov: Model pomníka M. A. Bakuninovi, 1918, sadra, 90×38×29 cm, Moskva, súkromná zbierka (pomník stál v Moskve u Mjasnickej brány a nezachoval sa). Repro T. Leixnerová



Boris Koroljov: Návrh na pomník Karla Marxa v Moskve, 1919, model. Repro T. Leixnerová

Monumentálne pomníkové diela v hierarchickom rebríčku sociálno-priestorových úloh najplnšie konkretizujú v umeleckom obraze kategóriu komunistickej stranickosti (a jej fenomény – ľudovosť, socialistický humanizmus a internacionalizmus, postihnutie života v revolučnom vývine a pod.), kľúčovú a vrcholnú ideovo-estetickú kategóriu socialistického umenia. Nielen

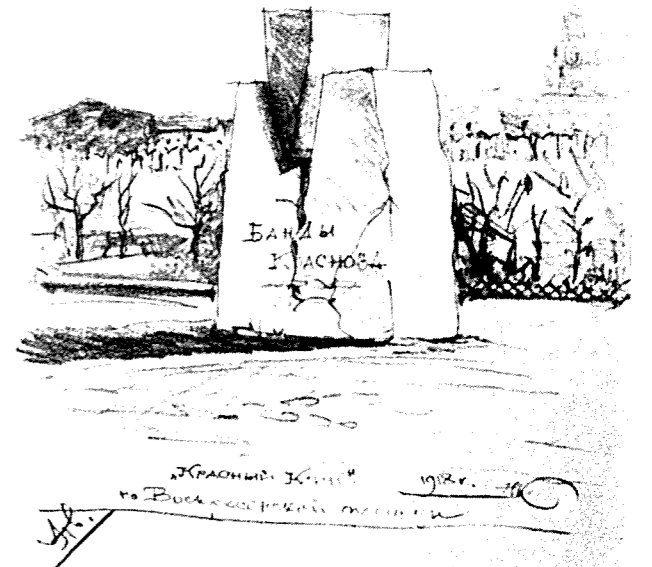
prostredníctvom vyhranosti syntetickej ideovej kvality umeleckého obrazu, ale aj možnosťou integrálneho spojenia prostriedkov iných umeleckých druhov, syntézou umenia. Monumentálne výtvarné diela (monumentálno-dekoratívne, dekoratívne, dekoratívno-úžitkové), maliarske, sochárske diela, diela užitého umenia a dizajnu, ktorých primárnymi úlohami je



Viera Muchinová: Plameň revolúcie, návrh pomníka J. M. Sverdlova, 1922—1923, bronz 104×60×60 cm, Treťjakovská galéria v Moskve. Repro T. Leixnerová

harmonizovať, humanizovať životný priestor človeka, esteticky zvýznamňovať jeho prevádzku, sa vyznačujú prevládajúcou konštruktívno-znakovou, pretvárajúcou, komunikatívnou úlohou v prostredí. Smerujú k utváraniu slohovej jednoty výtvarno-estetickéj a funkčnej stránky životného prostredia.

Estetická organizácia životného prostredia najcelostnejšie postihuje nevyhnutnosť cieľové-



Nikolaj Kollí: Červený klin, návrh architektonickej konštrukcie, 1918, ceruzka a farebná ceruzka na papieri, 30,5×22,8 cm, Treťjakovská galéria v Moskve. Repro T. Leixnerová

ho, plánovitého, integrálneho projektovania životného prostredia v zmysle určitého spoločenského ideálu. Utvorenie novej kvality sociálnej skutočnosti – socializmu – zákonite prináša možnosť prerastajúcu do aktuálnej nevyhnutnosti premeny prostredia v intenciách základného ideálu socializmu, ktorým je všestranne rozvinutá osobnosť, kaganovský „homo agens“. Prostredníctvom estetična – a teda aj umenia – sa človek najplnšie realizuje a utvrdzuje ako všestranná individualita, rozvíja svoje bytostné sily. Cieľom tvorby socialistického životného prostredia je projektovanie nových spoločenských vzťahov uskutočňovaných prostredníctvom predmetného sveta, prelínania sa jeho du-

chovnej a materiálnej podstaty, prostredníctvom umenia ako jeho neoddeliteľnej súčasť.

Ideálny projekt estetickej organizácie životného prostredia, o ktorý programovo usiluje socialistická spoločnosť, zahŕňa komplexne a polyfunkčne utvárané prostredie. Každý historicky utvorený i nový predmetno-priestorový prvok, štruktúra, situácia sú výtvarno-esteticky stvárniteľné a zhodnotiteľné. Sú hierarchicky usporiadané do sústavy vzťahov, ktorej ústred-

ným integračným prvkom je človek. Táto sústava siaha od ekologicky zrovnováženej krajiny a prírody cez harmonizáciu foriem a funkcií výrobných a sídelných aglomerácií, urbanistické a architektonické exteriéry a interiéry, pracovné predmety, stroje a nástroje, predmety dennej spotreby, po prostredie, do ktorého — na pravom mieste a v pravý okamih — vstúpi výsostne individualizovaný akcent umeleckého diela. Svet ideí i svet krásna.

Poznámky

¹ BLOK, A.: Eseje. Bratislava 1973, s. 93.

² Monumentálnej propagande je venovaný rozsiahly počet knižných a časopiseckých publikácií. Žiadna vedecká či populárna štúdia o dejinách sovietskeho umenia (resp. sovietskeho monumentálneho umenia) sa nezaobíde bez jej pripomenutia. Uvedme chronologický výber: TUGENDHOLD, J.: Iskusstvo okfabrskoj epochi. Leningrad 1930; SMIRNOV, I. S.: Iz istorii stroitelstva kultury v pervyj period sovetskoy vlasti. Moskva 1952; TOLSTOJ, V.: Leninskij plan monumentaľnoj propagandy v dejstvii. Moskva 1961; Za Leninskim planom. Monumentaľna propaganda na Ukraini v perši roki raďanskoj vlasti. Dokumenty, materialy, spogady. Kyjev 1969; Agitacionno-masovoj iskusstvo pervych let Okfabrja. Materialy i issledovaniya. Moskva 1971; STRIGALEV, A.: Monumentaľnaja propaganda. BSE. 6. Moskva 1974; VASILJEV-VJAZMIN, V.: Iskusstvo ľudnych ploščadej. Moskva 1977; GAMALIJ, N. V.: Lenin. Revolucija. Iskusstvo. Moskva 1977; TOLSTOJ, V.: Monumentaľnoje iskusstvo SSSR. Moskva 1978; Po zakonam razuma i krasoty. K 60-letiu leninskogo plana monumentaľnoj propagandy. Tvorčestvo, 1978, č. 4, s. 1—5; ABOLINA, R.: Leninskij plan monumentaľnoj propagandy v dejstvii. Iskusstvo, 41, 1978, č. 4, s. 6—19; VALERIUS, S.: Monumentaľnaja propaganda i problemy sinteza v Moskve. Tvorčestvo, 1978, č. 4, s. 7—8; STRIGALEV, A.: Oforneniye prazdnikov i monumentaľnaja propaganda v revolucionnom Petrograde. Iskusstvo, 1978, č. 4, s. 44—49; GERMAN, M.: Serdcem slušaja revoluciju. Leningrad 1977; GERMAN, M.: Plameny Října. Praha 1980. U nás sme sa mali možnosť oboznámiť s dokumentáciou diel monumentálnej propagandy na výstavách Umenie a revolúcia. Agitačno-masové umenie prvých rokov Októbrovej revolúcie k 100. výročiu narodenia V. I. Lenina. Bratislava, múzeum V. I. Lenina 1969 (úvod katalógu I. Rostovceva); Monumentálne umenie ZSSR. Praha-Bratislava 1980—1981, (úvod

v katalógu V. Tolstoj), ďalej pozri: KONEČNÝ, D.: Leninský plán monumentální propagandy. Texty, 2, 1970, č. 4, s. 7—12.

³ LUNAČARSKIJ, A. V.: Vospominaniya i vpečatleniya. Moskva 1968. s. 197—200. V memoároch Lunačarského je publikovaná stať Lenin o monumentálnej propagande, prvýkrát uverejnená roku 1933 v Literaturnoj gazete. Ďalej pozri: LUNAČARSKIJ, A. V.: Umenie a revolúcia. Bratislava 1958; Stati o umění. Estetika, kulturní politika, teorie literatury. Praha 1975; V. I. Lenin i A. V. Lunačarskij. Perepiska, doklady, dokumenty. Moskva 1971. K širšiemu okruhu otázok: LENIN, V. I.: O umení a literatúre. Bratislava 1965; SMIRNOV, I. S.: Lenin i sovetskaja kulturna. Moskva 1960; LUKIN, J. A.: Velikij Okfabr i razvitiye socialističeskogo iskusstva. Moskva 1977; V. I. Lenin i sovremennaja estetika. Moskva 1980.

⁴ GERMAN, M.: Plameny Října, s. 8.

⁵ KROTOV, F. G.: Leninská teória propagandy a dnešok. Bratislava 1974, s. 8.

⁶ GERMAN, M.: c. d., s. 8. Pozri: Dekrety sovetskoy vlasti. I—IV. (1917—1919). Moskva 1957—1969.

⁷ LUNAČARSKIJ, A. V.: Vospominaniya i vpečatleniya, s. 199.

⁸ STRIGALEV, A. v citovanej štúdii, s. 44 vymedzuje vznik niektorých nových typologických kultúrnych elementov: revolučného nekropolu, všefudových revolučných osláv, masového divadelného predstavenia, umeleckého rituálu medzinárodného revolučného mítingu, nového typu budovy — pamätníka.

⁹ GERMAN, M.: c. d., s. 12.

¹⁰ TOLSTOJ, V.: Monumentaľnoje iskusstvo SSSR, s. 18.

¹¹ Bližšie pozri: MAKAROV, K.: Problemy preobrazovaniya predmetnoj sredy v trudach A. V. Lunačarskogo. In: Čelovek, predmet, sreda. Moskva 1980. s. 42—54.

¹² STOLOVIČ, L. N.: Podstata estetických hodnôt. Bratislava 1980. s. 205—210.

План монументальной пропаганды — к эволюции ленинской идеи

Формулировка новой общественной функции искусства находит свое отражение вскоре после Октябрьской революции — уже весной 1918 года — в ленинской идее монументальной пропаганды. Она должна была приблизить изобразительное искусство массам, перенести его на улицы и площади, его посредством пропагандировать революционные идеи. Предполагалось построить памятники выдающимся личностям, которые внесли крупный вклад в прогресс человечества и утверждение прав пролетариата. Искусство должно было встать на службу революции, пропагандировать ее идеи, привлекать людей. Поэтому подчеркивалось, требование воспитывать массы. Ключевые аспекты плана были включены в Декрет о памятниках республики от 12-го апреля 1918 года. Предполагалось объявить конкурсы на памятники по случаю «значительных дат русской социалистической революции», на праздничное украшение городов. По инициативе Ленина был составлен список лиц, которым следовало построить памятники в Москве и других городах РСФСР. Требовалось уделять внимание тому, чтобы памятник хорошо вписывался в среду города и ландшафта. Борьба за искусство завтрашнего социалистического дня была драматична и противоречива. Искусство наполнялось революционным содержанием, однако оно придерживалось традиционных выразительных средств. Но одновременно оно искало новые выразительные средства, ломало традиции: крупный эволюционный прыжок искусства в начале 20-го века уводил искусство от наглядности, от изображения социальной действительности, однако именно новые авангардные направления искусства символизировали новое революционное движение. Эта двойственность восприятия мира искусством позже переросла в открытый конфликт, который проявился уже при проведении плана монументальной пропаганды.

Монументальная пропаганда коснулась всех обла-

стей изобразительного искусства, начиная плакатом, через книжную и газетную графику и кончая украшением городов, агитационными поездами и кораблями. Наступал уникальный синтез изобразительного искусства, музыки, слова, сценическо-драматического искусства. Наиболее адекватным выражением монументальной пропаганды должны были стать памятники. Они часто возникали на ходу, неполные созревшие идеи воплощались в доступных и весьма недолговременных материалах. Поэтому большинство этих памятников не сохранилось. Исключение представляет, например, ленинградский Памятник героям революции на Марсовом поле, созданный в 1917—1920 гг. (архитектор Руднев, тексты Луначарский), внушительно связывающий воедино благородные формы с поэтическим текстом. Большинство памятников исходило из классического типа бюста или фигуры на постаменте. Автор работы кратко анализирует некоторые таким образом конципированные памятники и отмечает их разнообразие формы, шкалу, простирающуюся от традиционных средств к авангардным проектам. Ленинская идея монументальной пропаганды, деятельность Луначарского в вопросах создания окружающей среды и заветы советского архитектурного авангарда составляют основные линии развития новой модели образования среды, возникшие в социалистическом обществе.

В заключительной части автор задумывается над заветом идеи монументальной пропаганды, над ее связью с современностью. Выделяет ее временные и вневременные аспекты. Идея монументальной пропаганды органически включается в программу эстетической организации социалистического общества. Роль изобразительного искусства в окружающей среде дифференцируется, разрастается его видовой и жанровой базис, содержание и форма. Оно выполняет в жизни человека комплексные задачи.

Plan of a Monumental Propaganda — On the Evolution of the Leninist Idea

The formulation of a new social function of art found its reflection shortly after the October revolution — already in spring of 1918 — in the Leninist idea of a monumental propaganda. It was meant to bring fine art closer to the masses at large, to introduce it to the streets and squares, to propagate by it revolutionary ideas. Monuments should be erected to personalities responsible for the advancement of mankind and the rights of the proletariat. Art was to join in the service of the revolution, to propagate its ideas, to win over

the people. Hence, stress was laid on its comprehensibility, on the necessity to educate the masses. Key aspects of the plan were expressed by the Decree on the Republic's Monuments dated April 12th, 1918. Contests were to be published for monuments to "significant days of the Russian socialist revolution", for decoration of towns on feast days. On Lenin's initiative, a list was drawn of persons to whom monuments were to be erected in Moscow and in other towns of the RSFSR. Attention was to be paid to setting the monuments into

the environment of the town and landscape. The struggle for art of the socialist future proved dramatic and contradictory. Art was taking in a revolutionary content, yet adhered to traditional means of expression, although it sought new ones, demolishing traditions: art's great evolutionary leap early in the 20th century turned art away from imitation, from portraying social reality, however, precisely the new artistic incursions symbolized a new revolutionary movement. This dual mode of conquering the world through art subsequently grew into an open conflict. It became manifest already in the implementation of the plan for a monumental propaganda.

The latter affected all the disciplines of fine art, from the poster, through book and newspaper graphic, up to town decoration, propaganda trains and boats. This led to a unique synthesis of fine art, music, word, stage art. The idea of monumental propaganda was to be most adequately expressed by monuments and memorials. These were often created so to say 'on the march', immature ideas were realized in cheap, accessible materials of short durability. Hence, most of these monuments failed to survive. An exception is the Le-

ningrad Monument to Heroes of the Revolution on Mart's Field, from the years 1917—1920 (architect Rudnev, texts Lunacharsky), suggestively combining simple, noble shapes with poetic texts. The majority of monuments took contact with the classical type of bust or figure on pedestals. A brief analysis of numerous monuments in this conception is presented. Their diversity of form range from traditional ones, up to avantgarde designs. Lenin's idea of monumental propaganda, Lunacharsky's activity in questions of building up human environment and the message of soviet architectonic avantgarde constitute the basic developmental line of a new model of the environment born in a socialist society.

In the closing section the authoress reflects on the message of the idea of monumental propaganda, its continuity today, and delimitates its temporal and supratemporal aspects. The idea of monumental propaganda is organically incorporated into the programme of aesthetic organization of the socialist society. The role of fine art in the human environment is differentiated, its species and genre base, its content and form proliferated. It fulfills a complex role in man's life.

Tvorivá iniciatíva V. J. Tatlina

OSKÁR ČEPAN

Na prechode dvadsiatych rokov, v heroických časoch ruskej a sovietskej avantgardy, Tatlinovo meno doma i vo svete reprezentovalo konkrétny program. Bolo pojmom, ktorý v podobe konštruktivistického prízraku — tzv. tatlinizmu — desil konzervatívnych estétov východnej i západnej Európy. Aj najradikálnejšie hnutie tých čias, dadaizmus, si z neho urobilo transparent, pod ktorým chcelo pochovať všetko umenie. Na berlínskej výstave Dada roku 1920 visel plagát s textom: „Umenie je mŕtve. Nech žije nové strojové umenie Tatlina!“. Senzáciechtivá publicistika podporovala vznik legendy o človeku, ktorý údajne chcel krutým racionalizmom stroja a technickým univerzalizmom zahlušiť všetko umenie.

Ako človek a umelec *Vladimír Tatlin* však nebol nijaké monštrum. Vo všetkom bol človekom svojho obdobia. Žil v jeho zložitých podmienkach, ale rozmýšľal a tvoril v intenciách jeho grandióznych perspektív. S rovnakým zanietím pracoval na projekte obrovského pamätníka Tretej internacionály, ako na zhotovení úspornej pece, účelovej keramiky, či na strihoch pracovného odevu. Profesionalizmus umelca sa uňho spájal s remeselníckym prakticismom. Syn inžiniera a poetky bol rovnako húževnatým námorníkom či spevákom vo folklórnom súbore, ako výtvarníkom, vynálezcom či aviatikom. Predovšetkým však bol konštruktívom, „iniciatívnym jedincom“, ktorý je podľa neho iba „zberateľom energie kolektívu“. Bol to človek renesančno-leonardovského ducha, ktorý sa dal do služieb umeleckej a sociálnej revo-



Vladimír Tatlin roku 1920. Repro T. Leiznerová

lúcie. Vyšiel z umenia a prišiel k veci tak, ako dokázal opustiť kultúru estetických ideí pre kultúru konkrétnych materiálov.

Svojou tvorbou sa Tatlin pokúsil rozriešiť veľkú dilemu, veľkú „západnú schizmu“ — rozkol, ktorý vznikol v renesancii a vyvrcholil v časoch sociálnych revolúcií. Išlo o zdĺhavý

rozpor medzi autonómnou umeleckou výlučnosťou a utilitarizmom výtvarnej tvorby. Hoci tento spor jednoznačne nerozhodol, svojou činnosťou dosiahol relatívne zrovnoprávenie oboch tendencií. Vytvoril artefakty, ktoré sú rovnako umeleckými dielami, ako aj utilitárnymi vecami.

Umelecký život v Rusku na prahu Októbrovej revolúcie i tesne po nej sa vyznačoval neskrývaným nihilizmom. Hoci táto negácia neobišla ani umenie západnej Európy, na východe dostala taký nástojčivý obsah, že v porovnaní s ňou sa všetko iné zdá byť nezáväznou hrou. Preto dnešný zvýšený záujem o osudy moderného umenia v revolučnom Rusku prekračuje oblasť úzko estetických problémov. Podľa G. C. Argana výskum avantgardy sa musí „nevynutne začať štúdiom avantgardy ruskej, pretože to bol jediný modernistický smer, ktorý pôsobil v skutočne revolučných pomeroch“¹ a „nezaujaté hodnotenie faktov ukazuje, že táto avantgarda bola revolučná v najvyššej miere“. Napokon potvrdil to sám Tatlin, keď po revolúcii bez rozpakov vyhlásil: „To, čo sa zo sociálneho hľadiska udialo roku 1917, to sa v našej umeleckej práci realizovalo už roku 1914, keď sme ako základ prijali: materiály, objem a konštrukciu“.²

Často proklamovaná jednota revolučnej ideológie proletariátu a praxe umeleckej avantgardy v Sovietskom Rusku bola však rozporuplná. Pokusy o veľký umelecký experiment vyplývali z predpokladu, že nová spoločnosť a nové umenie majú zhodné východiská i spoločné ciele, že proletariát „bez umenia“ sa stotožní s cieľmi avantgardného umenia „bez tradície“, že profesionálni revolucionári si bezvýhradne porozumejú s revolučnými profesionálmi novej umeleckej kultúry. Tieto nádeje sa však bezo zvyškov neuskutočnili. Sústredenosť sociálno-revolučnej akcie nemala a ani nemohla mať v daných okolnostiach obdobu v nejakom analogickom umeleckom úsilí. Ruský futurizmus, kubizmus, kubofuturizmus, lučizmus, suprematizmus, konštruktivizmus a ďalšie tendencie rozvíjali príliš špecifické hľadiská, aby mohli byť prekonané spoločným sociálnym programom. Spájala ich iba zrejma opozícia voči Mníchovu a Parížu, úsilie o utvorenie platformy tzv. ruskej školy.

Jej program na univerzálnu obrodu umenia možno zhrnúť do troch bodov: ideálom bola nová klasika (t. j. nový objektivismus), nová realita (nové materiály v novom priestore) a nový profesionalizmus (t. j. nezávislý prístup k tvorbe). V pozadí týchto zhodných tendencií naďalej však pôsobila osudová dilema tých čias: hľadanie absolútne alebo priklon k pravde života.

V tieni tohto rozporu sa utváral aj vzťah medzi oboma najvýznamnejšími programami revolučných rokov — Malevičovým suprematizmom a Tatlinovým konštruktivizmom. Suprematizmus uprednostňoval kritérium „vedomia“ a hlásil sa k metóde abstraktnej dedukcie. Tatlinov konštruktivizmus zasa vychádzal z platformy „bytia“, zo spoločenskej existencie človeka a prikláňal sa k induktívnej analýze konkrétnych javov. Suprematizmus ako uzavretý, konečný a amateriálny systém výtvarného výrazu sa stotožňoval so silami makrokozmu, vesmíru. Naproti tomu konštruktivizmus ako otvorená, nekonečná a číro materiálna sústava hľadal svoje inšpiračné zdroje v jednotke hmotného mikrokozmu — v človeku a jeho životnej praxi. Hazardná hra o „absolútne“ alebo „životnú pravdu“ viedla však v konečných dôsledkoch k rovnakým úskaliam. Absolútny geometricko-ekonomický znak limitného suprematizmu mal rovnako málo spoločné s konvenčným umením ako konkrétna vec produktivistického konštruktivizmu. Piaty rozmer Malevičovho suprematizmu — ekonomickosť geometrických obrazov — mal svoju skrytú analógiu v Tatlinovej vecnej utilitárnosti. Absolútny geometrický znak a konkrétna úžitková vec sa vo svojej extrémnosti potenciálne stotožnili.

Spoločným východiskom experimentov tzv. ruskej školy bolo však konštituovanie a výklad tzv. štvrtého rozmeru umenia, ako ho nastolil už taliansky futurizmus. Išlo o dynamické časovopriestorové dimenzie výtvarného diela, ktoré bolo možno dosiahnuť novými vzťahmi medzi použitými materiálmi a adekvátnou interpretáciou formy. Toto bol aj východiskový bod Tatlinovej práce. Hlavný dôraz položil na objemovú stránku číreho materiálu. Práve týmto rozbil tvrdošijné predstavy o elementárnosti tvaru. Prišiel k zásadnému poznatku, že iba

„farba (materiál) a priestor (objem) sú primárne a vo vzájomnom pôsobení dávajú tvar“.³

Tento rozhodujúci krok otvoril Tatlinovi cestu do sveta celkom svojráznych materiálových konštrukcií, do sveta tzv. kontrareliéfov. Na začiatku bolo poučenie z kubizmu. Picasso a Braque však náležite nezhodnotili svoj objav — koláže (papiers collés a iné materiály), vlepene či vsadené na obrazovú plochu. Ešte menej využili objav tzv. hmotného kubistického objektu. Chápali ho ako pomocný plastický model pre svoju maľbu. A práve on zaujal Tatlina pri jeho krátkej návšteve u Picassa v Paríži roku 1913. Videl vec, ktorá už prekračovala kubistickú doktrínu, videl materiál v jeho priestorovo-objemovom pôsobení — uvidel konštrukciu. Tatlin pochopil, že predmet, akýkoľvek predmet, vyňatý z jeho pôvodného určenia, možno pokladať za výtvarný materiál. Týmto krokom podobne ako na inom konci sveta Marcel Duchamp (jeho „ready mades“) prekročil hranice konvenčnej kolážovej situácie.

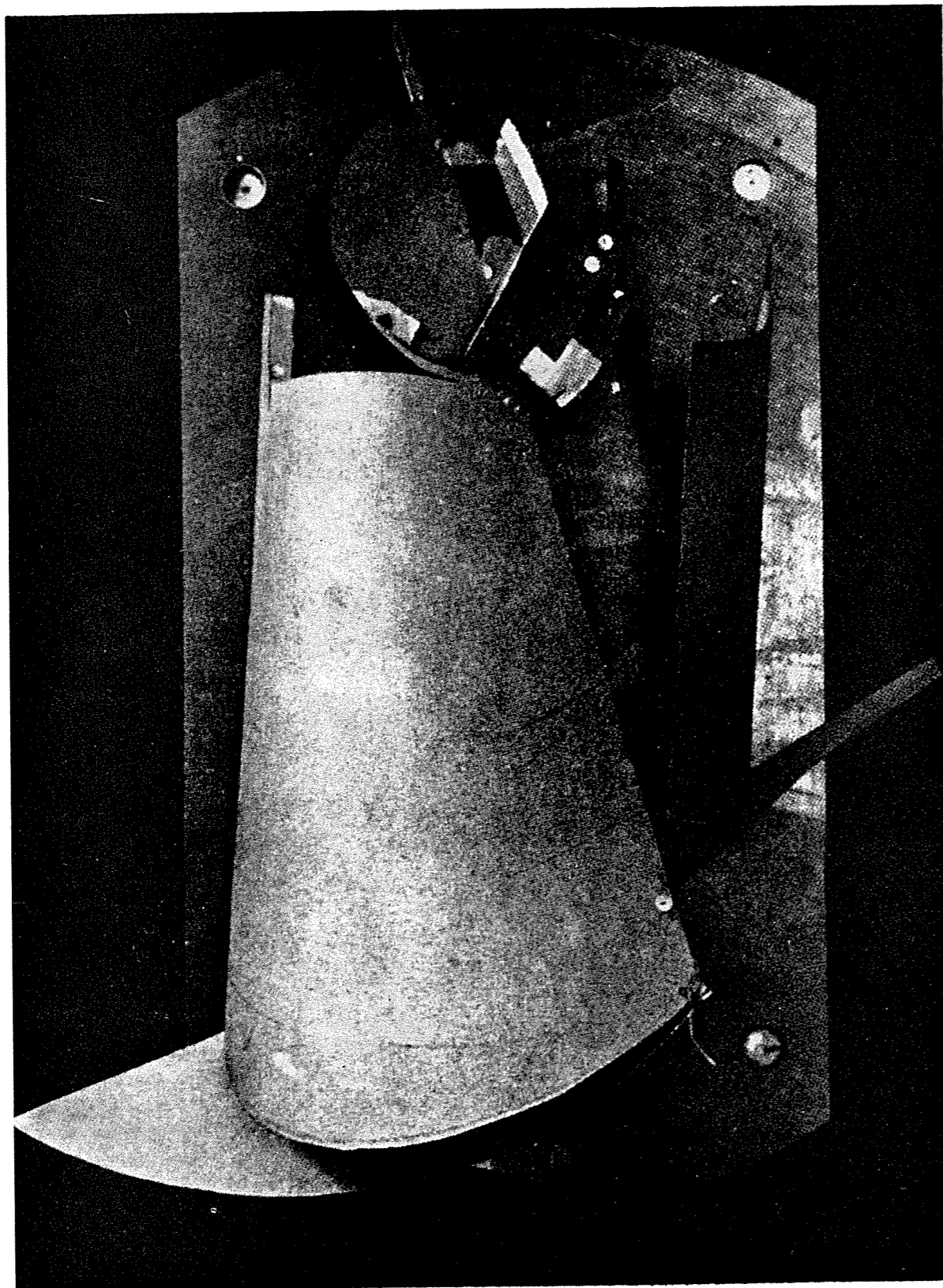
Spočiatku (po roku 1913) Tatlin ešte vždy sledoval ciele tzv. čistej výtvarnosti. Svojimi prvými kontrareliéfmi rozvíjal laboratórny typ konštruktivizmu. Tieto tzv. „ikony mašinizmu“ vytváral spočiatku ako maliar — uplatňoval v nich kritérium „oľa“. Čoskoro sa však vzdal plošného výtvarného výrazu — „oko dal pod kontrolu hmatu“. V dôsledku tohto princípu predovšetkým odstránil z diela iluzívne náhrady „materiálovosti“ (piesok, sádru, vlepene papiera a i.) a nahradil ich skutočnými materiálmi v skutočnom priestore. Paralelne s týmto nahradil opisnú ilúziu „strojovosti“ reálnym dynamizmom, t. j. napätím použitých elementov, ktoré však zohľadňovali esteticky transformované zákony mechaniky a skutočného „mašinizmu“. Tieto postupy viedli k pozitívnemu výsledku preto, lebo nepotláčali estetické hľadiská, hoci si autor podržiaval rezervu na neskoršie utilitárne využitie voľných konštrukčných kapacít svojich výtvarných objektov.

Prvú etapu Tatlinovej tvorby, etapu utvárania tzv. maliarskych, centrových a uhlových kontrareliéfov nahradila nová tvorba. Paralelne s tým ako sa schéma „materiály — objem — konštrukcia“ (V. J. Tatlin) menila na doktrínu

o „tektonike — faktúre a konštrukcii“ (A. M. Gan), aj kontrareliéfy opúšťali laboratórne priestory ateliérov a vchádzali do skutočného života. Menili sa na predmety dennej potreby, stavby, prístroje. Pod tlakom rozvíjania revolučnej skutočnosti umenie prestávalo byť „predtuchou a odrazom života“ a menilo sa na intelektuálno-materiálovú tvorbu. Roku 1920 Tatlin vyhlasuje svoju druhú zásadnú tézu: „Odhalením materiálu k novej veci“. Výsledkom interakcií medzi rôznorodými materiálmi nemala byť už umelecky autonómna konštrukcia (kontrareliéf), ale konkrétna praktická vec.⁴ Rozdiel medzi nimi nebol v materiálovo-tvarovej stránke, ale skôr v organizácii jej obsahu. A táto organizácia už dlhšie smerovala k utilitárnosti „zhotovenej“ veci. Tradičný vzťah medzi umením a produkciou (technikou) sa načisto obrátil. V začiatkoch konštruktivizmu totiž platila zásada, že technika má vojsť do umenia. Teraz nastal čas, keď sa malo umenie vliať do techniky.

Tento prechod a jeho schodné cesty vyznačili základné pojmy konštruktivistického umenia: tektonika, faktúra a konštrukcia⁵, ako milníky prekonávania slepej uličky estetického profesionalizmu. Kľúčové miesto v nich zaujal pojem faktúry. Ide o materialisticky preformulovaný názov príznakového (estetického alebo účelového) prizvukovania materiálu, ktorý treba preniesť z roviny náhodnosti do roviny tvorivej cieľavedomosti bez toho, že by stratil svoju prirodzenú podstatu. Faktúrovaním sa zjednocujú a stotožňujú také odľahlé veličiny ako materiál, jeho tvar a cieľové určenie. Program Iavého bloku sovietskej avantgardy znovu nastolil problém novej dimenzie tvorby, tzv. piateho rozmeru v umení. Tatlin záležitosť pre seba vyriešil už vtedy, keď zistil, že „spoznanie vlastností materiálu“ priamo vedie k „novej veci“. Vec — to bol objekt, ktorý sa kládol proti umeleckému dielu tak, ako sa proti intuícii postavila exaktná analýza a proti estetizmu strohý technologizmus.

Znamenalo to alebo malo to všetko znamenať koniec umenia? Netreba pochybovať, že skutočne jestvovali vulgarizátori a likvidátori umeleckej tvorby ako takej. Konštruktivisti však chceli priviesť umenie do života, do techniky, do oblas-



ti technologickej praxe. Ideálom sa stávala úžitková „univerzálna kolektivistická tvorba“.⁶ Isté nihilistické sklony sa však ukrývali v nevyplnenej medzere medzi potlačeným estetickým „pod-vedomím“ raných konštruktivistických diel a ich číro materiálovým „bytím“. Východisko k riešeniu situácie sa hľadalo v spomínanom tzv. piatom rozmere umenia. Možno ho chápať ako funkciu, ktorá v konečnej inštancii usústavňovala výstavbové i významové zložky na konkrétne vymedzenej báze spoločenského bytia socialistickej spoločnosti. Obsahuje teda zrejme utilitárno-ekonomické črty.

Úžitková vec sa Tatlinovi vynorila z prostredia pôvodne esteticky zacielených objektov, zhotovených zo železa, alumínia, dreva, skla a iných materiálov. Nebol to dôsledok ústupku šablónam všedného dňa, ani poddanie sa tlaku existenčných potrieb. „Vec“ vošla do prostredia revolučnej spoločnosti tak, ako kedysi vošiel konkrétny materiál do reálneho priestoru, aby spoločne utvorili uhlový kontrareliéf. Nová vec je teda prakticky použiteľným kontrareliéfom. „Najestetickéjšie tvary sú najekonomickejšie. Práca na stvárnení materiálu v tomto smere je skutočným umením“ – vyhlásil neskôr Tatlin.⁷ V čase, keď sa očakával skorý zánik závesného obrazu a komornej plastiky ako produktov zanikajúcej spoločnosti, keď sa zo všetkých strán zdôrazňovalo Gercenovo heslo: „Duch ničenia je duchom tvorivým“ stál Tatlin pred novou etapou svojej tvorby. Jeho maliarske a uhlové kontrareliéfy pôvodne fungovali do istej miery aj proti autorovej vôli ako ekvivalenty komornej plastiky či závesného obrazu. Iba raz sa týmto „ikonám strojového veku“ podarilo prekonať nedobrovoľné zajatie a dostať sa do skutočných priestorov. To vtedy, keď roku 1917 dostal Tatlin možnosť spolupracovať s A. Rodčenkou a G. Jakulovom na výzdobe umeleckej kaviarne Piltresque (Červený kohút) v Moskve na ulici Kuzneckij most. Očitý svedok hovorí o neočakávanej a bizarnej jednote priestoru, plastických objektov, maľby a celého interiéru. Bol to

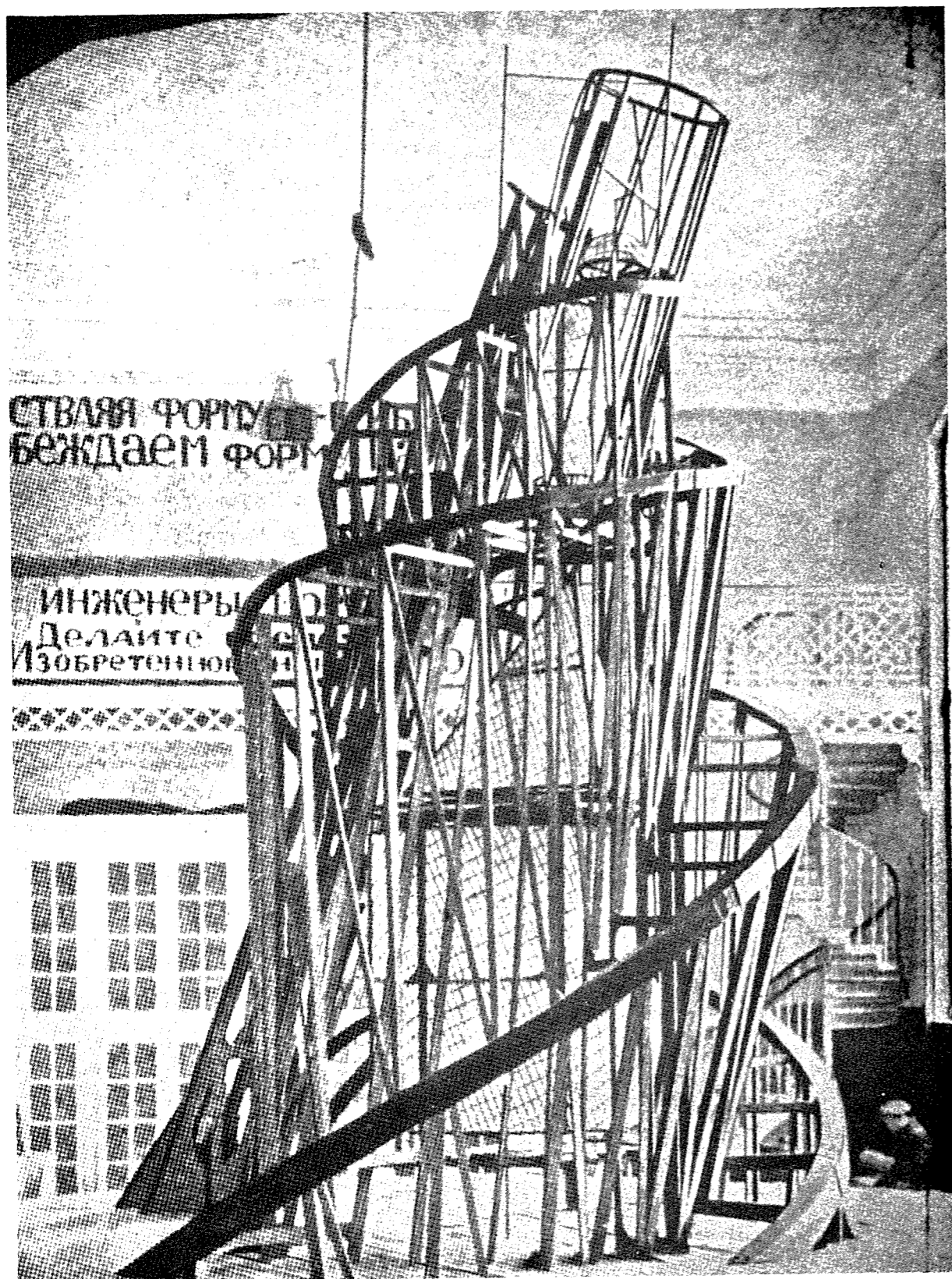
Vladimír Tatlin: Kontrareliéf, 1917. Z archívu O. Čepana

vhodný rámec búrlivých diskusií literárnej avantgardy na čele s V. Majakovským, V. Chlebnikovom a D. Burľukom.

Tatlin však vždy túžil po tom, aby sa jeho idea kontrareliéfu realizovala v skutočne neobmedzenom priestore. Chcel ho v primeraných rozmeroch konfrontovať so zemským povrchom, s reálnym životným prostredím. Analýza povahy použitých materiálov ho priviedla na prah „novej veci“. Prvou z nich bolo niekoľko variantov projektu pamätníka Tretej internacionály. Pracoval na nich v rokoch 1919–1920, ba s prestávkami až do roku 1925. Inšpirovala tento gigantický, do štyristo metrov vysoký monument – vežu vedomá alebo podvedomá spomienka na Eiffelovku, ktorá dominovala jeho horúčkovitým dňom a nociam v Paríži, keď žil len umením v očakávaní rozhodujúceho riešenia? Nevedno. Nesporne je to však jeden z mílnikov, dokumentujúcich vývin predstáv o zhmotnení konštruktívno-architektonickej idey počnúc egyptskými pyramídami a sumersko-babylónskymi zikkuratmi až po Eiffelovu vežu, mrakodrapy veľkomiest a stožiare súčasných vysielacích staníc.

Na rozdiel od mnohých čisto účelových výškových stavieb má Tatlinova veža skryté významy, tak ako ho mali aj mnohé monumentálne stavby dávneho. Namiesto stelesnenia predstavy o mnohonásobnej subordinácii materiálu, ľudu a priestoru despotickej myšlienke dosiahnuť nebesá (pyramídy, zikkuraty), stavba chce poskytnúť miesto orgánom vrcholnej organizácie svetového proletariátu. V útrobach gigantickej špirály sa otáčajú tri geometrické telesá: spodný valec s rýchlosťou jednej obrátky za rok, stredný ihlan s obratom raz za mesiac a guľa, rotujúca raz za deň. „Prvýkrát sa postavilo železo na zadné nohy a hľadá si svoj umelecký vzorec“ – napísal o projekte roku 1921 V. Šklovskij. Tento pamätník je svojím usporiadaním aj vzdialenou odozvou priestorových modelov matematickej harmónie sveta, planetárneho systému, ako ho predkladala už renesančná veda.

Dve otvorené špirály Tatlinovej veže s fázami posunutými o štvrtinu kvadrantu zhmotňujú ideu neustávajúceho „vonkajšieho“ dynamic-



kého pohybu, vzopätého do výšky, nad reálnu základňu zeme. Otáčavé objekty v jej vnútrajšku vyjadrujú zasa ideu „vnútornej“ rotácie. Realizuje sa tu kontrapunkt dvoch princípov: vonkajšej špirály a vnútorných telies. Dynamická forma špirály je pritom nehybná, kým statické objekty v nej sú pohyblivé. Tento paradox je možným zdrojom niekoľkých významových interpretácií. Ak myslíme na organický svet, posunutie jednotlivých fáz kovovej špirály je akoby anticipáciou priestorového modelu štruktúry kyseliny DNK, nositeľa genetickej informácie. V inom prípade môže vnútorný pohyb geometrických telies v statickej konštrukcii pripomínať pulzovanie prenatálneho života. Konštrukcia je akoby farchavá pohybom... Ak by sme hľadali obdoby v anorganickom svete strojov, tak môžeme uvažovať o symbolickom vesmírnom význame celého objektu, akcentovanom do ohniska konštrukcie. Môže vzniknúť zdieľanie, že je to kolosálny orloj, ktorý nielen meria, ale aj udáva čas pohybu ľudských dejín. Tento čas sa odpočítava a určuje poludníkom veže — sídlom orgánov Tretej internacionály. Do súboru skrytých obsahov patrí aj výklad, že ide o ideu špirály ako „linie pohybu oslobodeného ľudstva“, že ide o apoteózu smerovania, ktorým možno prekonať „hmotu, sily príťažlivosti“.⁸ Úžitkový tvar sa tu stal „formou čistej tvorby“, výrazom „klasického obsahu socialistickej kultúry“.⁹

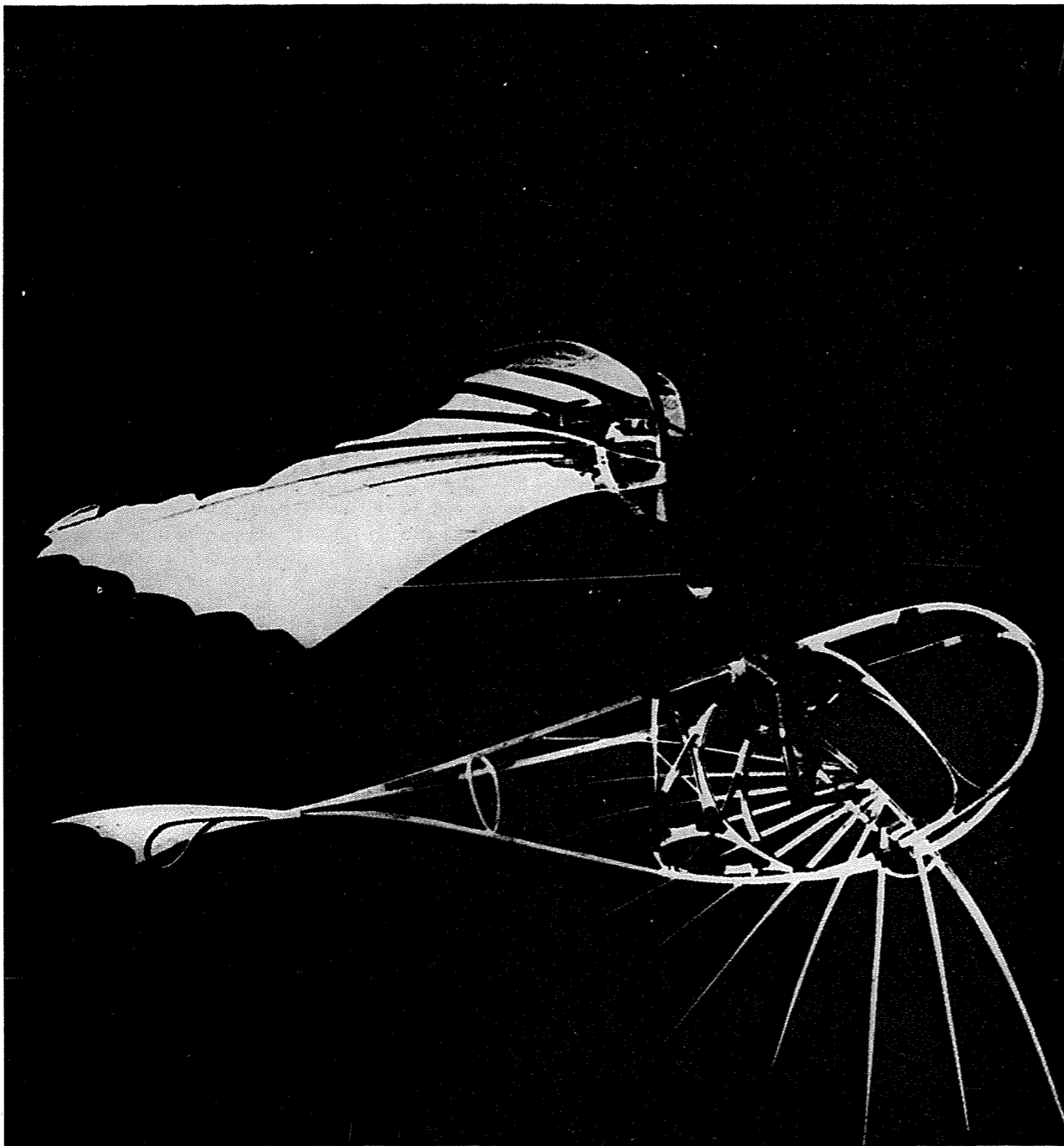
Symbolika nie je však tomuto objektu nanútená zvonku. Dá sa vyvodiť z jeho tektoniky a materiálno-formálnej podstaty s rizikom, že projekt nebude možno v danej situácii realizovať. Oceľový zikkurat nového sociálneho programu, zhotovený „z kovu, skla a revolúcie“, v ktorom sa železo „prvýkrát postavilo na zadné nohy a hľadá si svoj umelecký vzorec“,¹⁰ možno chápať aj ako bývalú pyramídu, pôrodnými krčmi skrútenú do špirály. Rozličnými významami však priamo popiera „slonovú vežu“ predchádzajúceho Tatlinovho laboratorného konštruktivismu. V pomere k zemskému

povrchu, k reliéfu veľkomesta, v ktorom mala stáť — (Petrohrad) — je to kolosálny kontrareliéf. Práve pri práci na tomto projekte sa vynorila možnosť zjednotiť „čisto umelecké formy s úžitkovým účelom“.¹¹ Mieru materiálového rytmu veže pritom vymedzili kvality železa a skla, vo svojej tektonickej prísnosti porovnateľné „s mramorom antiky“.¹²

Hoci projekt pamätníka Tretej internacionály stelesňuje ideu vzletu, predsa je len analógiou centrového kontrareliéfu, umiestneného na zemský povrch. U neinformovaného pozorovateľa vzbudzuje asociáciu so strojom. Dynamika tejto veže ako by vyrastala zo základne, ktorú síce popiera, ale predsa ju nemôže opustiť. Práve vtedy, keď sa Tatlin intenzívne zaoberal kultúrou materiálov a úžitkových predmetov, rodil sa v jeho mysli nový plán. Ako by autor nemohol zabudnúť na visiaci uhlový kontrareliéf, ktorý voľne pláva priestorom, pridržiavaný iba dvoma opornými bodmi. Ako ho však oslobodiť od týchto väzieb a včleniť do sféry úžitkovej produkcie? Tatlina znovu zaujal problém pohybu a jeho vzťah k prostrediu. Vec skomplikoval tým, že v pláne dostal úlohu aj človek. Nemal by stroj len riadiť, ale mal by mu dodávať aj pohybový impulz. Vzťah: človek — stroj — prostredie sa stal novou obmenou relácie: materiál — napätie na celkom novom podklade, na základni organických foriem vtákov alebo hmyzu.

Desať rokov po tom, čo *Kazimír Malevič* vyslal do medziplanetárneho priestoru ideu suprematistického sputnika poháňaného iba svojou nehmotnou energiou, uvažuje Tatlin o modernom Ikarovi, ktorý by sa silou svojich svalov zdvihol nad zem a prekonal priestor. Vrátil sa k dávnejmu snu, znepokojujúcemu ľudstvo od antiky, cez ľudovú slovesnosť stredoveku, až cez Leonarda, Lilienthala a Ciolkovského vrástol do súčasnosti. „Chcem človeku vrátiť pocit letu, o ktorý nás okradlo lietadlo“ — zdôveroval sa Tatlin K. Zelinskému, „necítíme pohyb svojho tela vo vzduchu“.¹³

Letatlin... Názov tohto lietacieho prístroja — ornitoptéry, založenej na princípe vtáčieho letu — má kalambúrny charakter. Celkom spontánne sa hlási k slovtvorstvu ruských zaumníkov,



Vladimír Tatlin: Letatlin, 1932. Z archívu O. Čepana

k dielu Tatlinovho priateľa *Velemira Chlebnikova*. Vtedajšia kritika ihneď postrehla túto súvislosť. V aparáte videla „technologický chlebnikovizmus“, pokus o márne uskutočnenie sna, utópiu, beznádejnú túžbu uchopiť fantastickú vidinu za jej mátožné tvary a podriadil si ju. Letatlin má v sebe čosi dávnoveké, archaické, ale spojené so súčasným, moderným, hyper-technickým. Je to básnická vidina a vedno s ňou je to aj konkrétna vec. Možno je to bio-mechanický kontrareliéf, zavesený na nehmotné pomedzie reality poézie a poézie reality.

„Rád by som zdôraznil estetickú stránku vecí“ povedal prekvapujúco nedvojznačne Tatlin Zelinskému. „Nechcem, aby ľudia pokladali túto vec za niečo čisto úžitkové. Urobil som to ako umelec.“¹⁴ Až týmto aparátom malo jeho umenie dôrazne vstúpiť do techniky. U Tatlina neobvyklé prízvukovanie „estetickéj“ stránky vecí znamená vari aj tiché priznanie fiaska zámerov jednostranného produktivizmu a veščizmu, ktoré v rukách netvorivých ľudí nestratili časom iba všetky príznaky „estetiky“, ale aj „kultúry materiálov“. Tatlin zdôraznil Zelinskému: „Pozrite sa na tie sklopené krídla. Považujem ich za esteticky dokonalé. Či nemyslíte, že Letatlin pôsobí dojmom estetickéj dokonalosti? Ako vznášajúca sa čajka?“¹⁵ Longeron (prevodovú páku krídel) Letatlina neskôr nazýval svojou „Venušou“.

Črty estetizujúceho poňatia v tomto technicky najzložitejšom Tatlinovom projekte však neznamenajú, že by sa autor bol vzdal svojho základného cieľa zlúčiť princípy umenia a techniky do nerozdeliteľného celku. Práve naopak. Bol presvedčený, že sa mu to podarilo práve v tomto prípade, že práve ním dospel k splneniu predpokladov hľadaného „piateho rozmeru“ tvorby. „Môj aparát je zostrojený na princípe využitia organických foriem“, povedal Tatlin. „Pri ich výskume som dospel k záveru, že najestetickéjšie tvary sú aj najekonomickejšie. Práca na stvárnení materiálu v tomto zmysle je skutočným umením.“¹⁶

Letatlinom, týmto archeopteryxom moderného veku sa v starobylej zvonici moskovského Novodevičieho kláštora zrodila „trojživelná“ forma. Syntetizovala v sebe ľudskú účasť spolu

s prvkami živej a mŕtvej prírody. Letatlin je pohyblivý kontrareliéf. Ním sa človek využitím vlastností materiálu a na princípe vtáčieho letu pokúsil vlastnou silou vzlietnuť do priestoru.

Technické skúšky sa však nevydarili. Lietací kontrareliéf bol nepochybne príliš materiálna „vec“. Novodobý Ikaros stroskotal na zákonoch gravitácie, ktoré odmietli rešpektovať vôľu cudzorodého telesa, príliš stojaceho pod kontrolou „hmatu“. Hravo porazili ambície objektu, zhotoveného na križovatke napätí medzi človekom, materiálom, faktúrou a hmotným obje-
mom. Po tomto pokuse sa Tatlin okľukou, cez svoju najpodivnejšiu a najfantastickejšiu konštrukciu, vrátil na pôdu umenia.

Tam však už vládli nové pomery. Tatlin sa preto obrátil k divadlu. Scénické výtvarníctvo mu už oddávna konvenovalo svojimi syntetizujúcimi črtami a konštruktívnym spôsobom práce. Po raných pokusoch v rokoch 1911–1912, štylizovaných v rámci dôrazu na kritériá „oka“, svoj experiment z roku 1923 realizoval už v znamení nadvlády „hmatu“. Vtedy ako poctu V. Chlebnikovovi inscenoval v petrohradskom Inchuku jeho poému Zangezi. V práci uplatnil už všetky skúsenosti z predchádzajúcich výskumov materiálových konštrukcií. Problém pochopil v jeho celistvosti: bol autorom deja, režisérom, hercom i výtvarníkom scény. Rôznorodé prvky: slovo, herca, svetlo, vecné objekty a priestor sa pokúsil stmeliť do celku. Tatlinova inscenácia Chlebnikovovej poémy bola jedným jediným divadelným kontrareliéfom. Vnútorne napätie „viselo“ na kontrastnom vzťahu medzi básnickým slovom a zložito členeným scénickým priestorom. Spájal ich pohyblivý lúč reflektora. Zacielený na herca utváral „krátke spojenie“ medzi zaumným slovom a zaumnou konštrukciou. Z týchto spojení sršali iskry poézie. V tejto inscenácii v novom rámci ožila idea, realizovaná už v Café Pittoresque.

Pri inscenácii Chlebnikovovej poémy Zangezi mal Tatlin voľnú ruku. Jeho ďalšia spolupráca s divadlom, ktorá bola v tridsiatych a ďalších rokoch do značnej miery zdrojom jeho existencie, bola už založená na nevyhnutných kompromisoch. Bol spolupracovníkom réžie s presne vymedzenými úlohami. Ale ani v tých-

to zložitých podmienkach sa Tatlin nestal obyčajným dekoratórom. Vždy chcel byť tvorivým konštruktérom. Scéna, postavy a kostýmy boli preň rovnopravnými vecami, materiálmi s ich svojskou faktúrou, vlastnými objemami a osobitným vnútorným napätím. Tatlinove scénické kontrareliéfy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch museli však už rešpektovať značne zúžený uhol pohľadu. Tiesnili sa medzi postulátmi rozvíjania klasickej tradície a postupmi príliš realistického réžie.

„Veštec vrtúľ a drsný pevec skrutky“, ako ho apostrofoval v dedikovanej básni V. Chlebnikov, niekdajší hľadač slnka a objaviteľ skrytého života konkrétnych materiálov končil svoju profesionálnu výtvarnú činnosť dost súmravným projektom. Roku 1944 vydal v moskovskom MCHATE malú brožúru Luna na scéne. Je to návrh na zhotovenie mesačného kotúča, ktorý pri vhodnom osvetlení vyvoláva dojem „veľkej plochy a klenutého povrchu“. Tatlin chcel divadlu vrátiť predstavu priestoru, ktorý „v skutočnosti obklopuje mesačný kotúč“. V „podtexte“ návodu ako a čím fakturovať (upravovať) povrch použitého materiálu, aby absorboval lúče reflektora, možno však nájsť stopy skrytých významov. Ilúzia odrazeného a rozptýleného mesačného svitu sa má dosiahnuť — analogicky s realitou — odrazom elektrického svetla vhodne upraveným povrchom kotúča. Na pohľad jednoduchá úloha „ako treba spracovať konkrétny materiál v reálnom priestore“ je vložená do ďalšieho významového „objemu“. Tatlin aj do tejto remeselnotechnologickej drobnosti vložil črty nesmiernosti vesmírnych priestorov a planetárnych rozmerov. Výrazom ich scénickej „reči“ sa stal najnehmotnejší z nehmotných faktorov — svetelný lúč. Niekdajší „hľadač slnka“ našiel konštruktívny ekvivalent mesačného svitu.

Potom sa Tatlin stratil z dohľadu verejnosti. Spolupracoval s leteckou sekciou DOSAAFu, občas maľoval a z existenčných dôvodov robil priestorové modely pre Matematicko-fyzikálnu fakultu Moskovskej univerzity.

Po jeho smrti v máji 1953 spísali jeho pozostalosť. Nebola veľká: „obrazy, kresby, niekoľko

vlastnoručne vyrobených bandúr a model Letatlina“.¹⁷ Upratovačka vyhodila z bytu „všelijaké papiere“. Na dvore domu, v ktorom býval, o pár dní našli longeron krídla Letatlina, „drevenú osmičku“, ktorú jej tvorca nazýval „svojou Venušou“ . . .

*

Ciele avantgardných skupín, voľne združených do „ruskej školy“, sa ani v dvadsiatych, ani v neskorších rokoch nedotiahli do konca. Vlny nového „profesionálneho realizmu“, či sa už nazývali lučizmom, kubofuturizmom, suprematizmom, konštruktivizmom, či produktivizmom alebo večšizmom narazili na múr konvencií, povýšených na záväzný model. Časom sa z tvorivej atmosféry výtvarnej tvorby vytratilo aj to, čo bolo pre ňu podstatné: stimulatívna sila nového svetonázoru. Totiž on kedysi nebol len jednoduchým návodom na akciu. Bol čímsi viac — bol jej podnetom, príčinou i cieľom, dokonca bol jej „materiálom“. Umelecké plány rástli vedno s jeho rastom. Aj tu platí Tatlinova konštruktivistická poučka o materiáloch a o ich vzájomnom napätí: „Životne nevyhnutné dielo sa v podstate rodí iba ako dôsledok dynamiky týchto vzťahov“.

Je pravda, že Tatlin cieľavedome skrivil cestu umeleckej tradície. Neurobil to však z rozmaru nejakého romantického mašinizmu či neviazaného obrazoborectva. Aj pre neho bolo záväzné Gabovo vyznanie: „Inšpiruje ma tvorivý duch človeka, nie hľadisko stroja“. Tatlin zohľadňoval kovové zábradlia tvorivých konvencií tak, že sa už sotva dali vyrovnáť do pôvodnej polohy. Chcel, aby chodcov viedli iným, novým a revolučným obdobiu primeraným smerom. Aj z jeho iniciatívy sa uskutočnila „absolútna odchylka“, schizma, rozkol a zásadný odklon od spochybnených tradícií umenia. Tatlin ich však nechcel totálne zničiť, pretože ich potreboval. Z materiálu tradícií samobytnosti umenia a z utilitárno-ekonomických názorov svojej socialistickej súčasnosti skonštruoval kontrareliéf s neobvyčajne silným vnútorným napätím.¹⁸

Poznámky

- 1 ARGAN, G. C.: Ruská avantgarda. Výtvarný život, 12, 1967, č. 9, s. 387.
- 2 TATLIN, V. J.: Naša predstojasčaja rabota. VIII. sjezd sovetov. Ježdnevnyj biulleten' sjezda, No. 13, Moskva 1. 1. 1921.
- 3 PUNIN, N. N.: Tatlin (Protiv kubizma). Peterburg 1921, s. 25.
- 4 Tenže: c. d.
- 5 GAN, A. M.: Konstruktivizm. Tver 1922, s. 70.
- 6 PUNIN, N. N.: c. d.
- 7 TATLIN, V. J.: Iskusstvo v techniku. In: Vystavka rabot zaslužennogo dejatelja iskusstv V. J. Tatlina. Moskva — Leningrad 1932, s. 5. Katalóg.
- 8 PUNIN, N. N.: Pamjatnik III. internacionala. Peterburg 1920, s. 5.
- 9 Tamže.
- 10 ŠKLOVSKIJ, V.: Pamjatnik Tretiemu internacionalu. Poslednja rabota Tatlina. Žizn' iskusstva, 1921, č. 65; ŠKLOVSKIJ, V.: Chod koňa. Moskva — Berlin 1923, s. 108—111.
- 11 TATLIN, V. J.: Naša predstojasčaja rabota. Moskva 1921.

¹² Tamže.

¹³ ZELINSKIJ, K.: Letatlin. Večernaja Moskva 1932, č. 80.

¹⁴ Tamže.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ TATLIN, V. J.: c. d. v pozn. 7.

¹⁷ ABRAMOVA, A.: Tatlin. K vosmidesiatiletiju so dňa roždenija. Dekorativnoje iskusstvo SSSR, 10, 1966, č. 2, s. 5—7. Slovenský preklad: Výtvarný život, 12, 1967, č. 9, s. 390—395.

¹⁸ Článok je prepracovanou a skrátenou verziou rukopisnej štúdie z roku 1971. — Upozorňujeme na novšie publikácie o diele V. J. Tatlina, najmä na dokumentovaný katalóg: Vladimir Tatlin. Stockholm, Moderna Museet' júl — september 1968 a na rozsiahlu monografiu: Vlagyimir Jefgrafovics Tatlin. Budapest 1984. Autori: L. A. Žadova, V. I. Kostin, A. J. Parnis, D. V. Sarabjanov, K. M. Simonov, F. J. Syrkin, A. A. Strigajlov. Nemecké vydanie Budapest 1987.

Творческий почин В. Е. Татлина

Творчество В. Е. Татлина (1885—1953) оригинальным способом решает противоречие между известными «абсолютными» критериями художественного творчества и так называемой «жизненной правдой» в том виде, как ее поставили различные группы «левого искусства» во времена революционных превращений в Советской России. Спор между критериями «эстетизма» и «утилитаризма» развивался на фоне поиска так называемой четвертой (временно-пространственной) размерности изобразительного искусства, хотя новое решение было найдено лишь в так называемой пятой размерности. Это был определившийся «экономизм» творчества. Если, например, К. Малевич видел его в абстрактном геометризме супрематизма, то В. Татлин и вместе с ним группа конструктивистов (вещистов и продуктивистов) видели его в практическом утилитаризме, в изготовлении практически используемых «вещей».

Этот резкий поворот в мышлении выражают оба программных лозунга В. Татлина: «Глаз даем под контроль ощущению» (1913) и «Через раскрытие материала к новой вещи» (1920). Его творческий почин однозначно состоял в замене традиционной визуальности принципом конструктивности. На этом пути он пришел около 1913 года к концепции так называемых подвесных (угловых) контррельефов, называемых также «иконами машинизма». Центр тяжести его дальнейшей работы состоял в развитии отношения между материя-

лами и их объемом в разных пространственных взаимосвязях по линии: «тектоника — фактура — конструкция» (А. Ган).

Знаменитый татлинский памятник Третьего интернационала (г. 1920), изготовленный из «металла, стекла и революции» (В. Шкловский), в сущности представляет собой проект колоссального контррельефа — гигантических курантов, которые должны были отмеривать время современным и будущим шагом человеческой истории. Аналогично также иной проект — модель летательного аппарата Летатлина (1932) — является фактически биомеханическим контррельефом, парящим над невещественной границей между физическими законами гравитации и человеческой мечтой о полете (так называемый технологический хлебнико-визм).

Изобразительное творчество В. Татлина вдохновляла стимулирующая сила нового мировоззрения, которое было учреждено в Великой Октябрьской социалистической революции. Это мировоззрение было для Татлина не только простым руководством к действию, но также его стимулом, его материалом и целью. Поэтому этот оригинальный первопроходец дизайна не был конструктивным иконоборцем. Из материала традиций искусства и из идейных взглядов социалистической современности он сконструировал «контррельеф» с необыкновенно сильным внутренним напряжением.

V. Y. Tatlin's Creative Initiative

V. Y. Tatlin's (1885—1853) work resolves in an original manner the age-long conflict between absolute criteria of works of art and the so-called life truth, as introduced by various groups of leftist art at the time of the revolutionary transformations in the Soviet Union. The conflict between criteria of "aesthetism" and "utilitarianism" was carried on against a background of searching for the so-called fourth (temporal-spatial) dimension of art, although the new solution was found only in the so-called fifth dimension, which defined "economism" of production. Thus, if e. g. K. Malevich saw it in abstract geometrism of suprematism, then V. Y. Tatlin, and with him also the group of constructivists (for the most part also of productivists) saw it in practical utilitarianism, in constructing "things" utilizable in practice.

This turn in thinking is expressed by Tatlin's two programmed slogans: "We submit the eye to the control of the touch" (1913), and "Through exposure of the material towards new things" (1920). His creative initiative unambiguously resided in substituting the principle of constructiveness for traditional visualness. Along this line of thought, he arrived about the year 1913 to the concept of the so-called pendant (angular) counter-reliefs, also termed "icons of machinism". The

focus of his work lay in developing a relation between materials and their volume in various spatial connections along the line "tectonics — invoice — construction" (A. Gan).

Tatlin's legendary memorial to the Third Internationale (1920) made of "metal, glass and revolution" (V. Shklovsky) is in reality a design of a colossal counter-relief — a gigantic astronomical clock, meant to tick off time to the contemporary and future steps of human history. Likewise his further project — model of a flying device Letatlin (1932), is in fact a biomechanical counter-relief soaring above an immaterial borderland of physical laws of gravitation and human dream about flying (the so-called technological Khlebnikovism).

Tatlin's creative work was inspired by the stimulating force of the new world ideology which manifested itself in the October revolution. This world ideology was to him not merely a simple guide for work, but also its stimulus, its material and its goal. Therefore, this original pioneer of design was no destructive iconoclast. From the material of traditions in art and ideological views of a socialist present, he has constructed "counter-relief" with an extraordinarily strong inner tension.

Sovietska porevolučná architektúra a súčasnosť

FEDOR KRESÁK

Tvorba sovietskej porevolučnej avantgardy bola donedávna málo známou kapitolou dejín modernej svetovej architektúry. V čase jej rozkvetu sa ostatný svet s ňou zoznamoval len sporadicky a začiatkom tridsiatych rokov bola dočasne potlačená aj vo svojej vlasti. Záujem o ňu ožil až koncom päťdesiatych rokov. Z jej projektov sa realizovalo len málo, dokumentácia o nej ostane navždy neúplná. Na základe dostupnej literatúry sa pokúsime stručne načrtnúť jej vývin a poukázať na význam avantgardy pre rozvoj architektúry ostatného sveta.¹

V predrevolučnom Rusku mala moderná architektúra slabšie zázemie. Od čias Petra I. bola ruská architektúra pod silným vplyvom klasicizmu. V druhej polovici 19. storočia sa dostala do dlhodobej krízy a historizujúce slohy nedosiahli úroveň strednej Európy. Prelomom bola až secesia,² rozvíjajúca sa v Rusku súbežne s nástupom modernej buržoázie a výstavbou nových typov budov: železničných staníc, hotelov, bánk, víl, obchodných a nájomných domov. Prvou veľkou secesnou stavbou bol moskovský hotel Metropol, postavený roku 1900 ešte podľa projektu Angličana W. Walcotta. Impulzom pre rozvoj tohto slohu bola veľká výstava secesie v Moskve v rokoch 1902—1903 za účasti J. M. Olbricha a Ch. R. Macintosha, organizovaná arch. Ivanom Fominom (1872—1936). Podobne ako v iných krajinách s rozvinutým ľudovým umením — spomeňme len tvorbu D. Jurkoviča či E. Lechnera — preberala aj ruská secesia ľudové ornamentálne prvky a nadobudla tak špecificky ruský charakter. V Moskve, menej

poznačenej cársym klasicizmom ako Petrohrad, ju reprezentuje najmä Jaroslavianska stanica z roku 1903 od Fjodora Šechtela (1859—1926), priechlie Trefjakovskej galérie od maliara Vladimíra Vasnečova (1848—1926) či Kazanská stanica z roku 1911 od Vladimíra Ščuseva (1873—1949), dokončená až po revolúcii.

V posledných predvojnových rokoch ruská secesia znova ustupovala neoklasicizmu, lepšie zodpovedajúcemu ideológii cárskeho absolutizmu. Okrem starších architektov Fomina, Ščuseva a Šechtela, ktorí sa neskoršie postavili do služieb sovietskeho štátu, začínajú sa tesne pred revolúciou uplatňovať aj prví predstavitelia avantgardy, bratia Vesninovci — Leonid (1880—1933), Viktor (1882—1950) a Alexander (1883—1959), ktorý bol pravdepodobne duchovným vodcom bratskej trojice, a Grigorij Barchin (1880—1969). Kým ruská predrevolučná architektúra nedosahovala svetovú úroveň, dosahovali ju inžinierske stavby. Treba tu spomenúť najmä sieťové závesné konštrukcie krytých hál, majáky a vodárne od Vladimíra Suchova (1853—1939).³

Predrevolučné umelecké výboje sa v Rusku odohrávali len v oblasti maliarstva a sochárstva. Je to pochopiteľné. Architekt na realizáciu nákladného projektu potrebuje moderne zmýšľajúceho objednávateľa a toho v cárskom Rusku takmer nebolo. Preto neprekvapuje, že aj raná sovietska avantgardná architektúra čerpala z iných výtvarných odvetví, predovšetkým z diela Maleviča a Tatlina.

Malevič, pôvodne geometrizujúci maliar-kolo-



Sergej Lopatin: Projekt Všeobzovnej rady národného hospodárstva, 1925. Z knihy J. Kroha—J. Hružka, *Sovietská architektonická avantgarda*. Repró T. Leixnerová

rista, svojimi konštrukciami z kubických telies, tzv. architektonmi, dal avantgarde najmä úsilie o prekonávanie zemskej príťažlivosti a jednoduché kubické tvary, sochár Tatlin zasa dynamickosť kriviek, prenikanie sa priestorov, zmysel pre materiál, pohyb. Jeho návrh pomníka III. internacionály z roku 1919 bol utópiou plnou symboliky. Tri gigantické zasklené geometrické telesá, sídla zákonodarnej a výkonnej moci ako

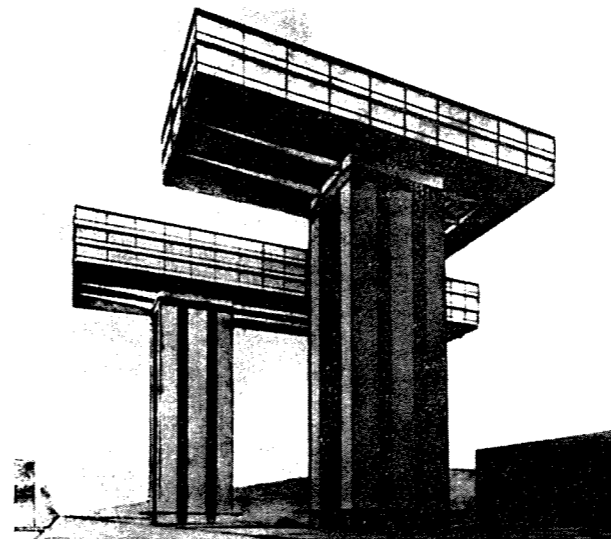
aj propagandy, sa mali otáčať okolo osi rozličnou rýchlosťou.

Sústava telies mala spočívať uprostred dvoch špirálových konštrukcií. Celý útvar mal byť 400 m vysoký, vyšší ako Eiffelova veža, mal opticky ovládať krajinu a v noci mal svietiť. Mal byť teda skôr akýmsi obrovským kinetickým dielom než architektúrou v tradičnom zmysle. Bol technicky neuskutočniteľný a keďže ho v tridsiatych rokoch zavrhl, nezachoval sa ani v modeli.

Boli však aj reálnejšie projekty. Už roku 1918 sa začalo pracovať na regulačných plánoch Moskvy, Leningradu a iných miest živelne sa rozrastajúcich nízkou, primitívnou zástavbou. V rámci elektrifikácie krajiny vznikli v rokoch 1918—1921 prvé veľké elektrárne. Ešte však zúrila občianska vojna. Chýbal stavebný materiál, technika i kvalifikovaní ľudia. Bytová situácia bola zúfalá. V cárskom Rusku pripadali na obyvateľa 3 m² prevažne málo kvalitnej obytnej plochy⁴ a situácia sa vojnovým pustošením ešte zhoršovala. Ani v kritických podmienkach nechýbalo nadšenie. Vznikali grandiózne projekty, ktoré však ostávali len na rysovacích doskách. Boli priodvážne, neraz technicky ne realizovateľné: navrhovalo sa pre budúcnosť, pre čas, až sa krajina hospodársky vzchopí a dostane na čelo svetového vývinu aj v architektúre. Stavali sa takmer len technické stavby slúžiace rýchlej industrializácii. Výtvarne sa ešte tápalo: hľadal sa nový sloh, ktorý by znamenal radikálny rozchod s tradíciou. Nové projekty boli dynamické, s vertikálnym rytmom, neraz ovplyvnené expresionizmom, kubizmom či futurizmom, spojené s technickou symbolikou. Dospelo sa tak k akémusi revolučnému romantizmu. Jeho hlavným predstaviteľom bol neskorší konštruktivista Ilja Golosov (1883—1945).

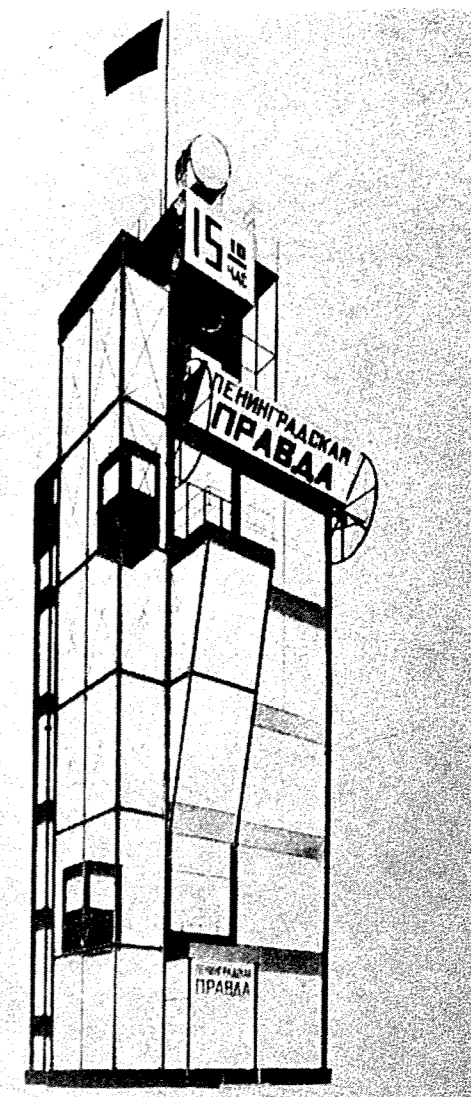
Roku 1922 sa končí občianska vojna a zahraničná intervencia, začína sa rekonštrukcia spustošenej krajiny. Realizujú sa prvé projekty avantgardy, zatiaľ len skromné, lacné — nie však len projekty avantgardy. Na čele výstavby stoja skúsení praktici, výtvarne zväčša konzervatívni.

Učilištom, z ktorého vychádzala avantgarda,



El Lisickij: Hladidlá mračien, 1923—1925. Z knihy S. O. Chan-Magomedov, *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Repró T. Leixnerová

bol VCHUTEMAS založený roku 1920 (vyššie štátne umelecké ateliéry), škola, ktorá svojou štruktúrou i zameraním predchádzala weimarský Bauhaus. Aj tu poslucháči museli absolvovať spoločnú prípravku, zdôrazňovala sa prax a popri architektúre sa pestovali aj iné užité umenia. Ústrednou postavou školy bol *Nikolaj Ladovskij* (1881—1941). Učil na nej aj *Vasilij Kandinskij*, ktorého pre Bauhaus získal jeho zakladateľ *Walter Gropius* a ktorý roku 1922 priniesol z Moskvy do Weimaru aj svoje učebné plány a skúsenosti. Prevažne z poslucháčov tejto školy pozostávala skupina ASNOVA (Asociácia nových architektov, zal. 1923). Medzi jej najvýznamnejších predstaviteľov patril popri Ladovskom praktik *Konstantin Melnikov* (1896—1974) a *El Lisickij* (1890—1941). Konkurenčnou skupinou bola OSA (Združenie súčasných architektov, zal. 1925) na čele s bratmi Vesninovcami a *Mojsejom Ginzburgom* (1892—1946). Kým prví — racionalisti⁵ — popri konštrukčnej stránke zohľadňovali aj estetickú („Človek je mierou pre krajčírov, ale architektúru merajte architektúrou“), druhí sa nazdávali, že forma má sama vyplynúť z technickej konštrukcie a sami seba nazývali konštruktivistami. Obidva



Bratia Vesninovci: Projekt Leningradskej Pravdy, 1924. Z knihy S. O. Chan-Magomedov, *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Repró T. Leixnerová

avantgardné prúdy existovali popri sebe až do začiatku tridsiatych rokov. Pre obmedzený rozsah príspevku nemôžeme sledovať časté reorganizácie výtvarného školstva, ani vznik a zánik spolkov a svoju pozornosť zacieme len na tvorbu najvýznamnejších postáv avantgardy.

Roku 1923 sa odohrali dve udalosti (významné pre vývin avantgardy), a to celoruská poľnohospodárska výstava v Moskve s prevaž-



Konstantin Melnikov: Sovietsky výstavný pavilón v Paříži, 1925. Z knihy S. O. Chan-Magomedov, *Pioniere der sowjetischen Architektur*. Repro T. Leixnerová

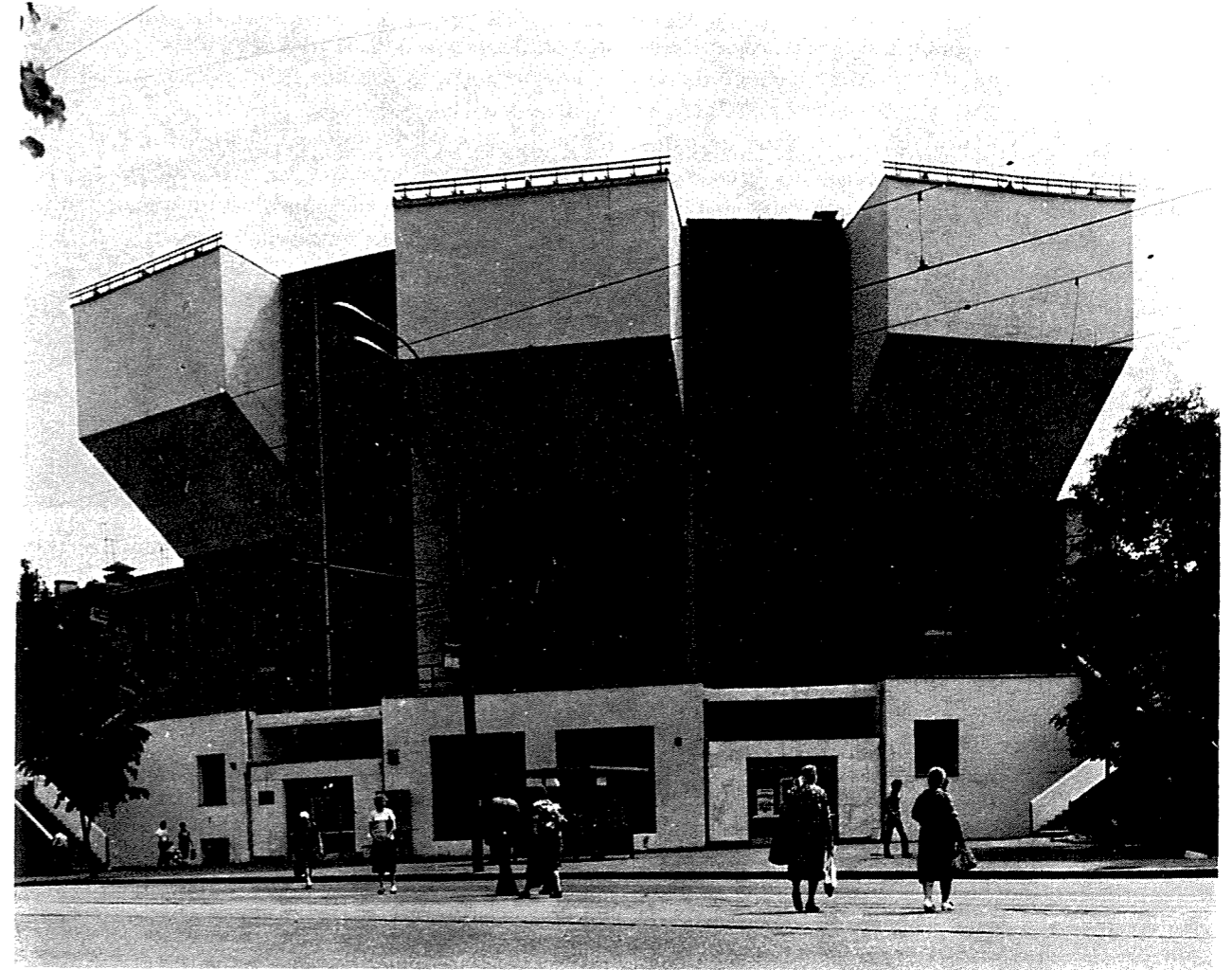


Grigoriy Barchin: Budova Izvestiji v Moskve, 1926. Foto F. Kresák

ne drevenými, skromnými pavilónmi, spomedzi ktorých upútal pozornosť Melnikovov pavilón Machorka s prvkami, ktoré Melnikov neskoršie rozpracoval na sovietskom výstavnom pavilóne v Paríži roku 1925, a súťaž na Palác práce, ktorej priveľmi utopické výsledky sa nikdy nerealizovali. Súťažné projekty ešte všeobecne ignorovali zasadenie objektu do okolia. Kontrastom s ním a nadsadenými rozmermi sa raná avantgarda naopak usilovala vyjadriť nástup novej epochy, rúcajúcej všetko staré, zaostalé. Hoci zvíťazil ešte značne historizujúci návrh so starorímskymi a byzantskými črtami, stredobodom pozornosti sa stal projekt bratov Vesninovcov s technizujúco-konstruktivistickými prvkami. Z dnešného pohľadu sa zdá byť ešte zaujímavejší moskovský vežiak Všeľvazovej rady národného hospodárstva od *Sergeja Lopatina* (1898–1962) z ateliéru N. Ladovského z roku 1925. Súčasne začína El Lisickij projektovať svoje fantastické hladidlá mračien, horizontálne budovy stojace na stĺpoch, v ktorých mali byť výťahy; mali sa dvíhať nad ôsmimi hlavnými križovatkami okolo centra Moskvy.

Pozície avantgardy upevnilo množstvo súťaží, v ktorých sa najmä konstruktivisti uviedli pozoruhodnými projektmi. Patria medzi ne predovšetkým návrhy bratov Vesninovcov na redakčnú budovu Leningradskej Pravdy v Moskve a – v čase, keď sa ZSSR začal otvárať pre obchod so Západom – dom spoločnosti Arkos, obidva z roku 1924. Prvá z budov bola 6-podlažný sklenený vežiak s navonok vyjadrenou skeletovou konštrukciou o minimálnom pôdoryse 6 × 6 m. Mala zvýrazniť pohyb ako charakteristickú vlastnosť novinárskej práce a je v nej ešte veľa technickej symboliky. Takisto zasklenená fasáda Arkosu odhaľuje vťahnutú skeletovú konštrukciu. Obidva projekty boli zlomom vo vývine sovietskej architektúry, hoci sa neuskutočnili.

Uskutočnil sa však víťazný projekt súťaže na sovietsky pavilón na svetovej výstave dekoratívneho umenia v Paríži roku 1925 od K. Melnikova. Dnes už neexistujúci, diagonálne symetrický transparentný pavilón z ľahkých hmôt – prevažne z dreva a zo skla – rušil kompaktnosť fasád a výtvarne v ňom prevládal kosý



Konstantin Melnikov: Klub Rusakova v Moskve, 1927–1928. Foto F. Kresák

uhol; aj schodište bolo umiestnené po uhlopriečke. Za pobytu v Paríži Melnikov navrhol aj garáže pre tisíc áut, prístupné po rampách a umiestnené nad Seinou. Myšlienkou predbehol vývin o desaťročia, avšak umiestnenie by rušilo panorámu mesta. K stavbám veľkých garáží sa Melnikov doma vracal častejšie.

Okolo roku 1925 oživa v ZSSR stavebná činnosť. Projekty sú reálnejšie, pozornosť sa zameriava na celospoločenské stavby: kluby, školy, úrady, nemocnice, športoviská. Z veľkých podujatí treba spomenúť výstavbu administratívneho komplexu okolo kruhového námestia v do-

časnom hlavnom meste Ukrajiny Charkove od *Sergeja Serafimova* (1878–1939) a kolektívu, podľa projektu z roku 1925. Súťaž na budovu moskovského telegrafu roku 1925 priniesla zaujímavé nerealizované projekty Ščuseva a bratov Vesninovcov, ale vykryštalizoval sa z nej typ poštového úradu, aký sa v rozličných variantoch opakuje v Moskve aj v iných sovietskych mestách. Pôvodný Barchinov projekt budovy Izvestiji (1925) s 13 podlažiami sa pre zákaz stavať v centre Moskvy vyššie budovy ako 6-poschodové uskutočnil len v zredukovanej podobe roku 1926.

Melnikovov parížsky úspech upútal pozornosť pokrokovej verejnosti západnej Európy na sovietsku avantgardu, ktorej počas pôsobenia vo weimarskom Nemecku (1922—1929) pripravoval pôdu El Lisickij,⁶ otvoril však súčasne západoeurópskej modernej architektúre prístup do Sovietskeho zväzu. Západoeurópska moderna priťahovala najmä kvalitou realizácií. V rokoch 1926—1927 dospievajú predovšetkým prívrženci konštruktivistického tábora k funkcionalizmu. Už nepokladajú architektúru za číry výplod konštrukcie, produkt techniky, ale začínajú chápať aj jej psychické pôsobenie. Ich popredný teoretik *Ginzburg* roku 1927 vyhlasuje funkcionalistickú architektúru za vyšší stupeň konštruktivistickej.

Centrami spoločenského života sa mali stať robotnícke kluby, zakladané pri závodoch — nový typ budovy, ktorý priniesla až revolúcia. Popri divadelných sálach, kinách a športových zariadeniach mali mať miestnosti na pestovanie individuálnych záujmov; ľudia tu nemali len pasívne prijímať kultúru, ale ju aj tvoriť. Špecialistom na projekty týchto klubov bol v Moskve Melnikov, ktorý v rokoch 1927—1929 vypracoval veľa originálne riešených projektov. Realizovalo sa z nich šesť, z toho päť v Moskve. Najzaujímavejší z nich je Klub Rusakova s horným poschodím hladiska ústrednej sály pre 1500 osôb rozčleneným do troch konzolovito vysadených arkierov, výrazne sa prejavujúcich v dynamickej fasáde; zhmotnenie snov o prekonaní zemskej príťažlivosti, tak markantné na Lisického hladidlách mračien. Klub mal byť súčasťou nedokončeného areálu oproti parku v Sokolníkach. Melnikovove projekty bývajú riešené ako vzájomné prenikanie sa stereometrických telies, najmä valcov. Prienikom dvoch valcov je aj jeho experimentálny dom s ateliérom⁷ v Moskve s množstvom prvkov, ktoré chcel potom použiť v kolektívnej bytovej výstavbe, ale nedostal už na to príležitosť. Jeho projekty sa líšia aj výrazným úsilím o intímnosť.

Preferovanou stavbou 1. päťročnice bol Dneprostroj, v čase vzniku najvýkonnejšia elektrárň na svete. V súťaži na túto stavbu zvíťazil funkcionalistický projekt *Viktora Vesnina* s kolektívom. Za funkcionalistický možno pokladať



Pantelejmon Golosov: Budova Pravdy v Moskve, 1930. Foto F. Kresák

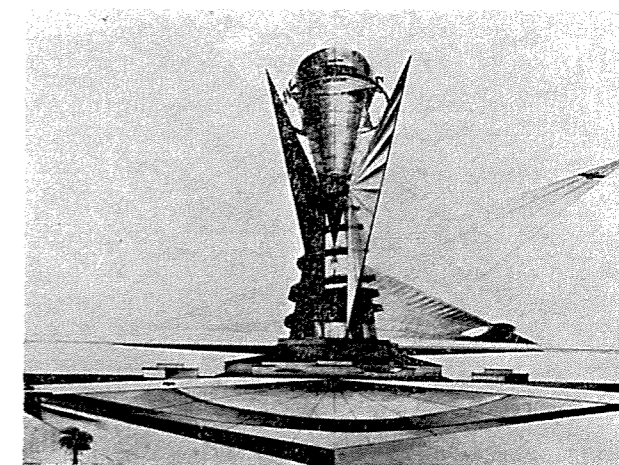
aj návrh bratov Vesninovcov na knižnicu V. I. Lenina v Moskve z roku 1928 s rozčlenením kubických hmôt podľa funkcií a so skladmi v obrovskom doskovom vežiaku; jeho kompozičnú myšlienku sčasti prevzal ďaleko konzervatívnejší realizovaný projekt. Pod pojem funkcionalizmu spadá aj tlačový kombinát Pravdy (projekt z roku 1930) od *Pantelejmona Golosova* (1882—1944). Koncom dvadsiatych rokov sa dostáva do popredia tvorba Ivana Leonidova (1902—1959), prvého významného architekta odchovaného už výhradne sovietskymi školami. Upútal roku 1927 svojou diplomovou prácou, veľkorysým projektom Inštitútu V. I. Lenina na Leninských horách, kde dnes stojí komplex Lomonosovovej univerzity. V ústrednom vežiaku mal byť sklad kníh, priestor pod sklenenou kopulou sa mal používať ako konferenčná, sieň a visutá dráha mala spájať inštitút s centrom Moskvy. V Leonidovovej tvorbe cítiť ešte vplyv Malevičových výtvarných názorov, doznievajú v nej veľké sny porevolučných rokov. Práve tento architekt, možno aj pre svoj mladý vek, sa neskoršie stal ako prvý terčom útokov konzervatívnych síl na avantgardu.

Roku 1930 sa stavia na Červenom námestí Leninovo mauzóleum, ktoré nahradilo pôvodné

drevené klasicizujúce provizórium z februára 1924; jeho autorom bol takisto Ščusev. Jeho pyramidálna kompozícia z červenej žuly rešpektuje okolie a súčasne pôsobí pateticky, jednoduché kubické tvary ju spájajú s avantgardou. Oproti tomu sovietske súťažné návrhy na Kolumbusov pomník v podobe majáku v San Domingu udivovali odvahou a nápaditosťou, predovšetkým projekty Ščuseva a najmä Melnikova.

Veľkú pozornosť venovala avantgarda projektom nových divadiel (*Ladovskij*, Melnikov, Vesninovci, Ginzburg). Zasahovali do nich neraz poprední režiséri. ZSSR sa v týchto časoch stal akýmsi pokusným laboratóriom divadelnej architektúry pre celý svet. Uskutočnil sa z nich len jediný, v Rostove nad Donom.

Okolo roku 1930 prichádza do ZSSR veľa zahraničných architektov: *Le Corbusier*, *André Lurcat*, *Mart Stam*, *Ernst May*, *Bruno Taut*, *Erich Mendelsohn*, *Hans Schmidt*, *Hannes Meier*, z Čiech *Jaromír Krejcar*, zo Slovenska bratia *Weissovci*, z Viedne manželia *Schütte-Lihotzkovci*. Niektorí tam len prednášajú, iní aj projektujú a ostávajú na dlhší čas. Pracujú najmä na územnom pláne Moskvy a na výstavbe Uralu, predovšetkým *Magnitogorska*. Sú medzi nimi rovnako presvedčení komunisti, ako aj antifašisti vyhnaní z domova, či ľudia hľadajúci v ZSSR za hospodárskej krízy lepšie pracovné možnosti. Prirodzene posilňujú avantgardné krídlo. Ich pôsobenie v ZSSR bolo krátke. Prišli pomôcť prekonať situáciu, do ktorej sa sovietska výstavba v 1. päťročnici dostala pre rozpor medzi prismselými plánmi a realitou obmedzených možností. Kým však aj oni projektujú veľkorysé mestá a sídliská, uznesením VKS (b) z 25. 3. 1931 sa prechádza na tradičnú výstavbu jedno- či dvojpodlažných zrubových domov; na veľkorysé projekty niet materiálu, techniky ani odborníkov. Sny ustupujú skutočnosti a ich autori sa postupne vracajú domov, aby odtiaľ — ako Taut alebo Meier — pod tlakom politických či spoločenských pomerov neraz znova emigrovali. Od *Le Corbusiera* sa v Moskve zachovala budova *Centrosojuzu*, jedna z jeho prvých veľkých realizácií, dnes už značne prestavaná. Badať na nej niektoré zásady jeho architektúry, ako ich formuloval aj literárne.

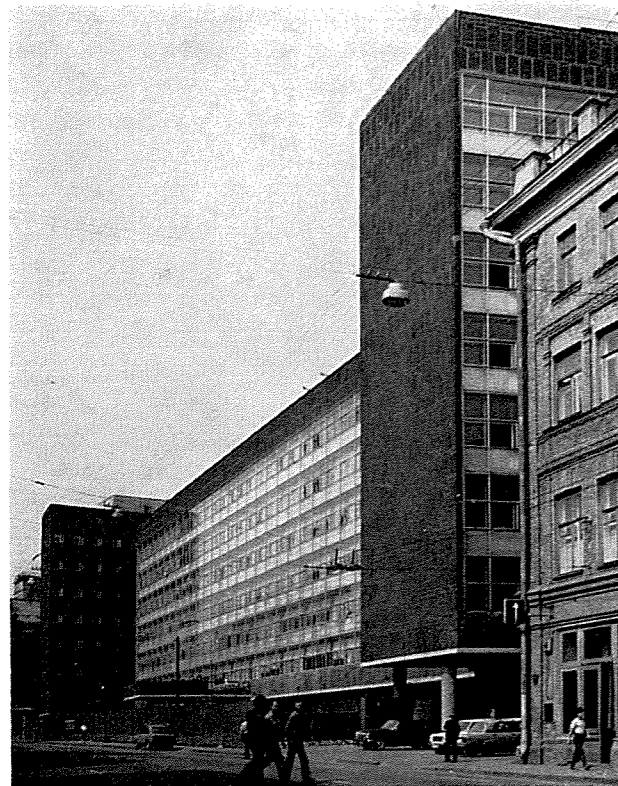


Konstantin Melnikov: Projekt majáku — Kolumbovho pomníka pre San Domingo, 1929. Z knihy J. Kroha—J. Hruža, *Sovietská architektonická avantgarda*. Repro T. Leixnerová

V rokoch 1928—1930 sa v Moskve stavia podľa projektu *Ginzburga* a *Ignatija Milinisa* (1899—1974) obytný dom-komúna, na ktorom vidno charakteristické znaky jeho architektúry: stojí na stĺpoch, má vťahnutý železobetónový skelet, obytnú terasu a voľný pôdorys s priebežnými horizontálnymi pásmi okien. Je pravdepodobné, že autori projektu *Le Corbusierove* názory poznali už pred jeho príchodom.

Kým doteraz sme si všímali zväčša verejné stavby, obráťme sa teraz k bytovej výstavbe. Revolúcia nastolila rovnosť pohlaví, oslobodenie žien od domácich prác a kolektívnu výchovu detí. Trvalá bytová kríza cárskeho režimu, zhoršená ešte vojnovým ničením, sa za revolúcie riešila nastahovaním robotníctva a nebývajúcich do miest, kde sa byty delili podľa zásady: pre 1 rodinu 1 izba, kuchyňa a príslušenstvo spoločné. V domoch vznikali samosprávne orgány starajúce sa o kolektívne zariadenia — hromadné kuchyne, jedálne, detské jasle a pod. — ktoré, ak sa nedali zriadiť v doterajšom dome, sa pristavovali. Domy-komúny tak vznikali ešte prv než sa utvoril ich stavebný typ.

Problém, ktorý musela riešiť nová výstavba, bolo stanovenie hranice medzi súkromím a zospoločenšením života. Prvý revolučný roz-



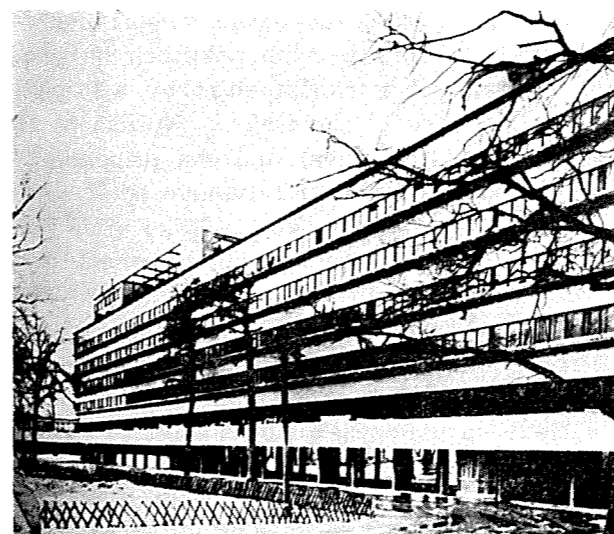
Le Corbusier: Budova Centrosojuzu v Moskve, 1930. Foto z roku 1985 F. Kresák

mach smeroval k uvoľneniu, ba až zániku rodiny, v ktorej sa videl nástroj zotročenia ženy. Časom sa však rodina osvedčila ako pevnejšie puto než sa spočiatku predpokladalo. Rozdielne názory na zospoločnenie života sa odrazili aj v architektonickej tvorbe. Niektoré projekty domov-komún obsahovali rodinné byty s príslušenstvom a spoločnými zariadeniami ako jasle, škôlka, jedáleň, iné zasa len bunky na spanie, osobitne pre každého jednotlivca, pričom celodenný život sa mal odohrávať v spoločenských priestoroch (kluby, čítárne, herne a pod.). Vcelku možno konštatovať, že okolo roku 1925 sa prechádza na projektovanie veľkých komún vo viacposchodových stavbách pre stovky, ba aj niekoľko tisíc obyvateľov a okolo roku 1928 na typizáciu a štandardizáciu rodinných bytov, pri ktorej zohral významnú úlohu najmä Ginzburg: myšlienka udržať rodinu zvíťazila. Veľké domy-komúny ostali väčšinou len na papieri.

Jednak preto, lebo — ako sme už spomenuli — pre nedostatky v stavebníctve sa znova prešlo na tradičnú výstavbu zrubových domov, ktoré nedovoľovali veľkorysejšie riešenia, jednak preto, lebo aj existujúce domy-komúny zlyhávali pre trvalú bytovú krízu: do obytných buniek pre jednotlivca či do spoločných zariadení sa neraz nasťahovali nebývajúcce rodiny a tak ich vyradili z funkcie.

Sovietska architektúra však nestála len pred otázkou bývania v novej spoločnosti. Organizácia života obyvateľstva bola aj urbanistickým problémom: ozdraviť staré a stavať nové socialistické mestá — aké a ako veľké — alebo mestá postupne rušiť a budovať osídlenie v pásoch pozdĺž dopravných tepien? Na čele obidvoch smerov stáli ekonómi. Prívrženci prvej koncepcie postupne prechádzali od záhradných miest k prestavbe miest ako komplexov veľkých domov uprostred zelene so spoločenským vybavením, pri vylúčení výroby z obytných oblastí. Neraz mestá vtlesňovali do geometrických schém, ignorujúc konfiguráciu terénu, akoby všetky stáli na rovine. Oproti tomu prívrženci desurbanizácie, ktorých reprezentantom medzi architektmi bol najmä *Nikolaj Miljutin* (1889—1941), si osídlenie predstavovali rozložené v pásoch pozdĺž komunikácií, s ktorými susedilo priemyselné pásmo, zeleňou oddelené od spoločenského, obytného a rekreačného pásma. Takéto osídlenie stieralo rozdiel medzi mestom a vidiekom, chýbali mu však kultúrne a správne centrá. Myšlienka desurbanizácie nakoniec v júni 1931 padla, ostalo pri ozdravení miest a stavbe nových. Veľké mestá dostávali postupne územné plány. Generálny plán Moskvy, na ktorom sa pracovalo už od revolúcie, prijali roku 1935. Spolu s metrom zhruba vyriešil dopravný problém mesta, bol však prijatý v čase, keď sa už sovietska architektúra poberala iným smerom ako jej určila avantgarda.

Moderná architektúra, ktorá v čase socialistických premien trpela zaostalosťou stavebnej výroby a zlou kvalitou realizácie, sa okolo roku 1930 dostala do rozporu aj s psychikou obyvateľstva. Z obsahovej stránky neraz nedostatočne rešpektovala rodinné zväzky, z formálnej príliš predbehla vývin vkusu más. Nepomohli



Moisej Ginzburg a Ignatij Milinis: Dom-komúna v Moskve, 1928—1930. Z knihy J. Kroha—J. Hružá, *Sovietská architektonická avantgarda*. Repro T. Leixnerová

jej ani boje medzi výtvarnými skupinami, neraz možno aj osobného charakteru. V apríli 1932 ÚV VKS (b) rozpustil všetky doterajšie umelecké zoskupenia a zriadil celoštátne umelecké zväzy. Na čele zväzu architektov síce spočiatku stál *V. Vesnin*, autor Dneproostroja, a boli v ňom zastúpené všetky smery, ale stále viac silnel vplyv prívržencov eklektického historizmu, vtedy nesprávne nazývaného socialistickým realizmom.

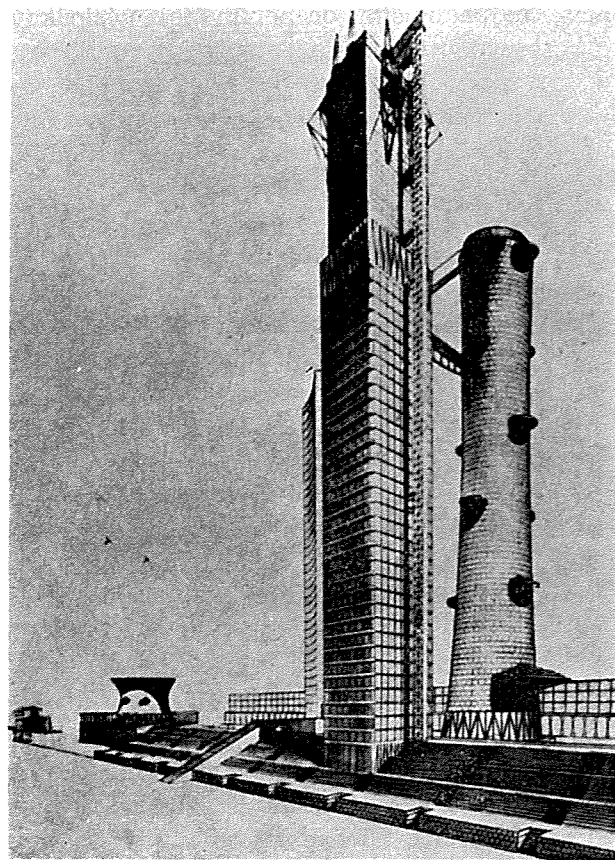
Roku 1931 sa vypisuje súťaž na Palác soviетov, gigantickú stavbu, ktorá mala opticky ovládať rovinu okolo Moskvy. Súčasne sa už vedie kampaň proti avantgarde. Podmienky súťaže, o. i. zasadacia sála pre 20 000 osôb, nútili k riešeniam nadľudských proporcií. V priebehu súťaže sa čoraz viac uplatňovali eklektické tendencie. Víťazný projekt *M. Jofana*, *A. Ščuka* a *G. Gelfrejcha* z roku 1933 už pripomínal vežiaky stavané v Moskve tesne po druhej svetovej vojne, či architektúru starších newyorských a chicagských mrakodrapov a bol radikálnym ústupom od princípov avantgardy. Avšak podobné tendencie stavať ťažkú, mocenskú architektúru badať v tých časoch aj v ostatnom svete. Tridsiate roky všeobecne žičili autoritatívnym vládam, a to sa odrazilo aj v architektúre.

Hoci súťaž na Palác soviетov mala svetový

ohlas, najpádnejším ocenením jej výsledkov bola skutočnosť, že sa v nasledujúcom roku (1934) vypisuje súťaž na budovu ľudového komisariátu ťažkého priemyslu, umiestnenú na tom istom mieste, kde mal stáť Palác soviетov. Z návrhov, tentoraz vďaka obsahovej náplni menej klasicizujúcich, vynikol dynamický projekt *I. Leonidova* (avšak aj projekty *Ginzburga* a *Vesninovcov*), ale táto súťaž, ktorú stihol osud predchádzajúcej, bola už len doznievaním epochy avantgardy, najmä konštruktivismu. Veľké realizácie tých čias ako *Leninova knižnica* (1928—1941), *Frunzeho akadémia* (1932—1937), *hotel Moskva* (1935—1938) či moskovské metro sa vracajú k historizujúcim formám. Tento neoklasicizmus neskoršie priberaním ľudových prvkov rozličných národností nadobúdal čoraz eklektickejší charakter.

Sovietska avantgardná architektúra sa nevyvíjala od ostatného sveta celkom izolovane. Nová generácia architektov sa o zahraničný vývin v rámci vtedajších možností zaujímala a takisto pokrokové kruhy na Západe zaujímal sovietsky pokus o prestavbu spoločnosti vrátane jej novej architektúry. Niekedy ťažko určiť, čo prevzala sovietska architektúra od Západu a čo Západ od nej. Vzájomný dopad ešte nie je dostatočne preskúmaný. Pozrime sa však aspoň na niekoľko príkladov, kde sovietsky vplyv na ostatný svet môžeme predpokladať.

Sovietskym prínosom bolo predovšetkým plánovanie osídlenia, podmienené štátnym vlastníctvom pôdy. Diskusie dvadsiatych rokov neostali bez ohlasu ani na Západe, ba rozvoj urbanizmu si tam nevieme predstaviť bez sovietskych impulzov. Napríklad koncept *Le Corbusierovho Žiariaceho mesta* z roku 1935 ovplyvnili jeho skúsenosti s výstavbou miest v ZSSR.⁸ Takisto jeho obytný dom pre 1600 obyvateľov, *Unité d'habitation*, navrhnutý roku 1946, je v podstate rozpracovaním domu-komúny, ako ho spoznal v ZSSR, a jeho prispôbením zásadám, ktoré sám literárne formuloval už roku 1926. Zdá sa, že tieto zásady v celom rozsahu po prvý raz použili *Ginzburg* a *Milinis* na stavbe už spomenutého domu-komúny v Moskve v rokoch 1928—1930. Tento dom, ktorý dispozíciou predbieha *Unité d'habitation*, pozostáva



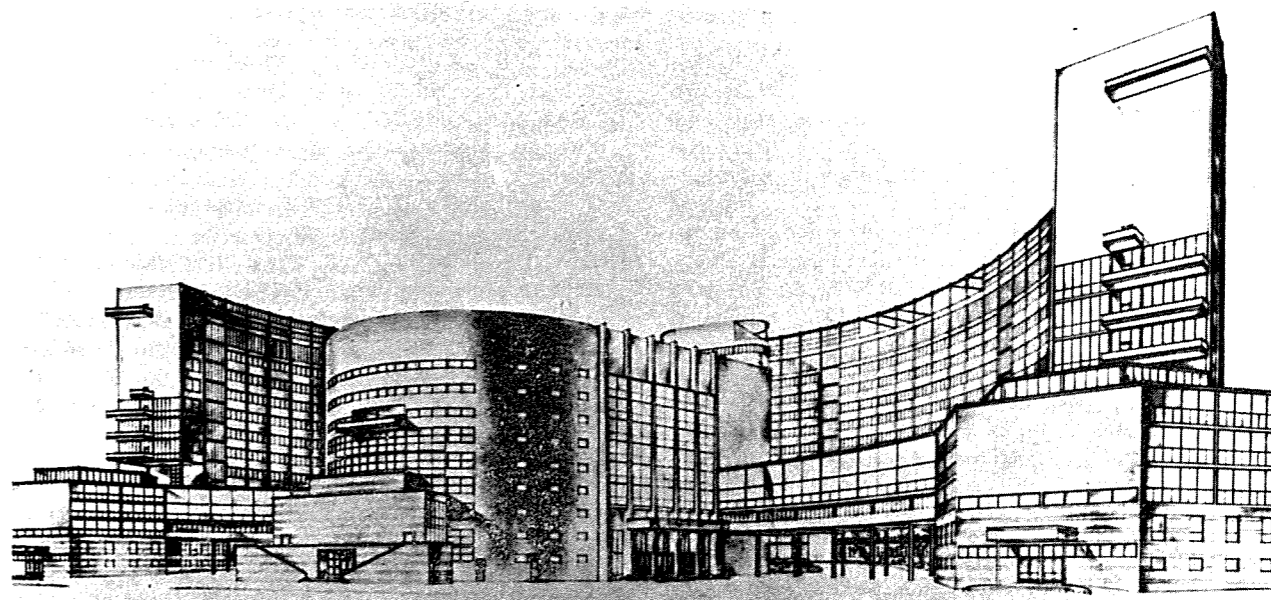
Ivan Leonidov: Projekt ľudového komisariátu ťažkého priemyslu, 1934. Z knihy J. Kroha—J. Hružá, *Sovětská architektonická avantgarda*. Repro T. Leixnerová

z mezonetových bytov cez dve poschodia. Avšak takéto riešenie použil ešte pred nimi — už roku 1923 — Melnikov v konkurze na robotnícke obytné domy v Moskve.⁹ Aj pri porovnaní dynamických náčrtov stavieb N. Ladovského z roku 1919¹⁰ s kaplnkou v Ronchamp (projekt z roku 1950) sa neubránime dojmu, že ich Le Corbusier za svojho moskovského pobytu videl. Badať aj príbuznosť medzi Leonidovovým projektom ľudového komisariátu ťažkého priemyslu z roku 1934 s Le Corbusierovou budovou parlamentu v Čandigare (projekt 1956). Le Corbusier Leonidovovu tvorbu poznal a doslova ju obdivoval.

Typ sovietskeho domu-komúny sa stretol s ohlasom aj v iných krajinách, predovšetkým

v predvojnovom Československu.¹¹ Popri niekoľkých funkčne obmedzených pokusoch na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov, a to práve na Slovensku (*J. Polášek* v Košiciach, *B. Weinwurm* v Bratislave) tu treba pripomenúť najmä kolektívny dom v Litvínove od *V. Hilského* a *E. Linharta* z roku 1946 ako aj *J. Voženilka* v Zlíne-Gottwaldove, oba súčasne s Unité d'habitation. Projekt domu-komúny tvaru valca od arménskeho architekta *Gevorga Kočara* (1901—1973), odchovanca N. Ladovského, ovplyvnil svetovú architektúru šesťdesiatych rokov. Jeho variantom je aj 26-poschodový vojenský internát Hviezda v Bratislave od *J. Strculu*.¹² Štúdiá budovy Všeľvázovej rady národného hospodárstva z roku 1925 od iného odchovanca Ladovského, *S. Lopatina*, nápadne pripomína komplex Rockefeller Center v New Yorku, ktorého projekt od *Wallace K. Harrisona*, neskoršieho autora budovy OSN, pochádza až z roku 1931. Vežiak Price Tower v Bartlesville, USA, z rokov 1953—1956 od *F. L. Wrighta* mohol byť inšpirovaný projektom tlačiarne *Izvestij* z roku 1926 od *I. Leonidova*. Wright tvorbu sovietskej avantgardy zrejme poznal; nasvedčuje tomu jeho článok z roku 1937 v časopise *Architectural Record*.¹³ Projekt moskovského domu odborov z roku 1932 od *Jakova Kornfelda* (1896—1962) a *I. Milinisa* inšpiroval popredné svetové stavby: radnicu v Toronte, UNO-City vo Viedni či hotel Kozmos v Moskve. S myšlienkou terasového domu prišiel už roku 1928 *Vasilij Krasilnikov* (1899—); terasovú zástavbu s obľubou používal *Vladimír Kalmykov* (1908—) krátko po roku 1930 v projektoch bytovej výstavby seismickej oblasti strednej Ázie. Leonidovov návrh Inštitútu V. I. Lenina asi ovplyvnil *O. Niemeyera* pri projektovaní komplexu parlamentu v Brazílii v rokoch 1956—1959. Najnovšie *M. Johnson* prevzal obľúbený motív *I. Golosova*, sklenený valec vložený do nárožia (klub *Zujeva*, nerealizovaný dom *Elektrobanky*, oba projektované 1926) do budovy obchodného domu v San Franciscu.¹⁴

Na ovplyvnenie športovej architektúry sovietskou avantgardou sme už v minulosti upozornili: ide najmä o súvislosť medzi Tatlinovým



Jakov Kornfeld a Ignatij Milinis: Projekt Paláca práce v Moskve, 1932. Z knihy S. O. Chan-Magomedov, *Pioniere der Sowjetischen Architektur*. Repro T. Leixnerová

pomníkom III. internacionály a Mestským štadiónom vo Florencii od *P. L. Nerviho* z roku 1929¹⁵ a o závesné tribúny *Michaila Korževa* z roku 1926,¹⁶ myšlienku realizovanú až roku 1961 na baseballovom štadióne vo Washingtone a krátko nato na Aztéckom štadióne v Mexiku. Treba ešte dodať, že aj projekt Internacionálneho štadióna v Moskve-Lužníkach od N. Ladovského a kolektívu z roku 1924—1925 tvarom hľadiska, hoci menej excentrickým a konštruovaným skôr na základe jednoduchej logiky ako štatistického výskumu, predbieha americké štadióny *G. Haddena*.

Takisto sme sa v samostatnej štúdii zaoberali vzťahom medzi súvekou sovietskou a slovenskou architektúrou.¹⁷ Z novšej slovenskej architektúry treba spomenúť budovu Strojníckej fakulty SVŠT od *M. Kusého*, preberajúcu motív konsolovito vysunutých posluchární z Melnikovho Klubu Rusakova; staršiu časť sídliska Nitra-Chrenová od *M. Scheera*, čiastočne preberajúcu pôdorys trojkridlových domov-komún od *K. Ivanova*, *P. Smolina* a *F. Terechina* z roku 1928;

hotel Park v Smokovci od *J. Svobodu* či Rehabilitačný ústav v Bojniciach od *I. Matusíka*, pôdorysom i rozložením hmoty nadväzujúce na už spomenutý projekt *Kornfelda* a *Milinisa*, pričom bojnická stavba rozochvením fasády pripomína kultúrny dom v Charkove od *Alexandra Dmitrieva* (1878—1959).

Aj súčasná sovietska architektúra sa vracia k odkazu avantgardy. Popri už spomenutom hoteli Kozmos je to napr. letisko v Leningrade-Pulkove, ktoré tvarom pripomína projekt letiska z roku 1924 od *Viktora Balichina* (1893—1953), taktiež odchovanca Ladovského.

Ak avantgarda o gigantických stavbách snívala, technický pokrok posledných dvoch desaťročí umožnil ich realizáciu. Moskovské stavby ako komplex lomených doskových vežiakov na Kalininovom prospekte či dynamická budova RVHP, rovnako ako pohybom nabitý pomníky Kozmonautov alebo Gagarina vyjadrujú jej ciele a nadväzujú tam, kde avantgarda skončila. Tvorba avantgardy teda už dnes tvorí súčasť modernej sovietskej architektonickej tradície.

Poznámky

- ¹ Opierame sa najmä o tieto práce: CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: Pioniere der sowjetischen Architektur. Dresden 1983 — doteraz najobsiahlejšie syntetické dielo o nej s 1494 ilustráciami a bohatou literatúrou na s. 601—608; LISSITZKY, El.: Russland. Architektur für eine Weltrevolution. Wien 1930, reedícia Berlin-Frankfurt a. M. — Wien 1965 s dodatkom obsahujúcim dobové články od M. Ginzburga, B. Tauta, E. Maya a i.; KROHA, J. — HRŮZA, J.: Sovětská architektonická avantgarda. Praha 1973, s bohatou literatúrou na s. 174—176; GOLDZAMT, E.: Nowatorskie koncepcje architektury ZSSR lat 1920-tych. Architektura (Warszawa), 1962, č. 9, s. 363—371; CHAZANOVA, V. E.: Iz istorii sovetskoj architektury 1917—1925 gg. Dokumenty i materialy. Moskva 1963; HAAS, F.: Architektura 20. století. Praha 1978, s. 212—240.
- ² Bližšie Dejiny ruského umenia. Bratislava 1977, s. 336—340; CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: c. d., s. 19—21; GOLDZAMT, E.: c. d., s. 363—364.
- ³ CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: c. d., s. 20 a 27.
- ⁴ WAGNER, M.: Russland baut Städte. Tagebuch, č. 30, 25. 7. 1931, odtlačené in: LISSITZKY, El.: c. d., reedícia 1965, s. 190.
- ⁵ Používame termín Chan-Magomedova.
- ⁶ LISSITZKY-KÜPPERS, S.: El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Dresden 1967.
- ⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: Krivoarbskij pereulok, 10. Moskva 1984. Aj o iných Melnikovových stavbách.
- ⁸ Upozornil na to už KUHN, I.: Stretnutie s architektúrou. Bratislava 1962, s. 126.
- ⁹ CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: c. d. v pozn. 7, s. 17, s odvolaním sa na článok: IVANICKIJ, A. P.: Konkurs projektov pokazatelnyh domov dlja rabočich kvartir v gorode Moskva. Architektura (Moskva), 1923, č. 3—5, s. 44.
- ¹⁰ CHAN-MAGOMEDOV, S. O.: c. d. v pozn. 1, obr. 200.
- ¹¹ Z českých projektov tridsiatych rokov sa ani jeden nerealizoval. Bližšie ŠVÁCHA, R.: Od moderny k funkcionalizmu. Praha 1985, s. 342—347.
- ¹² STRCULA, J.: 26-podlažný internát. Projekt, 163, 1973, s. 24—25.
- ¹³ Článok spomína Slovenský staviteľ, 1938, č. 1, s. 26—27.
- ¹⁴ Upozornil ma na to Štefan Šlachta.
- ¹⁵ KRESÁK, F.: Vývin športového štadióna do druhej svetovej vojny. Ars, 1982, 2, s. 22—50, text na s. 38.
- ¹⁶ Tamže, s. 33.
- ¹⁷ KRESÁK, F.: Sovietska porevolučná avantgarda a Slovensko. Ars, 1985, 2, s. 33—41.

Советский послереволюционный архитектурный авангард и современность

В настоящей работе рассмотрены вопросы возникновения и судеб советского архитектурного авангарда. Он начинал свою жизнь в невероятно трудных условиях в стране, разрушенной мировой и гражданской войнами. Для осуществления крупных проектов не доставало буквально всего: людей, опыта, техники, материала. В мастерских возникали смелые проекты, однако они не реализовались.

В качестве училища, в котором возникло ядро авангарда, был в 1920 году создан ВХУТЕМАС, школа, которая своей структурой и ориентацией была предшественницей веймарского Баухауса. В основном из ее выпускников возникла группа АСНОВА (Н. Ладовский, К. Мельников, Эл. Лисицкий), так называемые рационалисты, которые наряду с конструктивной стороной признавали также сторону эстетическую. Их антиподом были так называемые конструктивисты, объединившиеся в группе ОСА (братья Веснины, М. Гинзбург), согласно которым архитектурная форма должна вытекать из конструкции и функции.

Ранние проекты авангарда характеризовались синтезом целесообразности с технической символикой. Вни-

мание мировой общественности привлек к себе в 1925 году павильон Мельникова на выставке в Париже. После 1925 года началась реализация первых проектов авангарда также в СССР. В 1928—1930 гг. по проекту Гинзбурга и Милиниса строится в Москве коллективный жилой дом, в котором находят применение известные 5 пунктов современной архитектуры Ле Корбюзье. На переднем плане творчества стоит дом-коммуна с различной степенью обобщения жизни, начиная семейным жильем с общими заведениями и кончая домами со спальными кабинетами и общими другими принадлежностями. Планируется строительство городов, и даже всей страны. Около 1930 года в СССР работает целый ряд западноевропейских архитекторов: Ле Корбюзье, А. Луркат, Х. Мейер, Э. Май, Б. Таут.

В начале тридцатых годов наступает конец авангарда. Его проекты становятся слишком смелыми, они опережают технические возможности и официальные взгляды. Начинается переход к традиционному деревянному строительству. В конкурсе работ на Дворец Советов побеждает консервативный проект. В середине

тридцатых годов авангард уже подавлен, на передний план выходит тяжелое, эклектическое, декоративное направление, нелогично называемое социалистическим реализмом. Лишь после середины пятидесятих годов в СССР снова пробуждается интерес к авангарду.

В заключительной части работы автор изучает влияние советского авангарда на архитектуру за рубежом, особенно у нас, в ЧССР. Он отмечает, что, например, на проект Ла вилле радиез архитектора Ле Корбюзье оказал влияние его опыт работы в СССР и что проект Уните д'абитасюн представляет собой развитую идею дома — коммуны. В его творчестве мы находим некоторые черты советского авангарда (Мельников, Ладовский, Леонидов). Идею дома-коммуны разрабатывали в нашей стране некоторые архитекторы еще в межво-

енный период (Й. Полашек, В. Вейнвурм) и после освобождения (В. Хильски, Э. Линхарт, Й. Воженилек). Проект высотного здания С. Лопатина 1925 года напоминает Рокфеллеров Центр в Нью-Йорке 1931 года архитектора В. Харрисона, проект Дворца труда Й. Корнфельда и И. Милиниса напоминает гостиница Космос в Москве или УНО-Сити в Вене. Проект дома-коммуны в форме цилиндра архитектора Г. Кочара встречается в мире несколько раз, например в Братиславе в виде 27-этажного общежития Звезда архитектора Й. Стрцулы. Даже высунутые аудитории Словацкого политехнического института в Братиславе архитектора М. Кусого напоминают высунутый взгляд Клуба Русакова в Москве архитектора Мельникова.

Soviet Post-Revolutionary Architectural Avantgarde and the Present

An outline is given of the origin and destinities of Soviet architectural avantgarde. It began in unbelievably harsh conditions in a country devastated by World War I and the civil war. A realization of any more grandiose project lacked just everything: men, technology, material, experience. Bold projects were born in studios but were never realized.

The nursery from which the nucleus of the avantgarde came out was the VKHUTEMAS, founded in 1920, a school preceding by its structure and orientation the Weimar Bauhaus. Its members in particular came to form the group ASNOVA (N. Ladovsky, K. Melnikov, El Lisitsky), the so-called rationalists, who, alongside the constructive aspect, recognized also aesthetics. Their counterpole were the so-called constructivists, associated in the group OSA (the Vesnin brothers, M. Ginzburg), according to whom architectural form was to derive from construction and function.

Avantgarde's early projects were characterized by a synthesis of utility and technical symbolism. World-wide attention was attracted in 1925 by the Soviet pavilion in Paris designed by Melnikov. After 1925, the first avantgarde projects began to be realized also at home. In 1928—1930 a collective dwelling house was built in Moscow according to the project by Ginzburg and Milinis, in which the famous 5 points of Le Corbusier's modern architecture are applied. In the foreground stood the 'house-commune' with varying degrees of life collectivization, from family dwelling with shared facilities, up to houses with only sleeping cubicles and all the other conveniences in common. Plans were prepared for the construction of towns and even of the whole land. Around 1930, several West-European architects were active in the USSR: Le Corbusier, A. Lurcat, H. Meier, E. May, B. Taut.

The early thirties mark the end of the avantgarde. Its projects are too bold, outstripping the technical possibilities and the official views. Projects shift to traditional timbered construction. Victory in the contest for the Palace of the Soviets goes to a conservative project. By the mid-thirties the avantgarde was suppressed, a heavy, eclectic, decorative movement had come in, illogically designated as socialist realism. Interest in avantgarde came to be revived only in the second half of the fifties.

In conclusion, the author follows up the impact of Soviet avantgarde on architecture abroad, especially here in the ČSSR. He notes, for instance that Le Corbusier's project 'La ville radieuse' was influenced by his experience from work in the USSR and that 'L'unité d'habitation' is a processing of the idea of 'house-commune'. In his work we find certain traits of Soviet avantgarde (Melnikov, Ladovsky, Leonidov). The idea of the house-commune was processed in this country by a few architects during the interwar period already — in Slovakia by J. Polášek, B. Weinwurm, and after liberation also (V. Hilský, E. Linhart, J. Voženilek). S. Lopatin's project of a high-rise block from the year 1925 is recalled by the Rockefeller Center in New York from the year 1931 by W. Harrison; the project of the Work Palace by J. Kornfeld and I. Milinis is recalled by the hotel Kozmos in Moscow, or the UNO-City in Vienna. G. Kochar's project of the 'house-commune' of a conical shape has been repeated several times — in Bratislava as the 26-storey hostel Hviezda by J. Strcula. Likewise the protruding lecture halls of SVŠT in Bratislava by M. Kusý are reminiscent of the extended auditorium of the Rusakov Club in Moscow by Melnikov.

Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová — Lihotzká a Irena Blühová

IVA MOJŽISOVÁ



Irena Blühová (vľavo) a Grete Schütteová-Lihotzká v Bratislave, 1987. Foto T. Skandík

V lete 1986 sa v Goetheho kaviarni vo Weimare odohrala zvláštna udalosť. Bolo to počas IV. medzinárodného Bauhauskolokvia, na stret-

nutí mladých architektov s veteránmi avantgardy.

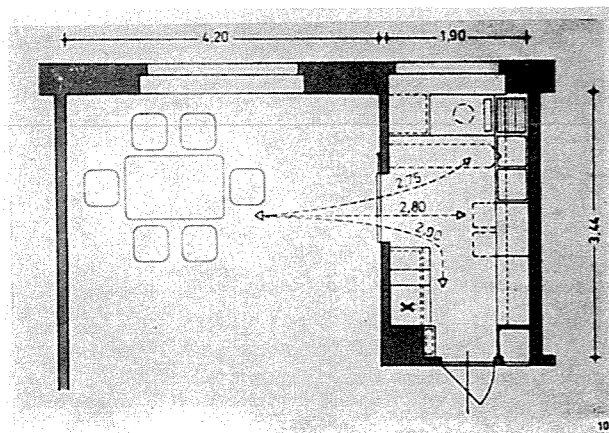
Najprv prehovorila — ako najstaršia — prvá



Grete Schütteová-Lihotzká: Frankfurtská kuchyňa. 1926. Z časopisu form + zweck



Grete Schütteová-Lihotzká: Frankfurtská kuchyňa. 1926. Z časopisu form + zweck



Grete Schütteová-Lihotzká: Pôdorys frankfurtskej kuchyne a obývacej izby. 1926. Z časopisu form + zweck

dáma rakúskej architektúry, *Margarete Schütteová-Lihotzká*. Nielen, ako sa očakávalo, o architektúre, ale aj o svojej činnosti v protifašistickom odboji. Po nej sa ujala slova *Irena Blühová*. V tej chvíli sa príhovor zmenil na dialóg. Odkedy padlo meno „Vati“ — „Gerber“ — Puschmann. Ukázalo sa totiž, že prvá vo Viedni a druhá v Bratislave, boli najbližšími spolupojovníčkami *Erwina Puschmanna*, jedného z vodcov rakúskeho odboja, avšak pol storočia to o sebe nevedeli. Také prísne boli zákony illegality.

Blühová, ktorá po roku 1933 organizovala pašovanie marxistickej literatúry do susedných sfašizovaných krajín, i do Rakúska, prišla s Puschmannom do styku koncom tridsiatych rokov, za jeho tajných pobytov v Bratislave. Istý

čas ho skrývala aj u Jozefa Gregora Tajovského, ktorý sa o jeho totožnosti nikdy nedozvedel.

Grete Schütteová-Lihotzká nadviazala spojenie s Puschmannom začiatkom roku 1941, po svojom ilegálnom príchode z Istanbulu do Viedne. Onedlho ich oboch zatkl gestapo. Erwina Puschmanna popravili a Schütteová-Lihotzkú odsúdili na pätnásť rokov väzenia.

Náhodné weimarské stretnutie podnecuje k malej rekapitulácii medzivojnového diela architektky a fotografky, na ktoré sa — z rôznych dôvodov — dlhé roky zabúdalo.

Jedným z hlavných problémov modernej architektúry bol problém obydlija. Na jednej strane ideál účelného, zdravého a príjemného bývania pre všetkých, ktorý v spoločnosti so súkromným vlastníctvom musel ostať utópiou, na druhej strane neznesiteľné alebo nijaké bývanie sociálne najslabších vrstiev. Architekti sa od začiatku dvadsiatych rokov pokúšali tento problém riešiť teoreticky i prakticky, buď ideálne alebo v medziach jestvujúcich podmienok.

Poprevratová Viedeň, kde sa katastrofálna bytová tieseň spájala s hospodárskou depresiou, mala to šťastie, že mestský magistrát sa dostal do rúk sociálnych demokratov. Tí usilovali o socializáciu bývania a začali rozsiahlu bytovú výstavbu. To bol začiatok éry „Červenej Viedne“.

Keď sa Grete Lihotzká, vtedy ešte študentka architektúry na viedenskej umelecko-priemyselnej škole, mala zúčastniť na navrhovaní robotníckych bytov, profesor Strnad jej povedal: „Skôr ako urobíte prvú čiaru, choďte do robotníckych štvrtí a pozrite sa, ako robotníci skutočne bývajú.“¹ V jednej izbe žilo šesť až osem ľudí, na celom poschodí jediné umývadlo, málo svetla, málo vzduchu.

Na čele viedenskej bytovej výstavby stál na začiatku dvadsiatych rokov *Adolf Loos*. Tento veľký architekt, ktorý dávno pred konštruktivismom hlásal, že architektúra nie je umenie a architekt nie je umelec, ale remeselník a technik, ovplyvnil mladú architektku natrvalo. Pod jeho vedením pracovala pri projektovaní a výstavbe sídlisk. Podieľala sa ako najmladšia na stavbe obytného bloku *Winarsky Hof*, kde po



Irena Blühová: Na vođu. 1926. Z cyklu Kysuca-Kysuca

Loosovom boku pracovalo sedem architektov, medzi nimi *Peter Behrens*, *Jozef Hoffmann*, *Oskar Strnad*, *Jozef Frank*. Pôvodca textu o „ornamente a zločine“ a jeho spolupracovníci tu presadili rovné strechy i fasády bez dekóru a ukázali, že vyvážené stavebné telesá v hladkej kubickej forme prispievajú k modernému vzhľadu veľkomesta.² Lenže architekt myslí a obyvateľ rozhoduje. Architekti postavili dobré domy, ale „keď potom videli, ako sa do nich sťahujú ľudia s množstvom nábytku, s rárohami a haraburdami, museli sa uspokojiť s tým, že ich domy majú aspoň navonok dobrý vzhľad“, napísal *Bruno Taut* v knihe *Das neue Wohnhaus*.³ To však vo Viedni nechceli dopustiť. Pretože obyvatelia sídlisk si nemohli dovoliť zariadenie z *Wiener Werkstätte*, zriadili poradňu pre vnú-



Irena Blühová: Žobráci. 1928. Z cyklu *Kreténizmus a jeho príčiny*

tornú architektúru, vedenú Gretou Lihotzkou, ktorá zapájala menšie firmy do výroby funkčného, vkusného a lacného nábytku podľa nových návrhov.

Programy i praktické snahy architektúry o riešenie problémov účelného a hygienického bývania dostali nový impulz z amerického hnutia pre vedecké riadenie domácnosti, najmä z knihy *Christiny Frederickovej The New Housekeeping*, ktorá vyšla i v nemeckom vydání.⁴ Z tohto podnetu začala Lihotzká s pokusmi o architektonickú racionalizáciu domácej práce pomocou kuchynského priestoru z betónových prefabrikátov, ktoré neskôr završila vo Frankfurte.

Keď ju roku 1926 vyzval k spolupráci architekt *Ernst May*, vtedajší frankfurtský mestský

radca, ocitla sa v prostredí, kde sa exponovali práve tie zásady novej architektúry, ktoré bolo možné hneď aj prakticky použiť. Na rozdiel od Viedne sa tu nové obytné štvrte začali stavať v čase hospodárskej konjunktúry. Boli k dispozícii najmodernejšie technické prostriedky, dalo sa experimentovať, ujímala sa typizácia a štandardizácia.⁵ Pôdorys bytu musel byť dokonale premyslený, lebo každá chyba by sa mnohonásobne opakovala. Jednou z úloh, ktoré sa tu riešili, bolo odbremeniť pracujúcu ženu tým, že sa vymyslí princíp, ktorý by zabezpečil čo najväčšiu úsporu času a energie. Tak vznikla známa frankfurtská kuchyňa, ktorou Schütteová-Lihotzká pred šesťdesiatimi rokmi vstúpila do dejín. Namiesto dovtedajšej obývacej či jedálenskej kuchyne to bol nevelký pozdĺžny pries-



Irena Blühová: Nočný azyl. 1928. Z cyklu *Nezamestnaní*

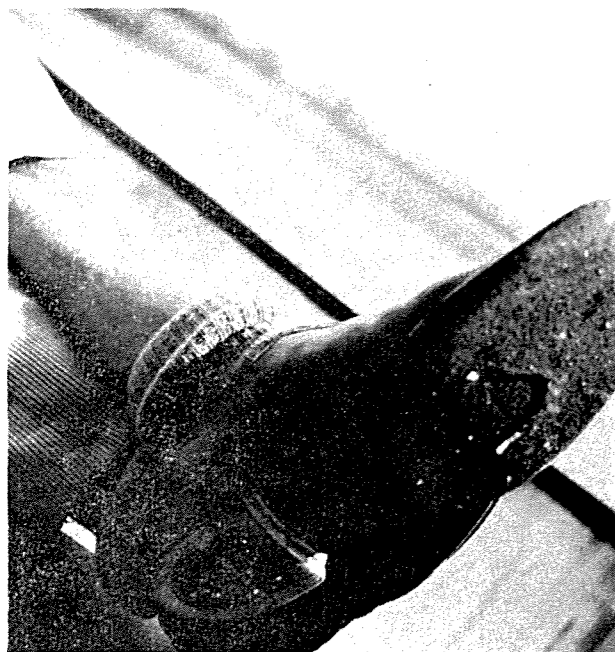
tor, so vstavanou pracovnou linkou a posuvnými dverami do obývacej miestnosti, cez ktoré sa dalo dozeráť na deti.⁶ Toto zariadenie, ktorým v tom čase vybavili vo Frankfurte desaťtisíc bytov, sa natoľko vžilo, že dodnes predstavuje najbežnejší typ kuchyne.

V tridsiatom roku sa Schütteová-Lihotzká rozhodla odísť so skupinou architektov vedenou *Ernstom Mayom* do Moskvy, a to pod podmienkou, že už nebude musieť robiť nijaké kuchyne. Sovietsky zväz priťahoval najlepších západoeurópskych architektov. Počas prvej päťročnice boli medzi nimi *Hannes Meyer*, *Mart Stam*, *André Lurçat*, *Hans Schmidt*, istý čas *Bruno Taut* a desiatky ďalších. Rozsiahla mestská a bytová výstavba vzbudzovala dojem, ako keby revolúcia bola v plnom prúde a May to

charakterizoval slovami: „Každý z nás čoskoro pocítil, že je nám dožičené dejiny nielen prežívať, ale v medziach svojich skromných síl ich aj spolutvoriť.“⁷

Schütteová-Lihotzká, ktorá pracovala v Sovietskom zväze sedem rokov, sa venovala projektovaniu detských škôlok a jasli a navrhovaniu ich vnútorného zariadenia. Jej vzťah k riešeniu socializácie bývania, ktorý bol od začiatku praktický a nie filantropický alebo utopický, ju časom priviedol k poznaniu základných spoločenských a civilizačných problémov. Preto sa vo svojom poslednom predvojnovom pôsobisku, v Instanbule, bez váhania rozhodla zmeniť pokojnú prácu architekta za riskantnú činnosť v odboji.

Cesta fotografky Ireny Blühovej bola opačná:



Irena Blühová: Deravý vačok — deravé topánky. 1926

od revolty k tvorbe. Jej prvá práca na tejto ceste vznikla roku 1925 a bol to sociálny dokument — snímky biedneho života dedičanov z Hornej Maríkovej, ktoré mali slúžiť ako obrazové dôkazy pre interpeláciu komunistických poslancov v parlamente. Rané pokusy náruživej fotoamatérky, lyžiarky a horolezkyne, vyústili do utilitárnej politickej fotografie.

Blühovej putovanie s fotoaparátom po Orave a Kysuciach sa začalo takmer súčasne s Plickovým, ktorý prišiel na Slovensko ako matičný zberateľ ľudových piesní a popri notových a textových zápisoch zaznamenával výsledky svojich výskumov aj fotografickým objektívom. Jeho fotografia bola teda tiež pôvodne utilitárna. Avšak kým Plickovi išlo o etnografický dokument, pre Blühovú bola fotografia nástrojom politického boja. Plicka fotografoval zem, ktorá spieva, Blühová zem, ktorá si nemá prečo spievať.

Keď sa u nás začal teoreticky formulovať program sociálnej fotografie — bolo to okolo roku 1931, v čase vzniku film-foto skupiny Levé fronty — zdôrazňovala sa jej dokumentárnosť

a kládla sa do protikladu k „avantgardnej“ fotografii, ako tej, ktorej záležalo viac na tvare, než na tom, či niečo zobrazuje. *Teige* vtedy písal: „Avantgardná fotografia pomaly chradne a zosychá do nezužívateľného lartpouartizmu. Fotografický aparát je tu znehodnotený ako stroj, ktorého veľkolepé možnosti sa neužívajú k jasnému cieľu... Na správnej ceste je fotografia, ktorá opovrhuje ‚umením‘, chce byť nepretencióznou dokumentáciou.“⁸ V bratislavskom časopise *Forum* sa vyslovil *Kálmán Brogyányi*, autor knihy *Umenie svetla*,⁹ že je to práve ideológia fotografujúceho a hodnotiaceho človeka, čím je sociálna fotografia preniknutá a čo zdôrazňuje jej tendenčnosť.¹⁰

Blühovej dielo sa ešte i dnes posudzuje z hľadiska týchto raných teórií. Katalóg výstavy v Kasseli, na ktorej sa nedávno zúčastnila, ju charakterizuje ako významnú predstaviteľku fotografie bojujúcej o premenu skutočnosti nie však v utopicko-politickom zmysle *El Lisického* alebo v zmysle *Moholy-Nagyovej* estetiky „nového videnia“, ale dokumentaristickým a konkrétnym zacielením na reálne spoločenské situácie.¹¹

Lenže dobrý dokument ešte nemusí byť dobrou fotografiou. Účinnosť sociálnej fotografie nespočíva len v námete samom, v jeho výbere, v obrazovom zaznamenaní sociálneho faktu takého, „aký je“. Závisí od kultúry fotografovho videnia i od sugestívnosti záberu a výraznosti spracovania. Fakt sa pred objektívom mení na motív, ktorého sa fotograf zmocňuje svojim výtvorným a poetickým zmyslom.

O tom každý dobrý sociálny fotograf vedel z vlastnej skúsenosti. Irena Blühová čoskoro pochopila aj to, že ani sociálny dokument sa celkom nezaobíde bez poučenia z objavov onej, pôvodne zavrhovanej „avantgardy“. Preto išla roku 1931 študovať fotografiu k *Peterhansovi* na Bauhaus.¹²

Medzitým pokračovala spolu s *Barborou Nagelovou-Zsigmondiovou* a francúzskou fotoreportérkou *Rosie Neyovou* v sociologických prie-

Irena Blühová: Pokus s dvoma negatívami. Bauhaus (Irena Blühová a Imro Weiner-Kráť). 1931—1932



skumoch, inšpirovaných DAVom, Blokom inteligencie Slovenska, Slovenskými socialistickými akademikmi a maďarským kultúrno-politickým spolkom Sarló, ktorý roku 1931 zo získaného materiálu usporiadal v bratislavskom Pálffyho paláci prvú výstavu sociálnej fotografie.

Keď Blühovú o rok neskôr odvolali z Bauhausu, aby viedla v Bratislave nakladateľstvo a kníhkupectvo, ktoré vydávalo a šíriло marxistickú literatúru a sústreďovalo okolo seba ľavú inteligenciu, stala sa dušou skupiny Sociofoto. Skupina mala úzky kontakt s pražskou i brnenskou film-foto skupinou Levé fronty a zúčastnila sa oboch pražských medzinárodných výstav sociálnej fotografie, v rokoch 1933 a 1934. Zamýšľané prenesenie výstav do Bratislavy tu najšia polícia nepovolila.¹³

Európska sociálna fotografia si časom utvorila svoju vlastnú ikonografiu s takýmito námetmi: biedne bývanie alebo bezdomovcie, hlad, nezamestnanosť, deti, ťažká práca, málo dôstojné spôsoby obživy, obchodovanie s „blším“ tovarom. Tieto univerzálne námety vstupovali i do podoby miestnych variánt, ako ich na Slovensku predstavovali pastieri, drevorubači, chudobní roľníci.

Fotografia tak prostredníctvom jediného konkrétneho a pritom typického faktu vypovedala o všeobecnejšej skutočnosti. Ale keď si položíme otázku, prečo *Atget* vo Francúzsku, *Aufricht* na Slovensku a medzitým mnohí ďalší tak často fotografovali práve asfaltérov alebo prečo *Kepes*, Blühová, ba dokonca i Moholy-Nagy mali každý svojho dlaždiča, ukáže sa, že tu bolo v hre, okrem námetu, ešte niečo iné — fotogenickosť motívu. Teda nešlo len o autentickú a sociálnu skutočnosť, ale aj o skutočnosť fotogenickú.

Poznámky

¹ SCHÜTTE-LIHOTZKY, M.: *Erinnerungen aus dem Widerstand 1938—1945*. Berlin 1985, s. 13.

² SCHÜTTE-LIHOTZKY, M.: *Volksbauten. form + zweck. Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung*, 13, 1981, č. 4, s. 40.

A ešte o niečo — o morálnosť námetu, o to, aby fotografia podala svoje svedectvo s účasťou, pochopením, bojovnosťou a azda i s humorom, ale bez cynizmu a bez neurčito nasmerovanej kritickosti. Blühová zašla najďalej tým, že fotografovala kreténizmus. Ale alkoholizmus nefotografoval nikto.

Blühovej fotografia mala tie vlastnosti, ktoré jej dovolili prežiť svoju dobu. Zo sociálneho dokumentu sa stala dobrá fotografia. Fotografia, ktorej výpoveď pretrvala, lebo presiahla hranice časovej a miestnej výpovede. Takto sa dnes javí v medzinárodnej konfrontácii, do ktorej začala vstupovať vďaka bauhausovským retrospektívam. U nás sa jej dielo opäť vynorilo na svetlo začiatkom sedemdesiatych rokov, na výstavách medzivojnovnej sociálnej fotografie.¹⁴ S odstupom času sa zdá, akoby nadobúdalo novú apelatívnosť, akoby sa jeho poslanstvo prihovárало k našej súčasnej fotografii, ktorá je často bez myšlienky a bez výpovede.

V niečom sú si fotografka a architektka podobné. Aj tvorba Schüttovej-Lihotzkej bola plne sústredená na konkrétne úlohy a ich okamžité praktické riešenie. Preto bola z toho mála progresívnych architektov, ktorí nemuseli hľadať stavebníka, ochotného realizovať ich projekty, ale ktorých naopak vyhľadávali stavebníci. Ani u nej forma, ktorá je „vlastným znamením umenia“ nebola cieľom, ale skôr výsledkom tvorby. Patrila k tým, čo smerovali k novej architektúre práve preto, že stáli v službách nových sociálnych postojov. I keď sa historici začínajú zaoberať jej dielom až dnes, v architektonickej praxi poučenie z neho pretrváva. Anonymne, avšak kontinuitne.

³ Citované podľa českého prekladu TAUT, B.: *Nové bydlení. Žena jako tvůrce*. Praha 1926, s. 7.

⁴ Nemecký preklad knihy vyšiel pod názvom *Die rationelle Haushaltsführung*. Berlin 1922.

⁵ MOHR, CH. — MÜLLER, M.: *Funktionalität und*

Moderne. Das neue Frankfurt und seine Bauten 1925 — 1933. Köln 1984.

⁶ SCHÜTTE-LIHOTZKY, M.: *Arbeitsküche. form + zweck*, 13, 1981, č. 4, s. 22—26.

⁷ MAY, E.: *Vom Frankfurt nach dem Neuen Russland*. *Frankfurter Zeitung*, č. 892, 30. nov. 1930. Citované podľa El Lissitzky: *Russland. Architektur für eine Weltrevolution*. Berlin 1965, s. 159.

⁸ TEIGE, K.: *Úkoly moderní fotografie*. In: *Sborník moderní tvorby užitého umění*. Bratislava, 1931, s. 85.

⁹ BROGYÁNYI, K.: *A fény művészeté*. Bratislava 1933.

¹⁰ BROGYÁNYI, K.: *A fotográfia útja*. (Der Weg der Fotografie). III. Forum, 1932, č. 7, s. 179.

¹¹ Porovnaj HAUS, A.: *Die Presenz des Materials*. *Ungarische Fotografen aus dem Bauhaus-Kreis*. In:

Wechsel-Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Hrsg. H. Gassner. Marburg 1986, s. 483—484.

¹² BLÜHOVÁ, I.: *Bauhaus očami bývalého študenta*. *Ars*, 1969, č. 2, s. 125—135. — BLÜHOVÁ, I.: *Mein Weg zum Bauhaus*. In: *Bauhaus*, 6, Leipzig 1983, s. 7—9.

¹³ LINHART, L.: *Sociální téma v meziválečné české fotografii*. *Fotografie*, 1979, č. 4, s. 26.

¹⁴ *Sociálna fotografia na Slovensku. Retrospektívna výstava Bratislava, Brno 1971. — Sociální fotografie 30. let. Ostrava 1973. — Tému medzivojnovnej sociálnej fotografie historicky spracoval HLAVÁČ, L.: Sociálna fotografia na Slovensku*. Bratislava 1974.

Два пути от творчества к движению сопротивления. Грете Шютте-Лихоцки и Ирена Блюова

При встрече молодых архитекторов с ветеранами авангарда во время 4-го международного Баухаусколлоквиума в 1986 году в Веймаре произошло неожиданное событие. Австрийский архитектор Маргарете Шютте-Лихоцки и словацкий фотограф Ирена Блюова после почти половины века обнаружили, что они обе были близкими соратниками одного из вождей австрийского движения антифашистского сопротивления Эрвина Пушмана. Эта случайная встреча стала стимулом для краткой рекапитуляции творчества обеих женщин — архитектора и фотографа, которые были — по разным причинам — долгие годы забытыми.

М. Шютте-Лихоцки сначала участвовала в решении одного из основных вопросов современной архитектуры, вопроса жилья и устройства квартиры. В начале двадцатых годов она сотрудничала при строительстве жилых районов в Вене, которое стимулировало социал-демократическое городское управление и во главе которого стоял Адольф Лоос. Вместе с ним она участвовала в борьбе против декоративизма и орнамента, за функциональную планировку и гладкую архитектурную форму. Интерес к социализации жилья привел ее в 1926 году во Франкфурт, где в то время Эрнст Май пытался ликвидировать недостаток жилья путем использования новейших методов индустриализации строительства. Здесь она создала проекты известной «Франкфуртской кухни», установки с рабочей линией, которая экономит время и энергию работающей женщины. В 1930 году она вместе с группой архитекторов, руководимой Э. Майем, уехала в Советский Союз, где она занималась в основном проектированием детских ясел и садов. Через социальный взгляд на технический

прогресс она пришла к познанию, что борьба за новую архитектуру является одновременно также политической борьбой, и эта позиция привела ее к активному участию в антифашистском движении сопротивления.

Фотограф Ирена Блюова двигалась по обратному пути: от бунта к творчеству. Ее первые фотографии времени около 1925 года представляли собой социальные документы. Аналогично, как у этнографического коллекционера Карола Плицки, ее темой была словацкая провинция. Однако, в то время как Плицка изображал «страну, которая поет», Ирена Блюова фотографировала страну, которой было не до песни. Однако действительность социальной фотографии она видела не только в теме и ее автентичности, но также в фотогеничности мотива и внушительности кадра. В 1931—1932 гг. она училась в Баухаусе. Вернувшись в Братиславу, она продолжила свои социологические исследования и стала основателем группы Sociofoto. Подлинный социальный документ, применяемый в качестве орудия политической борьбы, стал фотографией, высказывание которой пережило границы временного и местного высказывания.

Несмотря на то, что пути фотографа и архитектора к движению сопротивления были разными, творчество обеих художниц в значительной мере схожее. Обе были сконцентрированы на конкретные задачи и на их немедленное практическое решение. Ни для одной из них форма на представляла собой цель, а скорее результат творчества. К новому искусству они направлялись именно тем, что они стояли на службе новых социальных позиций.

Two Ways from Creation to Resistance. Grete Schütte-Lihotzky and Irena Blühová

A rather unexpected event took place at the meeting of young architects with veterans of the avant-garde on the occasion of the IVth International Bauhaus Colloquium in Weimar in 1986. After practically half a century the Austrian architect Margarete Schütte-Lihotzky and the Slovak photographer Irena Blühová found that they both had been close underground fighters under one of the leaders of the Austrian anti-fascist resistance movement, Erwin Puschmann. This incidental encounter has stimulated a minor recapitulation of the works of both the architect and the photographer which, for various reasons, have for long years been forgotten.

M. Schütte-Lihotzky had participated right from the beginning in the solution of one of the fundamental issues of modern architecture, viz. the question of dwelling — house and house furnishings. In the early 20s she cooperated in designing housing estates in Vienna, promoted by a socio-democratic municipal council headed by Adolf Loos. Together with him she fought against decorativism and ornamentalism, and for a functional groundplan and a smooth architectonic form. Her interest in socializing dwelling-houses brought her in 1926 to Frankfurt where Ernst May then was striving to remedy the housing shortage by utilizing the most modern methods of industrializing the building sector. Here she designed the projects of the well-known "Frankfurt Kitchen", equipment with a kitchen unit, saving time and energy of a working woman. In 1930, she joined a group of architects led by May, going to work in the Soviet Union, where she devo-

ted herself mainly to designing infants' crèches and nurseries. Through a social view of technical progress she came to the realization that a struggle for a new architecture is simultaneously a political struggle and this attitude had brought her to an active part in the antifascist resistance.

The photographer Irena Blühová followed an opposite way: from revolt to creativeness. Her first photographs from the times around 1925 were social documents. Similarly as the ethnographic collector Karol Plicka, she too, chose the Slovak countryside as her topic. However, while Plicka portrayed "the land that sings", Blühová photographed a land that had no reason to sing. She did not see the effectiveness of social photography uniquely in the topic and its authenticity, but also in the photogenicity of the motif and in the suggestiveness of the picture. In 1931—32 she studied at Bauhaus and after her return to Bratislava she carried on in the sociologic surveys and became the founder of the group Sociofoto. The original social document, applied as an instrument of political struggle has become photography whose impact has gone beyond the limits of a temporal and local statement.

Although the ways of the photographer and the architect to antifascist resistance had been different, their work had much in common. Both were concentrated on concrete tasks and their immediate solution. Neither of them had form as an aim, but rather as the result of their work. Their ways led them towards the new art precisely because they stood in the service of new social attitudes.

Le Corbusier a česká architektonická avantgarda

VLADIMÍR ŠLAPETA

Od prvého uverejnenia škic moderného veľkomesta *Charlesa Edouarda Jeannereta* — *Le Corbusiera* v ČSR roku 1921 jeho dielo veľmi výrazne ovplyvnilo podobu českej architektúry 20. storočia. Súhrnný pohľad na jeho vzťahy k našim krajinám však zatiaľ chýba. Skúmanie tohto problému zahŕňa niekoľko okruhov: jednak jeho návštevy u nás, potom publicitu jeho diela vrcholiacu sporom s Karlom Teigem, spoluprácu českých architektov v jeho ateliéri a napokon jeho vplyv na prácu českých architektov. Keďže sa o jeho návštevách už písalo v časopise *Architektura ČSR*,¹ zameriame sa len na ostatné oblasti problému.

Publicita a polemika s Karlom Teigem

Dielo *Le Corbusiera* uverejnil ako prvý v Československu už začiatkom roku 1921 časopis *Styl*,² patriaci Spoločnosti architektov, s komentárom Pavla Janáka. V článku *Krásna budúcnosť* podáva Janák skrátenú stať *Trois rappels à M. M. les architectes* z *L'esprit nouveau* a publikuje nové urbanistické myšlienky v obytnej štvrti Tonyho Garniera, „meste-veži“ Augusta Perreta a „Mestách na pilotách“ *Le Corbusiera*. „Tieto teoretické návrhy“, píše Janák, „ukazujú všetku hrôzu a osudnosť tejto mechanickej a matematickej metódy americkej... Záhradné mestá, odstreďovanie veľkomiest, obmedzovanie ich hustoty, to sú metódy, ktoré sa usilujú postaviť hrádze rastúcemu mechanizmu veľko-

miest, „chcú jednotlivci zaručiť súkromný život a obhájiť život voči hmote“.³

Krátko na to uverejňuje Oldřich Starý v časopise *Stavba na pokračovanie* *Názory na modernú architektúru*,⁴ kde uvádza aj myšlienky *Le Corbusiera*, ktoré sprevádza snímkou a plánmi vily Schwab. Starý zdôrazňuje, že *Le Corbusier* sa usiluje o architektúru ako umenie, že chce to, čo kubistickí maliari, ktorí sa opierajú o ducha, logiku, a tematickú zákonitosť: žiada harmóniu základných tvarov.

Roku 1922 vyšli *Le Corbusierovi* v Prahe dve reprezentatívne publikácie. Almanach *Život II*⁵ priniesol vo francúzskom originále i českom preklade state *Purizmus a Purizmus a architektúra*, napísané spolu s Ozenfantom, s ukázkami Ozenfantových obrazov a *Le Corbusierovými* návrhmi z rokov 1915—1922.⁶ *Stavba* venovala *Le Corbusierovi* aprílové číslo so staťou *Základné princípy moderného urbanizmu*⁷ a v septembrovom čísle vyšla jeho ďalšia stať *Estetika inžiniera-architekta*, ktorú z knihy *Vers une architecture* preložil *Karel Teige*. Keď v dvoch ďalších ročníkoch *Stavby* *Teige* uverejnil *Le Corbusierove* vily, jeho ďalšie príspevky a pavilon *L'esprit nouveau*,⁸ ako aj svoju stať o modernej francúzskej architektúre,⁹ zaujal *Le Corbusier* výlučné postavenie iniciátora českej modernej architektúry, porovnateľné len s postavením *Adolfa Loosa*.

Česká kultúra, ktorá sa po rozpade rakúsko-uhorskej monarchie obrátila ku francúzskej kultúre ako ku svojmu ideálu, našla v *Le Corbusierovej* architektonickej reči svoj vzor. Naj-



Le Corbusier

Le Corbusier: Karikatúra Adolfa Hoffmeistera

prv len v návrhoch, v druhej polovici dvadsiatych rokov aj v uskutočnených stavbách. Tento vývin vyvrcholil čoskoro po výstave Werkbundu v Stuttgarte-Weissenhofs,¹⁰ a po súťaži na Palác Spoločnosti národov v Ženeve.¹¹ Česká architektonická verejnosť sa vtedy zastala Le Corbusiera: „Spoločnosť národov bude mať svinstvo, ktoré si upiekla . . . Kolosálny nezmysel . . . zohyzdí krásne brehy Ženevského jazera“,¹² napísal o škandále rozhnevaný Teige. Spolok Mánes, ktorého čestným členom bol Le Corbusier, a spolok Devětsil zaslali proti vylúčeniu jeho návrhu protesty a neskôr spolok Mánes intervenoval u čs. velvyslanca v Paríži dr. Štefana Osuského za jeho satisfakciu.¹³ Avšak práve vtedy došlo k ideovému rozkolu medzi Teigem a Le Corbusierom. Teige sa roku 1928 zoznámil s Hannesom Meyerom. Inšpirovaný jeho vedeckými metódami a koncepciou vecnosti Marta Stama¹⁴ vyhlásil, že architektú-

ra nie je umenie, ale veda. Pre tento názor sa usiloval získať podporu pražských architektov, ale v celku neúspešne. Čas od času síce vyhlásil niektorý projekt za výsledok vedeckej metódy architektonickej tvorby (najmä návrh na zástavbu Pankráca kolektívnymi domami od skupiny architektov Levé fronty — P. Bücking, J. Gillar, A. Müllerová, J. Špalek), avšak v podstate narážal na tichú opozíciu. „Krása modernej formy zodpovedá vedeckým a matematickým formám, predpokladá vedecké riešenie dané podmienkami života, ale nemôže ňou byť vedeckou cestou — je a ostane umeleckým prejavom“,¹⁵ napísal Teigeho najobľúbenejší český architekt a priateľ Jaromír Krejcar. Aj ďalší členovia Devětsilu mu oponovali. Vít Obrtel vyhlásil teóriu „neokonštruktivismu“, v ktorom bude „konečný tvar objektu výsledkom maxima technických možností a nového estetického poriadku . . .“¹⁶ Na námietky architektov, že nepozná praktický tvorivý proces, pokúsil sa Teige sám o architektonický návrh; jeho diletantský výsledok pripisoval svojmu nedostatočnému vedecko-inžinierskemu vzdelaniu.¹⁷ A tak sa, prakticky osamotený, pustil do medzinárodnej debaty s Le Corbusierom.

Najprv uverejnil jeho návrh Mundanea a obvinil ho z formálneho prístupu a akademizmu.¹⁸ O rok neskôr, v statiach Etapy vývinu a Medzinárodná súveká architektúra¹⁹ píše, že „živá architektúra industriálneho, mašinistického storočia opúšťa artistické, formalistické estetické akademické špekulácie . . . a zaraďuje sa do výrobného procesu súbornej spoločenskej práce a chce mu slúžiť“. Konštatuje príchod novej generácie, ktorá v teórii i praxi oponuje svojim predchodcom, s Le Corbusierom na čele. Za jej predstaviteľov pokladá Hannesa Meyera a Hansa Wittwera, Paula Artariu a Hansa Schmidta, Marta Stama, Marcela Breuera a sovietsku skupinu OSA (Ginzburg, Burov, Leonidov, Pasternak, Vladimirov).²⁰ Le Corbusierovi pri všetkej úcte k jeho genialite Teige vyčíta niekoľko teoretických omylov: 1. nepochopil, že architektúra nie je umením, ale vedou; odmieta jeho tézu, že architektúra začína tam, kde končí stroj; 2. omyl v prepychu — vila Garches ani iná luxusná vila nemôže byť aktívnym činom vo

vývine modernej architektúry; 3. použitie železobetónu, ktorý podľa Teigeho značí strnulosť, petrifikáciu a skalopevnosť, oproti železným konštrukciám, ktoré umožňujú väčšiu variabilitu a adaptabilitu. Kritizuje aj Le Corbusierov návrh Spoločnosti národov pre symetriu a úsilie o monumentálnosť oproti návrhom H. Meyera a H. Wittwera s formou danou funkciou, bez estetických, monumentálnych a krajinárskych zreteľov. Záverom vyzdvihuje úsilie sovietskej avantgardy s novým triednym programom.²¹ Tak Teige dospieva k „inštrumentálnemu“ chápaniu architektúry, kritérium účelnosti pokladá za jediné spoľahlivé kritérium jej kvalít.²²

Le Corbusier odpovedal otvoreným listom Obrana architektúry, venovaným Alexandrovi Vesninovi, vľúdne, ale pevne. V úvode pripomenul staré priateľstvo a vyzdvihol zásluhy českej moderny, aby potom prešiel do ofenzívnej obrany: „ . . . estetiku pokladám za základnú ľudskú funkciu . . . Každý ľudský čin smerujúci k riešeniu dákeho problému obsahuje aj architektonickú funkciu . . . architektúra je všade a vo všetkom, vo vojnovnej lodi . . . práve tak, ako v tvare plniaceho pera či telefónneho aparátu. Architektúra je fenomén doby, teda má svoj poriadok a zavádza poriadok. Kto povie: poriadok, hovorí: zloženie, kompozícia. Kompozícia je vlastnosťou ľudského ducha: tu je človek architektom a tu slovo architektúra nadobúda presný zmysel.“²³ Architektúru kladie do čisto spirituálnej tvorivej oblasti kompozície, je to „umelá, presná a veľkolepá hra tvarov vo svetle“ s najvyššou požiadavkou kvality. Funkciu krásy pokladá za nezávislú od funkcie užitočnosti a preto sa nazdáva, že aj miliónarov dom by Teigeho naplnil pocitom blaha. „Architektúra sa objavuje až v okamihu, keď jedná ľudská vôľa sledujúca tvorčí cieľ, keď usporadúva, komponuje prvky svojho problému, aby z nich vytvorila organizmus.“²⁴ Tam sa mu otvára neohraničené pole kvality a šťastia z tvorenia, napísal Le Corbusier Teigemu vo vlaku cestou do Moskvy, a na spätočnej ceste pokračoval konkrétnou obranou Mundanea. Dovoľáva sa lyrizmu podloženého architektonickými zákonmi, čerpanými zo zdrojov techniky a formulovanými roku 1927 v pia-

tich bodoch.²⁵ Je prekvapený, že Teige rozlišuje jeho dva návrhy — Centrosjuz ako dielo modernej architektúry a Mundaneum ako dielo akademizmu, hoci oba vznikali v jeho ateliéri súčasne a v duchu spomenutých piatich bodov modernej architektúry. Vysvetľuje historicko-filozofický program Mundanea, ako ho stanovil Paul Otlet a zdôrazňuje, že prekračuje hranice novej vecnosti. Pokračuje: „Architektúra Mundanea . . . vstupuje do oblasti čistej výtvarnej tvorby, je patetická, lyrická, na neúprosne racionálnej a vecnej technickej základni. Je komponovaná podľa ôs, vedená uváženými pomermi jednotlivých proporcií, regulatívnymi trasami, zlatým rezom: a to je zločin proti Sachlichkeit.“²⁶ Regulatívne trasy háji takto: „nepokladám ich za nič iné ako za vyčistenie rysu. Precizujú kompozíciu, sú vlastne strašne sachlich. A to ma prívrženci vecnosti označujú za romantika, kým bohémi hovoria, že som inžinierom . . .“²⁷ Tieto trasy sa budú dať čítať aj z lietadla. „Potom háji priestorové a účelové dôvody, pre ktoré použil špirálovú pyramídu a konštatuje, že jeho architektonický slovník sa obmedzuje výlučne na formy euklidovskej geometrie. Nakoniec si všima vzťah Mundanea k situácii: „Návštevník . . . môže prejsť 2500 m dlhou, špirálovito stúpajúcou cestou tie trasy stupňovitej pyramídy, ktoré sú strechami jednej z paralelných lodí. Do čerta, čo si počne na tejto galérii? Bude sa pozeráť na krajinu. Až dorazí na vrchol, pocíti tlak štyroch strán a na hornej plošine bude vnímať celú krajinu. Počúvajte, Teige, hovorím vážne: predpokladám, že ten človek bude ‚pripravený‘, spracovaný: behom pomalého stúpania sa odpúta od drobných každodenných starostí . . . Hore vstúpi do prvej sály prehistórie. Teige, vy ste básnik. Sachlichkeit básne záleží v tom, ako umiestnime slová, nie nové, módné slová: naopak každodenné slová s presným zmyslom, teda čisté slová. Báseň sa vydarí, je teda sachlich, ak kvalita usporiadania slov je dobrá. Teda vždy dospejem sem a vy ste ma sem priviedol.“²⁸ Záverom znova zdôrazňuje svoje stanovisko a nestráca nádej na dorozumenie.

Avšak Teige v Odpovedi Le Corbusierovi,²⁹ ktorou polemika končí, konštatuje, že historicko-

ká úloha Le Corbusiera v architektúre je podobná ako Picassova v maliarstve. „Vývoj sa nezastavil u Picassa, ani u Vášho diela. Nová generácia, ktorá nadväzuje na Vašu prácu, stavia sa, najmä voči vašej teórii, v nejednom bode do opozície, neuznáva vašu estetiku a sociálnu orientáciu.“³⁰ Potom oponuje Le Corbusierovým názorom: architektúra nie je umenie, ani kompozícia, ani výtvarné umenie, je to veda. *Funkčne dokonalé je krásne.* „Škoda, že vily v Garches a v Poissy sa tak málo podobajú na Diogenov sud, ktorý je naozaj vo svojej prave pravde vrcholom architektúry. Mojou radosťou nie je miliónárova vila so zložitým komfortom, ani miliónové mestá kapitalizmu. Ide o ľudskú prostotu domu, o kázeň minima, lebo nežijeme preto, aby sme bývali...“ Nakoniec kritizuje Mundaneum: „Je to idealistická ilúzia, lebo kultúrne stredisko, o ktorom snívate s pánom Otleptom, vznikne inde a nie pod protektorátom Spoločnosti národov: náznakom sú sovietske parky kultúry a oddychu“ a dodáva, že architektonické riešenie ideovo tak falošných programov vedie k obľudným výsledkom, k modernistickému akademizmu. Zamietá kocku, hranol i pyramidu v modernej architektúre, ak sú len apriorným formovým konceptom a nie výsledkom racionálneho riešenia, odmieta aj stavbu miest podľa osi súmernosti a zlatého rezu, lebo nezohľadňujú postuláty komunikácie a slnečnej orientácie a zaviňujú antický charakter návrhu... Moderná architektúra sa nemôže podrobovať matematickej formuli. Teige odmieta aj Le Corbusierove ‚božské proporcie‘, požadujúce biologické pravdy a ľudské kritérium.

Vyhlasuje, že „Mundaneum sa dá poraziť aj Centrosojuzom, ktorý nie je projektovaný podľa zlatého rezu a regulatívnych trás. Vyzdvihuje príklad sovietskeho konštruktivismu, ktorý nie je manifestáciou duše, ale reflexom socialistickej výstavby, aplikáciou dialektického materializmu na architektúru, leninizmom staviteľstva. Mimo tento názor niet modernej architektúry a všetky estetické špekulácie a formalizmy ostávajú akademizmom starého sveta... Vieme o radosťnej, slobodnej práci: o komunistických sobotách, socialistickom súťažení a najnovšie o úderných brigádach. Vieme, v čom spočíva rozdiel

medzi námezdnu robotou a slobodnou tvorbou... A pretože organizácia života je tiež, ako hovoríte, funkciou architektúry v jej širšom zmysle, je treba, aby si moderní architekti jasne uvedomili sociálne fakty, existenciu triedneho boja, postuláty výstavby socializmu a zaujali k nim stanovisko: toto stanovisko bude potom kritériom, či je táto architektúra silou dejinnej avantgardy alebo reakcie... Tí, ktorí boli doteraz v jednom tábore, sa rozchádzajú, jedni vpravo, druhí vľavo, iní ostávajú v polovici cesty ukazujúc, kam až mohli dospieť, ukazujúc hranicu, za ktorou ani oni nie sú avantgardisti a revolucionári“ a vyzývavo končí debatu: „Nepoprieme, za čo všetko vám vďačí nová architektúra. Avšak vývoj sa nezdrúje vďačnosťou a zbožňovaním. A tak bolo treba oceniť váš Centrosojuz ako suverénne dielo modernej techniky a napísať polemiku s vašou knihou *Précisions*, ktorá synteticky formuluje všetky tézy, ktorým sa staviate na odpor. Bolo by potrebné teda napísať rozbor vašej teórie a dať mu názov „Anti-Corbusier.“³¹

Táto Teigeho odpoveď znamenala rozkol a koniec priateľstva. „Môj bývalý priateľ a dnes veľký odporca,“³² požaloval sa Le Corbusier v rozhovore s Adolfom Hoffmeisterom a čoskoro mal šťastie sa presvedčiť — pri realizácii Centrosojuzu a návrhu Paláca sovietskeho — o skutočnej realite Teigeho stanoviska. Obaja sa naposledy stretli asi na bruselskom 3. kongrese CIAM 22.—26. 11. 1930.³³ Vtedy už Teige rok fungoval v novozaloženej Levej fronte, ktorej architektonickú sekciu vyhlásil za čs. skupinu CIAM a kde začal hlásať program triedneho boja, vrcholiaci roku 1932 knihou *Najmenší byt* a v nasledujúcom roku založením Svazu socialistických architektů. Keď v článku nazval Le Corbusiera „typickým meštiackym intelektuálom“, ktorý „nedokázal pochopiť revolucionizujúci dosah modernej techniky“... a „znehodnotil dokonca revolučnú nosnosť niektorých hesiel, ktoré v modernej architektúre sám razil,“ neobjavil sa už ani v jednej Stavbe Le Corbusierov autorizovaný príspevok.³⁴

Publicita Le Corbusierovho diela sa preniesla do časopisu *Stavitel*, spravovaného Sdružením architektů.³⁵ Architekti tohto spolku boli síce

členmi Svazu socialistických architektů, ktorý vznikol z iniciatívy Teigeho, avšak na architektonickú prax mali realistickejší názor (t. j. nevyhýbali sa ani stavbám vil a obchodných či administratívnych palácov) a k Teigeho téze architektúry ako vedy sa správali rezervovane. Otvorene proti nej vystúpili *Vít Obrtel*, *Karel Honzík* a *Josef Havlíček*. „Ak chce niektorý smer architektonickú krásu — radosť človeka zo skutočného života — nahradiť produktmi rozumu, je to omyl, proti ktorému treba bojovať,“³⁶ napísal Obrtel. Honzík sa Obrtela priamo zastal: „V poslednom čase je Le Corbusier odložený do starého železa, lebo vedľa pojmu ekonomie, hygieny, konštrukcie a plánu sa nechcel vzdať prídavku harmónie alebo nejakej tajnej súčiastky, ktorú nemožno merať kvantitatívne, ani hodnotiť iba rozumovou kritikou... *Preč od samovládnej vecnosti!*... Nech sa uspokojia všetky vecné funkcie, nech sa všetky pomocné vedy mobilizujú pre architektúru. Ale chceme... *aby sa súčasne uviedli v činnosť funkcie zmyslov.*“³⁷ V inej stati spolu so svojím partnerom Havlíčkom tézu o architektúre ako vede doslova „knokautuje“: „Ochudobnenie architektúry o citové stránky... značí premenu živého, biologického organizmu stavby na kasárenské utilitárne skladište ľudí, v urbanizme je to cesta k mestám smrteľnej nudy.“³⁸ Teige sa vtedy vytráca z architektonickej scény a venuje sa viac surrealistickému maliarstvu. Ním vedená čs. skupina CIAM³⁹ stráca vďaka pasivite a „príliš tendencióznou orientácii“⁴⁰ kontakt so sekretariátom CIAM v Zürichu. Až keď mladý brnenský grafik a redaktor *František Kalivoda* uprostred tridsiatych rokov obnovil činnosť čs. skupiny CIAM so sídlom v Brne, objavili sa v časopisoch, ktoré Kalivoda redigoval, znova závažnejšie príspevky o Le Corbusierovom diele.⁴¹

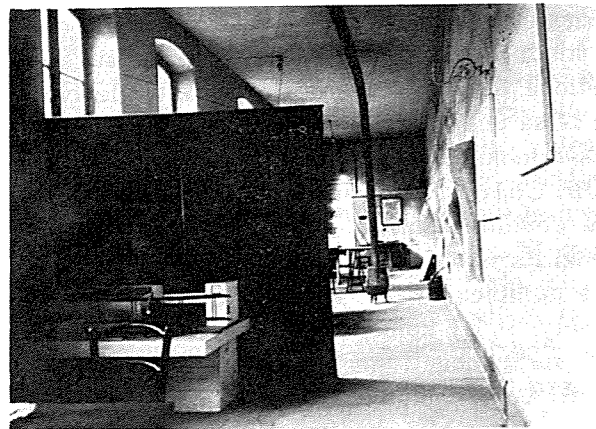
Po druhej svetovej vojne, koncom štyridsiatych rokov sa Le Corbusierovo dielo znova dostalo do centra architektonickej debaty a hojne sa publikovalo, kým v päťdesiatych rokoch sa Le Corbusier stal čiernou ovcou. Roku 1956 napísal *Oldřich Starý*, ten, ktorý roku 1922 uvádzal jeho dielo na stránkach časopisu *Stavba*: „napriek nesmiernej a umeleckej vnímavosti ne-

môžeme Le Corbusierovo dielo ako celok hodnotiť kladne nielen preto, že je iluzionistické a exotické, teda protichodné dnešným tendenciám, ale že sa uchýľuje ku klamným prostriedkom a vo svojich dielach nesleduje pravdu a pokrok.“⁴² A *Jiří Gočár* si ešte začiatkom šesťdesiatych rokov dovolil rečnícku otázku: „Aký je rozdiel medzi Picassom a Le Corbusierom? Picasso maľuje holubicu mieru, kým Le Corbusier stavia kostoly.“⁴³ Aj komentáre k *Unité d'habitation* boli vtedy negatívne. Až Le Corbusierov najmladší český spolupracovník *Jaroslav Vaculík* mu zaistil čestný návrat najprv článkom roku 1963⁴⁴ a nakoniec usporiadaním jeho posmrtnej výstavy v Prahe roku 1966.⁴⁵

Le Corbusierovi českí spolupracovníci

„Mám veľmi často v ateliéri českých kresliarov. Našiel som v nich cenných spolupracovníkov: sú živí, inteligentní a bystrí,“⁴⁶ napísal raz Le Corbusier. Jeho ateliér v rue de Sévres č. 35 v Paríži býval pre českých architektov pútnickým miestom. A boli to títo spolupracovníci, ktorí svojim kolegom vo vlasti sprostredkovali najčerstvejšie informácie o tom, čo nové sa u Le Corbusiera deje.

Atmosféra Le Corbusierovho ateliéru ostávala po celý život rovnaká. Opisy najstaršieho českého spolupracovníka, ktorý pamätal ateliér roku 1925 a najmladšieho koncom štyridsiatych rokov sa takmer zhodujú, takže ich možno navzájom spojiť: „Široká chodba v bývalom kláštore, v ktorom boli pri vchode nízkymi priečkami — bez hocakej zvukovej izolácie — oddelené dve či tri kobky bez dverí.“⁴⁷ „V jednej bol Le Corbusier, v druhej sekretárka, v tretej šatňa.“⁴⁸ „Väčšina chodby bola naša pracovňa, nedelená, len s akýmsi centrom, ktoré tvoril malý bubienok s dlhokánskou komínovou rúrou, aby sa tak zlepšilo chatrné vykurovanie. Prirodzene sme museli v zime stále prikladať, aby nám nemrzli prsty.“⁴⁹ „Ďalej jednoduché rýsovacie stoly, s lankom a príložníkom, po boku na stene háky plné plánov a škiec... To bolo všetko. Prostredie až asketické. Je skoro nepochopiteľné, že sa tu zrodili všetky dnes už legen-

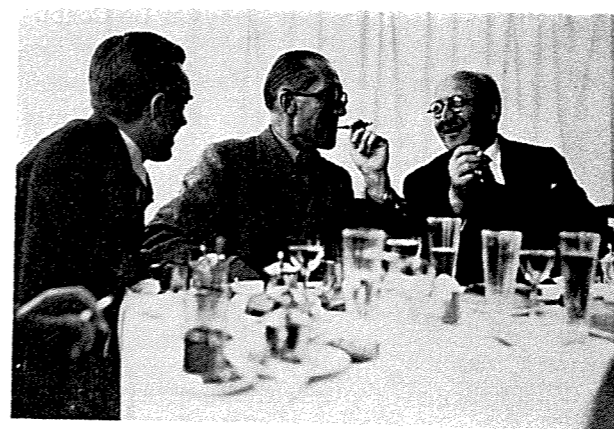


Le Corbusierov ateliér v Rue de Sèvres č. 35 roku 1925. Foto Vladimír Karfík

dárne stavby dvadsiateho storočia a objaviteľské návrhy nášho veku.⁵⁰

Prvý Čech, ktorý tu pracoval, bol *Karel Strávník* (1899—1978). Prišiel sem krátko po prvej Le Corbusierovej pražskej prednáške roku 1925 a pracoval tu spolu s Faurem, Emerym a Boyerom na pavilóne *L'esprit nouveau* a s ním súvisiacom projekte úlového obytného domu. Zachoval nám spomienku na systém práce v ateliéri a v *L'esprit nouveau*: „Ozenfant bol francúzsky gourmé, uhladený, hýriaci kadeniou krásnej francúzštiny, nielen zvukom, ale aj obsahom. On formuloval prvé manifesty, lebo vtedajší Jeanneretov jazyk bol toporne tvrdý, švajčiarsky, ako sa v Paríži hovorilo, alebo protestantský... bola tu veľká opora Le Corbusiera, jeho bratanec Pierre Jeanneret. Malý, živý, veľmi stredoeurópsky, húževnatý ako futbalista. Vedel na základe niekoľkých čiar, vzniknutých medzi hovorom plným výbušnej invencie, vypracovať niekoľko alternatívnych riešení, ale nebol by sa vedel rozhodnúť pre žiadne z nich. To urobil Charles Edouard a neomylné ukázal bez rozmýšľania na to pravé — prstom zamazaným od stáleho zatlačania tabaku do fajky... Le Corbusier bol už vtedy veľmi sebavedomý. Nedá sa to vysvetľovať ako arogancia, ktorú tak dobre poznáme. Bolo to silné vnútorné vedomie, že on je bojovník, že sa bi-je za vec nesmiernej dôležitosti a v každom, kto

tvrdil opak či neumožňoval realizáciu diela, videl nielen svojho nepriateľa, ale nepriateľa kultúry a pokroku... Predstavoval si, že je možné technickým rozmachom vytvoriť tak príjemný a krásny život na zemi, že nebude nešťastných a nespokojných... Videl som ho často kresliť, škicovať, najmä priestorové škice v smelých perspektívach, ale nevidel som ho rysovať. To robili iní, ktorých vedel nadchnúť a strhnúť alebo vyprovokovať. Mal rád, ak mu niekto vykonštruoval perspektívu a on do nej mohol nakresliť perom život ľudí alebo prírodu. Aby bolo jasné: rysovať mu ani nenapadlo, ale na zeleň mu nesmel siahnuť nikto. Kreslil ju s virtuóznou bravúrou, alebo lepšie povedané — písal... Jeho diela boli skutočne prvými skladbami štandardných prvkov, ale v podstate bol mu prvotný tvar, ktorý sa snažil utvárať citom z technologických zážitkov... Konštruktérov nútil, aby mu realizáciou zdôvodnili jeho umelecký tvar. Asi tak, ako keď vytvoril citom fasádu veľmi vyvážených proporcií a nútil Emeryho, aby mu správnosť týchto proporcií zdôvodnil zakreslením povestných trás. Možno povedať, že akousi celou svojou bytosťou chápal konštrukciu a technológiu a že jeho diela boli s ňou v rovnováhe, ak sa skutočne opieral o znalosti a prácu konštruktérov, ktorí ho prirodzene tlačili k ekonómii. Keď sa však neskôr dokázala preklenúť základná schéma podpôr a trámov a v železobetóne sa dalo urobiť takmer všetko, začali sa Le Corbusierove diela stávať skulptúrou, t. j. zvíťazil plne vykomponovaný tvar... On sa vlastne s technológiou nikdy nezžil, nikdy ju nestrávil tak, ako stredoveký architekt tvoriaci rebroviny z kameňa a len geniálne vedel vycítiť — s pomocou konštruktérov — tvar, vyplývajúci z konštrukcie a materiálu... Rovnako nepochopil detail v jeho materiálovej podstate... Zasa mu šlo predovšetkým o tvar a vo vare tvorčej práce mu bolo celkom jedno, ako bude materiál reagovať napr. na zmenu teploty... Spomínam si na príhodu, keď bola dokončená vila pre Le Corbusierovho priateľa Lipschitza. Lipschitz k nám raz vrazil do ateliéru a nadával, že mu do bytu prší. Le Corbusier nebol prítomný a Pierre Lipschitz ukludňoval, že sa to opraví. Skončilo to odcho-



Vladimír Karfík, Le Courbusier a prof. Edo Šén 28. 4. 1935. Z archívu Národného technického múzea v Prahe

dom a tresknutím dverí. Keď sa o tom Le Corbusier do počul, vyhlásil: Mal si mu povedať, nech si kúpi dáždňik.⁵¹

Stránik sa po polročnom pobyte vrátil a bol zamestnaný ako architekt pri Zemskej banke v Prahe. Na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov postavil niekoľko rodinných domov, z ktorých vynikal domček v Černošiciach z roku 1929. V druhej polovici tridsiatych rokov prestaval interiér Zemskej banky Na príkopě a navrhol pre seba pôvabný bytový interiér.⁵² S Le Corbusierom sa stretol ešte raz, na kongrese CIAM v Paríži roku 1937, kde zastupoval pražských členov CIAM.⁵³

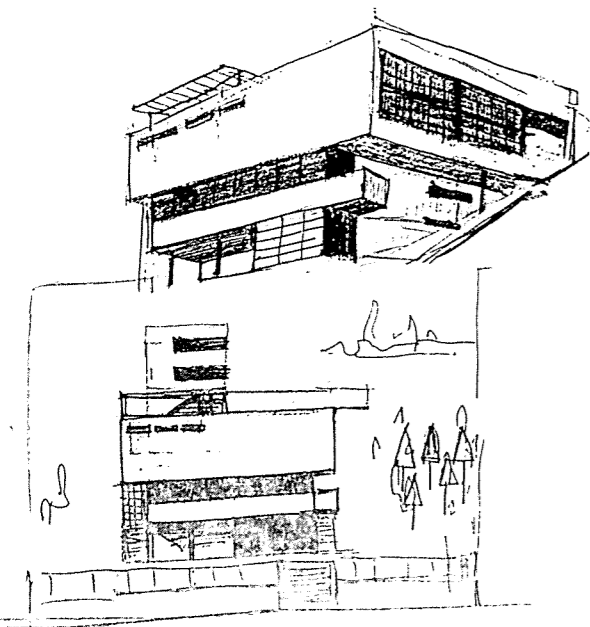
V októbri 1925 prišiel do Le Corbusierovho ateliéru Vladimír Karfík (nar. 1901). Zamestnanie u Le Corbusiera mu sprostredkoval iný český architekt *Bedřich Feuerstein*, ktorý vtedy pracoval u Augusta Perreta. Karfík spolupracoval na návrhu „Plan Voisin“ a na domčeku umelcov v Boulogni, ktorý Le Corbusier navrhoval pre jedného hudobníka a jeho ženu — maliarku. Skúsenosti, ktoré Karfík za necelý rok v ateliéri nazbieral, najmä v oblasti štandardizácie a racionalizácie architektúry, mal potom možnosť uplatniť vo svojej tvorbe v Zlíne v rokoch 1930—1946,⁵⁴ a neskôr odovzdávať na Fakulte architektúry SVŠT v Bratislave. Krátko po Karfikovi pôsobil v Le Corbusierovom ateliéri Vladimír Maršálek, ktorý po návrate do

Prahy pracoval v Štátnom štatistickom úrade a ako tvorivý architekt sa príliš neuplatnil.

Rok 1928—1929 strávil v Le Corbusierovom ateliéri *Jan Sokol* (1904—1987), ktorý pracoval na návrhoch vily Savoie v Poissy a paláca Centrosojuzu v Moskve. Sokol patril medzi najcitlivejších a najvzdelanejších českých architektov, hoci väčšina jeho návrhov — najmä sakrálnych stavieb — ostala na papieri.⁵⁵ Bol i jedným z najschopnejších učiteľov na pražskej Umeleckopriemyslovej škole a bol jej rektorom v zložitých podmienkach nemeckej okupácie. Bol aj československým korešpondentom revue *L'architecture d'aujourd'hui* a roku 1933 sa zúčastnil na príprave čs. čísla tohto významného časopisu; napísal aj jeho úvodnú stať.⁵⁶

Roku 1930 po ňom v Le Corbusierovom ateliéri nasledoval *František Sammer* (1907—1973), ktorý mal zo všetkých českých asistentov Le Corbusiera najdobrodružnejší osud.⁵⁷ Sammer bol údajne prvý, ktorého Le Corbusier platil. Spolupracoval na vykonávacích plánoch Centrosojuzu a roku 1932 odišiel do Moskvy na stavebný dozor. V Moskve sa potom stal členom „interbrigády“ architektov. Odtiaľ pokračovala jeho cesta do Japonska, kde pracoval pre *Antonína Raymonda*, architekta českého pôvodu. Asi roku 1937 sa Sammer vrátil do vlasti, odkiaľ z poverenia Raymonda pokračoval do Pondichéry v Indii, kde navrhol a uskutočnil domov pre školu indického proroka Srí Aurobinda, koncipovaný pochopiteľne v corbusierovskom duchu so slnkolamami. V Indii po vypuknutí druhej svetovej vojny vstúpil do britskej armády a zúčastnil sa bojov v Ázii. Po zranení ho ope-rovali v Londýne, odkiaľ sa vrátil do vlasti až roku 1947 a usadil sa v Plzni. Spoločne so svojím priateľom *Jindřichom Krisem* koncom štyridsiatych rokov navrhol regulačný plán Plzne,⁵⁸ podľa ktorého sa mesto vyvíja až do dnešných dní.

V rokoch 1930—1931 pracovala v Le Corbusierovom ateliéri architektka *Magda Jansová* (1906—1981). Koncom tridsiatych rokov projektovala v Prahe dva obytné domy v duchu modernej architektúry.⁵⁹ Bol ocenený aj jej súťažný návrh na čs. pavilón pre svetovú výstavu v Paríži 1937.



Evžen Linhart: Náčrt vily z roku 1928. Z archívu Národného technického múzea v Prahe

V prvej polovici tridsiatych rokov pracoval v Le Corbusierovom ateliéri aj absolvent špeciálnej školy prof. Josefa Gočára na pražskej Akadémii výtvarných umení, slovenský rodák Evžen Rosenberg (nar. 1907). Rosenberg, ktorý predtým pracoval v ateliéri Havlíčka a Honzíka na stavbe Všeobecného penzijného ústavu, sa už v druhej polovici tridsiatych rokov uviedol luxusným obytným domom v duchu Le Corbusiera.⁶⁰ Tesne pred druhou svetovou vojnou emigroval do Londýna, kde sa stal členom skupiny MARS a po vojne partnerom jednej z najvýznamnejších britských projekčných kancelárií Yorke-Rosenberg-Mardall. Aj ďalší Gočárov žiak Jaroslav Kučera praktikoval krátky čas v ateliéri v rue de Sèvres.

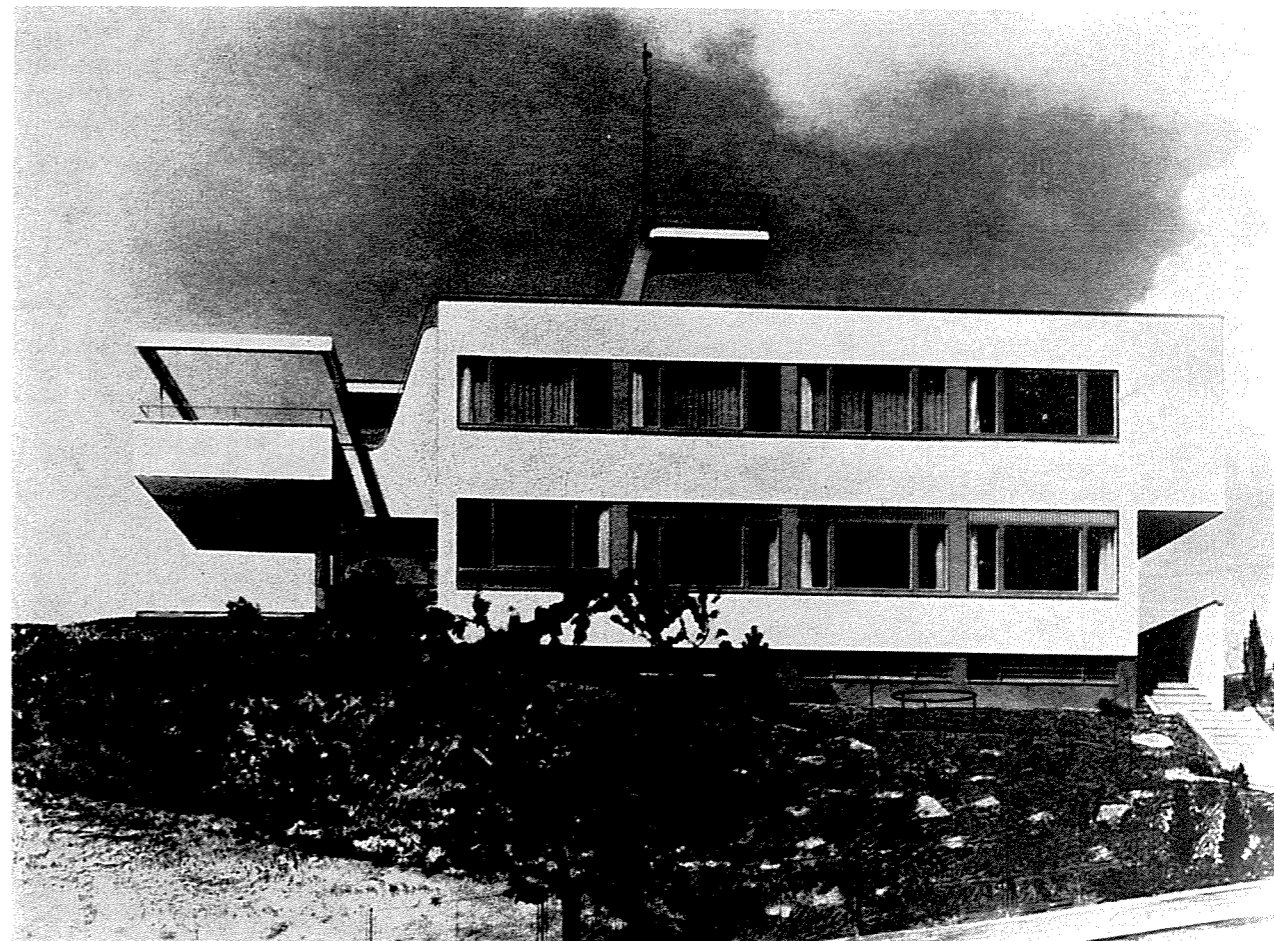
Brnenský architekt Vladimír Beneš (1903–1969?) praxoval u Le Corbusiera roku 1936. Kreslil najmä na návrhu pavilónu mesta Paríža pre svetovú výstavu 1937 a aj niektoré typy rodinných prefabrikovaných domov. Pobyt v rue de Sèvres poznačil aj jeho a vplyv Le Corbusiera badať tak na jeho vile v Řícmaniciach v Brne (1938–1939), ako aj na stavbách v Brne.

Posledným a jediným povojnovým Le Corbusierovým spolupracovníkom z Československa bol Jaroslav Vaculík (1921). V rokoch 1948–1949 kreslil na vykonávacích plánoch Unité d'habitation v Marseille detaily kuchyne a detskej izby. Po intermezze stalinského historizmu uvádzal Le Corbusierove metódy do praxe znova začiatkom šesťdesiatych rokov stavbami typových rodinných domov na pilotách v Prahe a rekreačného strediska vodných športov na Lužnici v južných Čechách.

Le Corbusier svojimi architektonickými myšlienkami nefascinoval len svojich spolupracovníkov. Popri Adolfovi Loosovi bol druhým pólom, „okolo ktorého vibrovala alebo sa kryštalizovala česká funkcionalistická a konstruktivistická architektúra.“⁶¹ To sa odrazilo v celej českej modernej architektonickej tvorbe.

Le Corbusierov vplyv na českú architektúru

„Česi a Francúzi sú ako stvorení na to, aby si navzájom rozumeli,“⁶² napísal krátko po vojne Le Corbusier J. Havlíčkovi. V architektúre to platilo v plnej miere. Českí architekti a umelci sa už od začiatku storočia orientovali na Paríž, kde našli v Picassovi a Le Corbusierovi svoje veľké idoly. Nový životný sloh značil pre nich symbol politického odvratu od Viedne. S týmto životným slohom, plným pocitu dialok, dynamizmu a kosmopolitizmu, sa však čoskoro identifikoval aj český stavebník; mladá česká inteligencia v ňom našla svoj „image“, plný mladosti, optimizmu a nádeje. Práve to bolo príčinou, že sa v Československu počas krátkych dvadsať rokov prvej republiky postavil taký počet moderných stavieb. Ak napr. v Nemecku vznikala moderná architektúra tam, kde mala vplyv sociálna demokracia – v Berlíne pod vedením Martina Wagnera a Bruna Tauta či vo Frankfurtu pod taktovkou Ernsta Maya – a ak vo Francúzsku sa realizácia modernej



Ladislav Zák: Vila leteckého konštruktéra dr. Ing. Miroslava Haina v Prahe-Vysočanoch, 1932–1933. Z archívu Národného technického múzea v Prahe

architektúry obmedzovala na pár movitých mecenášov, v Československu to bola stredná vrstva, ktorá ovplyvnila zadanie veľkých objednávok štátu, veľkých obchodných spoločností i menších podnikateľov predstaviteľom novej architektúry. Nová česká architektúra sa stala symbolom národnej identity a dokonca dôležitou súčasťou štátnej propagandy.⁶³ Preto s ňou Le Corbusier sympatizoval a preto ona sympatizovala s ním.

Hoci na českú architektúru tejto epochy pôsobili aj ďalšie vplyvy – najmä nemecká Neue Sachlichkeit a Bauhaus, holandská architektúra amsterdamskej i rotterdamskej školy, Adolf

Loos a ruský konstruktivizmus – Le Corbusierov vplyv bol, vďaka jeho jasnej, abstraktnej, až metafyzicky čistej reči, najsilnejší. Tomu nebránila ani Teigeho vehementná kritika.

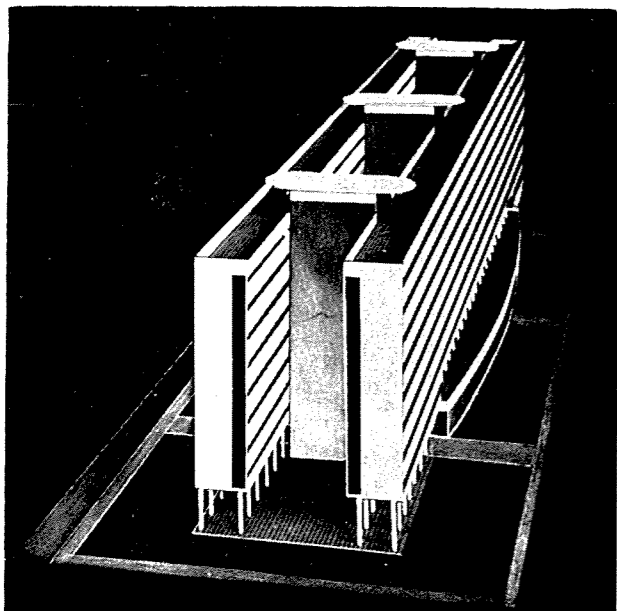
V závere nášho výkladu nie je možné vyčíslit a analyzovať všetky stavby, návrhy a architektov, ktorých ovplyvnil. Obmedzíme sa preto aspoň na načrtnutie základných problémových okruhov tejto témy: A. vplyv na začiatky novej českej architektúry dvadsiatych rokov; B. protagonisti jeho diela z okruhu tvorivých architektov; C. aplikácia najpodstatnejších formálnych a priestorových myšlienok v práci českých architektov.



ZEMSKÁ DĚTSKÁ KLINICKÁ NEMOCNICE V BRNĚ ...

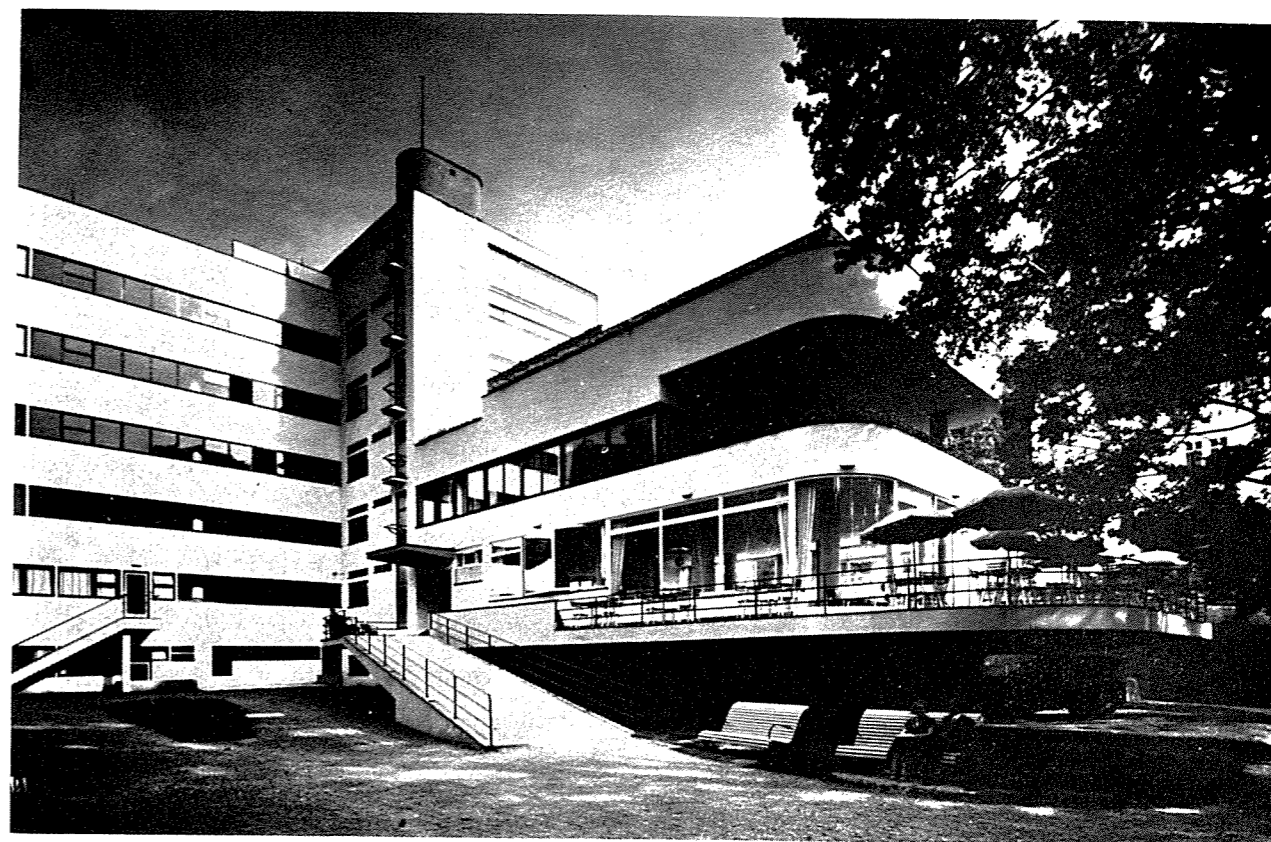
Bedřich Rozehnal: Zemská dětská nemocnice v Brně, 1946—1953. Z archívu Vladimíra Šlapetu

Josef Havlíček a Karel Honzík: Návrh kolektivního domu, 1930. Z archívu Vladimíra Šlapetu



A. Vplyv na začiatky novej českej architektúry dvadsiatych rokov

Začiatkom dvadsiatych rokov sa museli mladí nastupujúci architekti vyrovnávať s odkazom generácie pražského kubizmu a jeho vyústenia do plasticky bohatých priečelí akademického „národného slohu“ J. Gočára a P. Janáka. Le Corbusierov purizmus, jeho presná a skvelá hra objemov vo svetle pomohli k absolútnemu očisteniu tvaru a nájdeniu novej architektonickej reči v českých krajinách. Ako prví to pochopili členovia architektonickej sekcie Devětsilu (Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Evžen Linhart a Vít Obrtel), ďalej J. Krejcar a B. Feuerstein, ktorí sa k Le Corbusierovej estetike prihlásili už v rokoch 1922—1923.



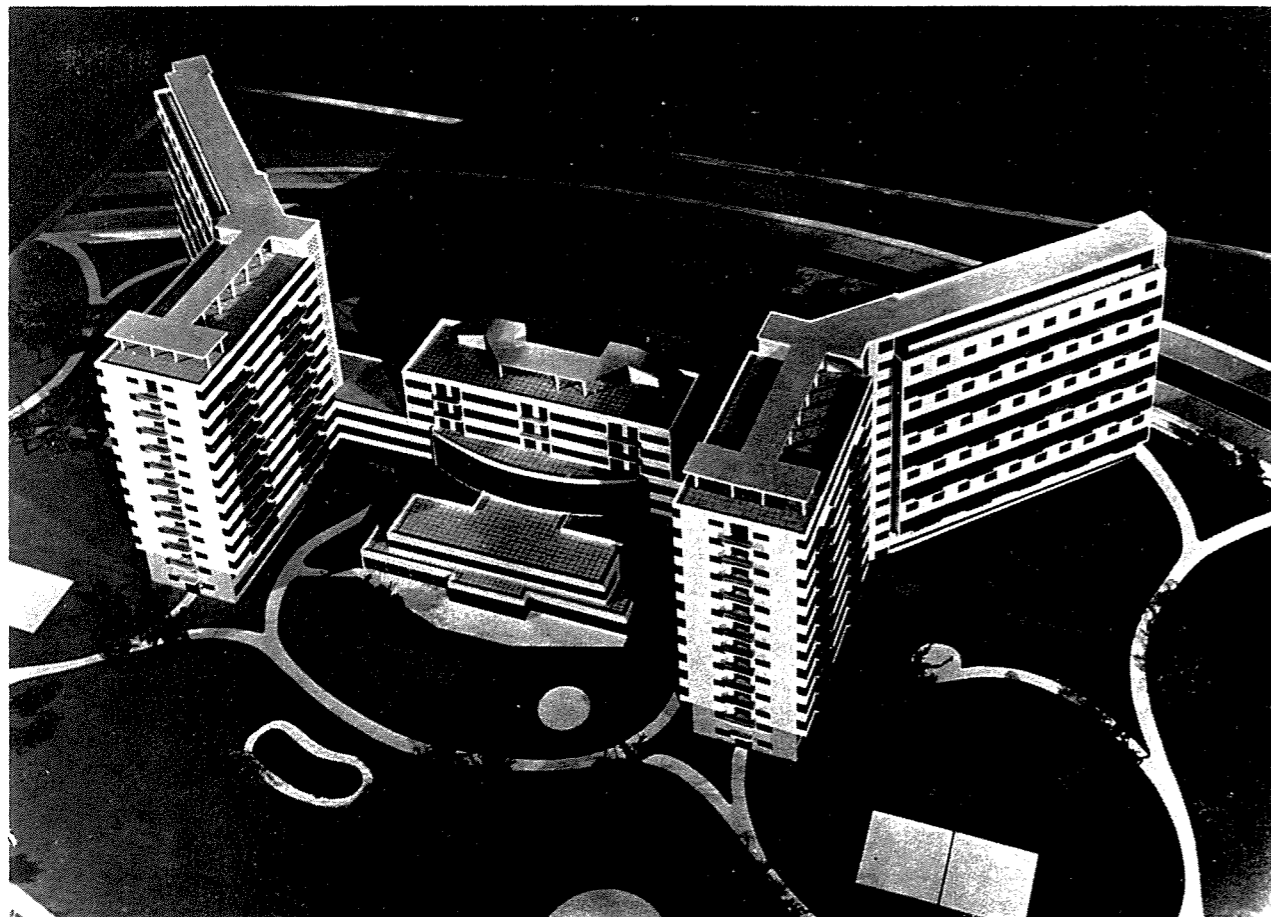
Jaromír Krejcar: Sanatórium Machnáč v Trenčianskych Tepliciach, 1929—1932. Foto de Sandalo

Tento zaujímavý vývin s redukcíou formálneho aparátu, predznačený predvojnovými štúdiami priečelí Josefa Chochola, sa dá pozorovať na mnohých šikách a raných návrhoch puristickej štvorky, kde je na prvý pohľad zrejmé, kedy Le Corbusier vniesol do pražského prostredia svoje impulzy. Jeho prítomnosť a prednáška v Prahe a Brne v januári 1925 tento vývin utvrdila.

B. Protagonisti Le Corbusierových myšlienok

Ak vynecháme extrémnu polohu K. Teigeho, najprv veľkého obdivovateľa a potom odporcu Le Corbusiera, boli to najmä Vilém Dvo-

řák a Mirko Novák. Dvořák, učiteľ estetiky na školách architektúry ČVÚT a na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe, dlhoročný redaktor časopisu Styl, venoval vo svojej najvýznamnejšej knihe O niektorých otázkach praktickej estetiky v modernom umení (Praha 1933) Le Corbusierovi celú úvodnú kapitolu, lebo jeho koncepciu pokladal za zásadnú pre pochopenie celého moderného hnutia v architektúre. Hájil jeho kompozičnú metódu regulatívnych trás, založenú na presvedčení o „večnej platnosti určitých vzťahov daných apriorne zákonmi ovládajúcimi ľudskú prirodzenosť, rovnako ako celý svet“⁶⁴ a ktoré majú styčné body s estetikou renesancie. Na rozdiel od Teigeho zdôrazňoval, že by bolo omylom pokladať ho za estetického doktrinára. „Ostáva vždy tvorivým umelcom, ktorému je cudzie mechanické použitie akejkoľvek



Evžen Linhart a Václav Hlinský: Kolektívny dom v Litvínove, 1946—1958. Z archívu Národného technického múzea v Prahe

formule v predpoklade jej samospasiteľnosti.⁶⁵ Mirko Novák, neskorší profesor estetiky na Karlovej univerzite, napísal roku 1929 knihu *Le Corbusierova priestorová estetika*,⁶⁶ kde analyzuje Le Corbusierovu teóriu a upozorňuje na kontradikciu medzi estetickým pojmom krásy a účelu. Mechanické formy — autá, lietadlá, transatlantiky — nie je podľa neho správne prenášať do architektúry, lebo architektonická krása je krása plastických foriem a preto má statický charakter. Prikláňa sa teda, rovnako ako Dvořák, k Le Corbusierovej „obrane architektúry“, proti koncepcii mašinizmu. Dvořák i Novák prispeli k rozšíreniu znalostí o Le Corbusierovej estetikej teórii.

Aj keď sa s Le Corbusierovou estetikou mu-

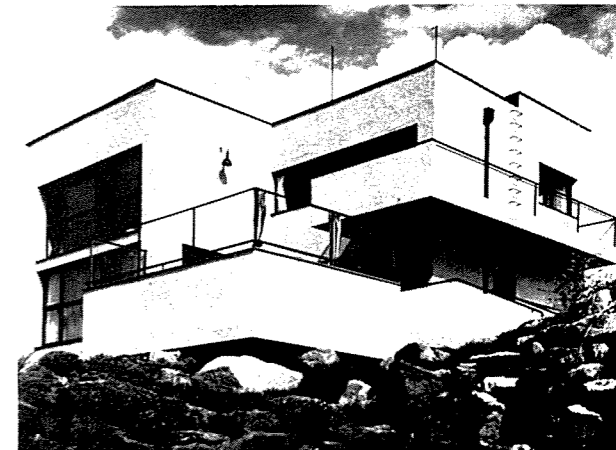
seli vyrovnávať všetky tvorivé osobnosti českej moderny, päť z nich treba osobitne vyzdvihnúť: J. Krejcar, E. Linharta, J. Havlíčka, L. Žáka a B. Rozehnal.

Jaromír Krejcar (1895—1949)⁶⁷ sa ako vydavateľ almanachu *Život II* postaral o jednu z prvých významných publikácií Le Corbusierovho diela za hranicami Francúzska a uviedol ho tak do širšej teoretickej debaty. Hoci neskoršie zaujal kritické stanovisko k jeho metóde regulačných trás a k jeho rezistencii voči možnosti revolučného zvratu spoločnosti, zdôrazňoval jeho „jedinečné stavitel'ské umenie“.⁶⁸ Evžen Linhart (1898—1949)⁶⁹ bol prvý, kto dokonale zvládol Le Corbusierovu formálnu reč a v tomto duchu realizoval v rokoch 1926—1928 svoj

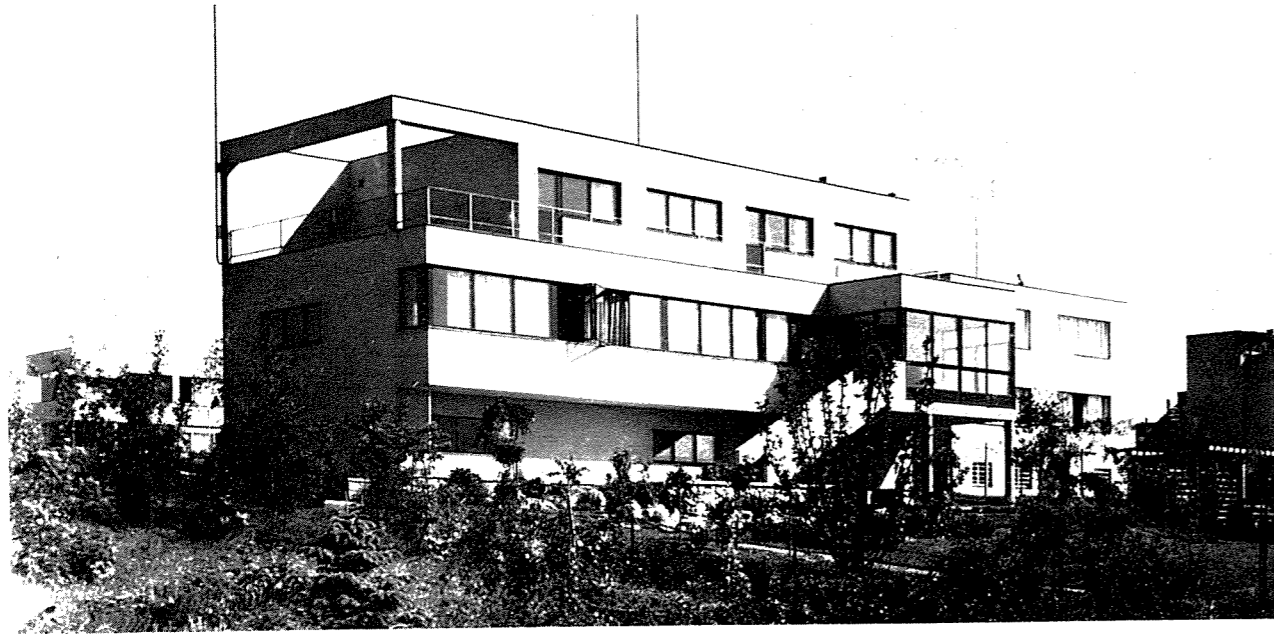


Bohuslav Fuchs: Interiér jeho vlastného domu, Brno 1927—1928. Foto Jan Štenc

vlastný dom s ateliérom,⁷⁰ na ktorom aplikoval princípy raného Le Corbusiera (podľa vzoru sídliska Pessac) a uplatnil veľa jeho charakteristických prvkov: priečelie v pomere zlatého rezu, spojenie dvoch úrovní stúpajúcou rampou a nie schodištom, slnečné terasy, vonkajšie vyladené schodisko na strechu. Tomuto konceptu ostal verný aj neskoršie a ovládal ho so zvláštnou jemnosťou detailov a príkladným ľudským meradlom. Josef Havlíček (1899—1961)⁷¹ patril medzi najstálejších obdivovateľov parížskeho majstra a počas celej svojej tvorivej dráhy sa pokúšal, či už sám alebo so svojim partnerom K. Honzíkom, uplatniť jeho princípy najmä v oblasti urbanizmu pri výstavbe Prahy. Stavby Havlíčka a Honzíka pôsobia s odstupom času



Richard F. Podzemný: Vila v Louňovicích, 1931. Foto Josef Sudek



Hana Kučerová-Záveská: Rodinný dom na Babe v Prahe, 1931—1932. Z archívu Vladimíra Šlapeta



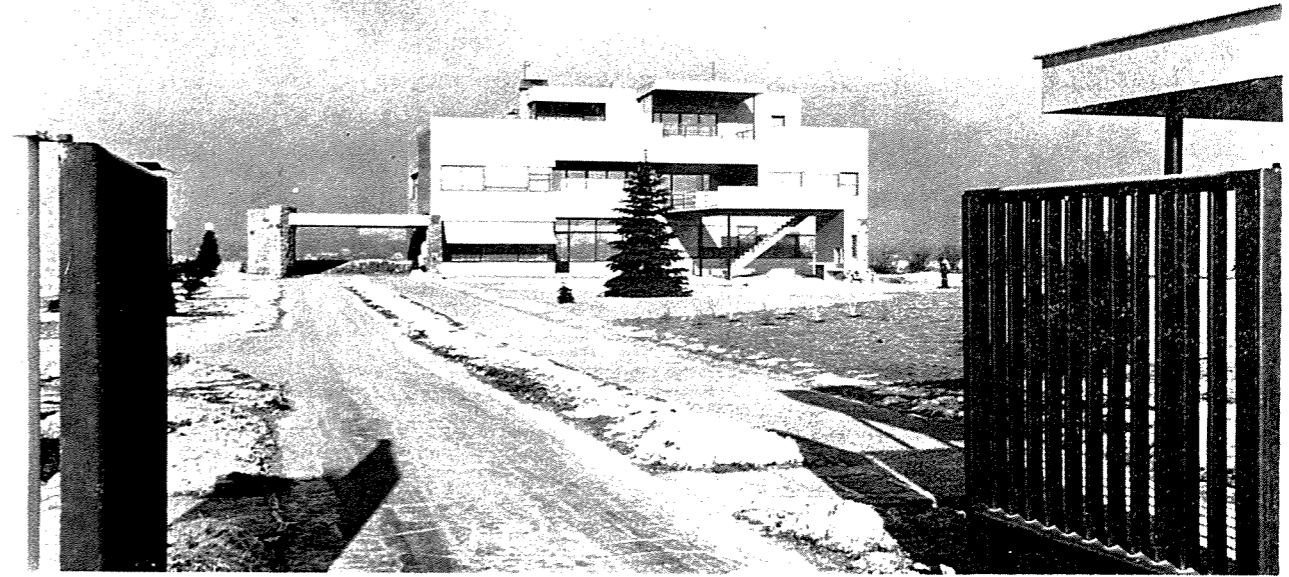
Lubomír Šlapeta: Vila dr. Kremera v Hlučine, 1933—1934. Foto Wenzel

voči poetickej diferenciacii Le Corbusierových objemov trochu tvrdo a mechanisticky, majú však kvalitu materiálu a solidnosť domysleného, starostlivo realizovaného detailu. Ladislav Žák (1900—1973)⁷² vytvoril na základe Le Corbusie-

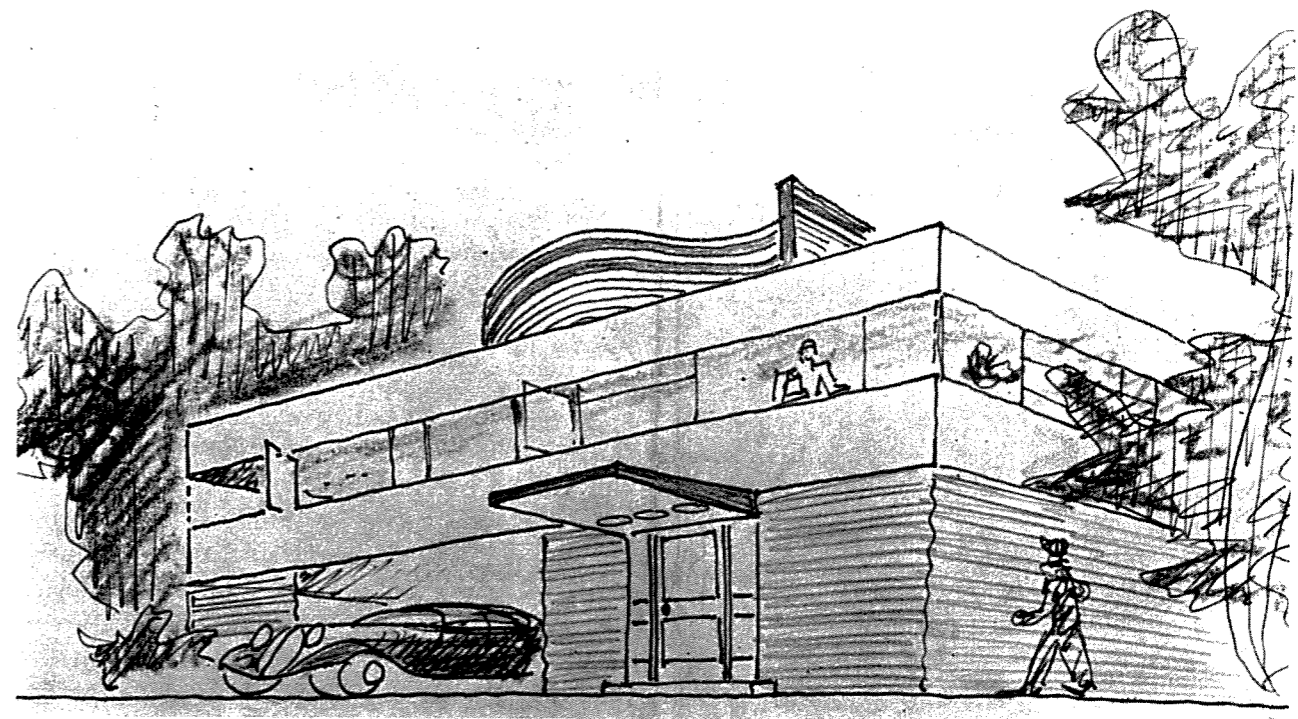
rových zásad v rokoch 1931—1933 sériu vil pre pražskú intelektuálnu elitu, ktorá má vlastnosti typu a zároveň výrazne individuálny „aeronauc-tický“ rukopis autora. Známý český konštruk-tér lietadiel Ing. Miroslav Hain mohol z elegant-ne tvarovaného mostíka na streche svojej vily v Prahe-Vysočanoch od L. Žáka pozorovať svoje lietadlá, ako štartujú z neďalekého letiska v Kbeloch. Napokon Bedřich Rozehnal (1902—1984)⁷³ uviedol myšlienky Le Corbusiera do ob-lasti nemocničných stavieb na Morave. Jeho priestory a objemy, najmä Detskej univerzitnej nemocnice v Brne (1947—1953) majú veľkorysý koncept a noblesnú tvarovú harmóniu, ktorá prezrádza poetickú a vysoko umeleckú polohu svojho autora.⁷⁴

C. Aplikácia formálnych a priestorových myšlienok v českej architektúre

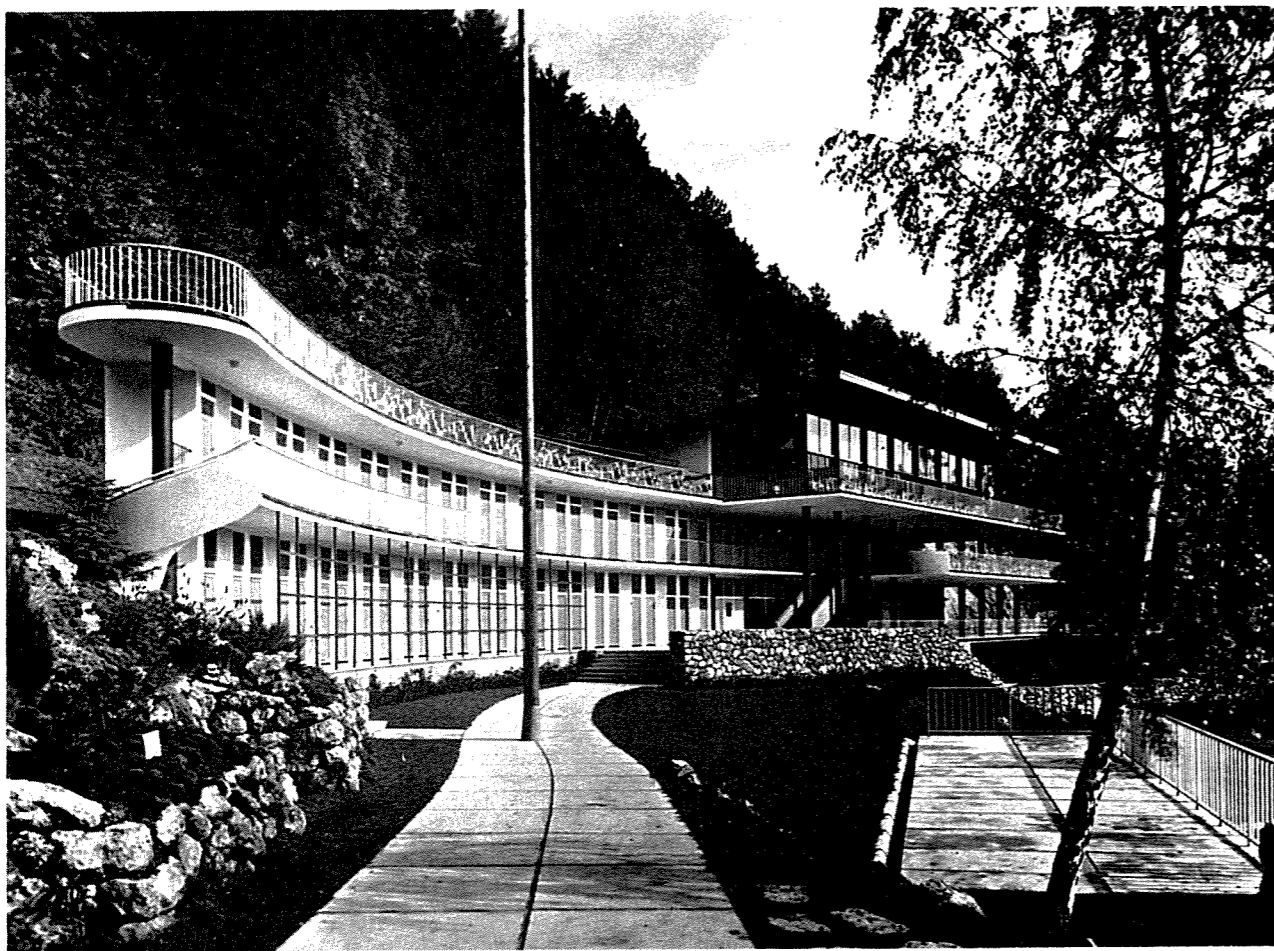
1. *Vizia nového veľkomesta.* O prenesenie Le Corbusierovej vizie vtedajšieho veľkomesta sa pokúsili od konca tridsiatych a v štyridsiatych



Karel Janů a Jiří Stursa: Volmanova vila v Čelákoviciach, 1937—1939. Z archívu Národného technického mú-zea v Prahe



Lubomír Šlapeta: Náčrt obytného a obchodného domu v Olomouci, 1939. Foto Vladimír Šlapeta



Bohuslav Fuchs: Kúpalisko Zelená Žaba v Trenčianskych Tepliciach. Foto Orth

rokoch Josef Havlíček a Emanuel Hruška. Havlíček v návrhoch na prestavbu pražskej city — Nového Mesta asanáciou a zazelenením parteru uplatňoval vertikálne akcenty v podobe sústavy bodových vežiakov pyramidálneho tvaru.⁷⁵ Obdobnú myšlienku priniesol Hruška v návrhu na asanáciu Holešovic s novou vládnu a administratívnu štvrtou.⁷⁶ Myšlienku „hadového“ pásového mesta, ktorú Le Corbusier použil v návrhu pre Alžír, prevzala skupina lavicovo a „vedecky“ orientovaných architektov PAS (Karel Janů, Jiří Štursa, Jiří Voženilek) v súťažnom návrhu na univerzitnú nemocnicu v Prahe-Motole.⁷⁷

2. *Opustenie blokovej zástavby.* Presadili ho po prvý raz Havlíček a Honzík pri stavbe Vše-

obecného penzijného ústavu (1929—1933) a možno ešte pred nimi Bohuslav Fuchs na stavbe škôl a internátov v Brne. Od konca dvadsiatych rokov sa upustilo od blokovej zástavby aj pri výstavbe sídlisk so sociálnymi bytmi v Prahe i v Brne a prešlo sa na riadkový systém zástavby v zeleni.

3. *Kolektívny dom — Maison d'habitation.* Myšlienka uskutočnenia kolektívneho domu s „immeuble-villas“, ktorou sa Le Corbusier zaoberal od začiatku dvadsiatych rokov a ktorú po prvý raz realizoval v Marseille, bola aj jedným z hlavných problémov českej avantgardy. Jeho program sa však líšil ideologicky. Kým Le Corbusierovi išlo o komfortné byty s vysokým štandardom, Teige formuloval podľa vzoru

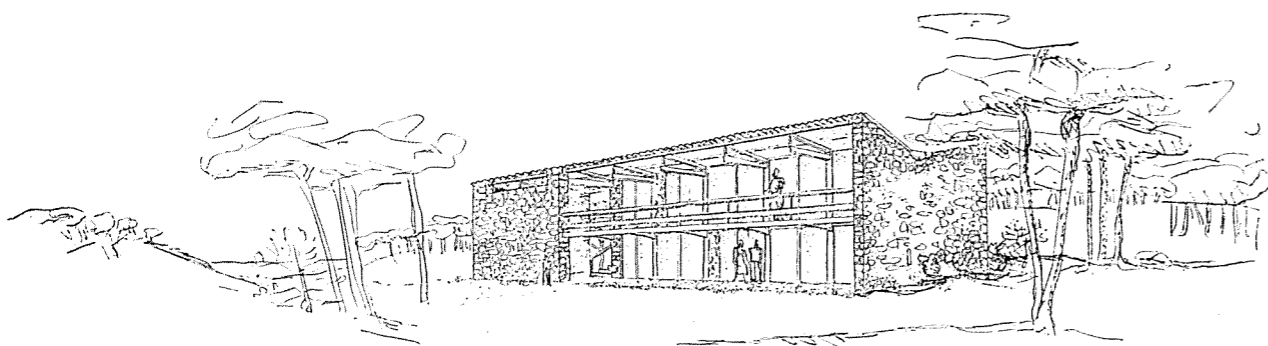


Lubomír a Čestmír Šlapetovci: Alsterova vila vo Frýdlante nad Ostravicou, 1938—1940. Foto Wenzel

sovietskych konštruktivistov program najmenšieho bytu ako obytnú kabínu jednotlivca v kolektívnom dome s kompletným vybavením, zrušením rodín a spoločnou výchovou detí. Na tomto princípe sa objavili návrhy kolektívnych domov v súťažiach na sociálnu bytovú výstavbu Prahy v rokoch 1930—1931, ktorých autormi boli členovia Levé fronty (Jan Gillar, Josef Špalek, Augusta Müllerová, J. Havlíček a K. Honzík, Richard F. Podzemný, Kamil Ossendorf, Antonín Tenzer, L. Žák a i.) a návrh kolektívneho domu ako pásmového mesta od skupiny PAS (Janů, Štursa, Voženilek). Prototypom kolektívnych domov však boli stavby sanatórií, najmä Machnáč v Trenčianskych Tepliciach od J. Krejčara a Morava v Tatranskej Lomnici od

B. Fuchsa, obe z rokov 1930—1932. Neskoršie, v tridsiatych rokoch uvažoval L. Žák o využití svojich typov vil pre návrh komfortnejších kolektívnych domov s väčším plošným štandardom bytov. Tieto vízie sa uskutočnili až po vojne kolektívnymi domami Evžena Linharta a Václava Hilského v Litvínove a Jiřího Voženilka v Gottwaldove-Zlíne, kde sa však navrhli byty pre tradičný rodinný život, v Litvínove aj mezonetové.

4. *Dvojetážová hala s galériou.* Priestorový koncept nového bývania, vyvinutý Le Corbusierom v návrhoch domov typu Citrohan, sa koncom dvadsiatych rokov rýchlo vžil aj v českom prostredí. Dvojpodlažná hala s galériou, pripojená najčastejšie točivým schodištom tvo-



Le Corbusier: Vila Mathes, 1935. Z knihy *Le Corbusier, L'oeuvre complete*

riacim v interiéri plastický prvok, bývala vstavaná do jasného kubusu a svojou veľkorysťou a jednoduchosťou bola akýmsi symbolom corbusierovského ducha. Ten sa veľmi líšil od ducha loosovského priestorového plánu, ktorý bol komplikovanejší a z hľadiska funkcie diferencovanejší: Le Corbusier formu nadradoval funkcii. Myšlienku dvojetážovej haly u nás po prvý raz dôsledne použil B. Fuchs vo vlastnom dome v Brne v rokoch 1927–1928, kde kombinoval systém dvoch schodísk — jednorameného hlavného a točivého, slúžiaceho súkromnej prevádzke rodiny a servisu. Huga Foltýna v jeho dome vo výstavnej kolónii „Nový dům“ v Brne natoľko inšpiroval Le Corbusierov dom zo stuttgartského Weissenhofu, že si to všimol aj časopis *Baumeister*.⁷⁸ Aj Havlíček a Honzík použili už roku 1928 princíp dvojetážovej haly s priehľadom z hornej galérie na rodinnom dome v Prahe na Smíchove. Začiatkom tridsiatych rokov uskutočňuje *Richard F. Podzemný* v letnom dome v Louňoviciach pri Prahe variant Citrohan s dvojpodlažnou halou, točivým schodišťom a terasami spájajúcimi dom so záhradnou scenériou. *Vladimír Grégr* transformuje tento princíp do voľnej organickej formy vily dr. Čelakovského v Prahe na Barrandove roku 1931–1932.

Systém dvojetážovej haly sa čoskoro preniesol aj mimo obytnú architektúru: J. Fragner túto myšlienku použil v priestore obytného domu Tatra v Kolíne (1932), kde pilotami traktovaný zasklený predajný priestor s vnútornou galériou prechádza v exteriéri do plastického

akcentu vysadeného vonkajšieho schodišťa. A konečne *František Lydie Gahura* v Pamätníku Tomáša Baťu vo vtedajšom Zlíne (1932–1933) uplatnil tento princíp vo vstupnom priestore, kam situoval Baťovo lietadlo.

5. *Vila Garches*. Stala sa jedným zo symbolov Le Corbusierovej architektúry nielen preto, že na nej tak jasne vysvetlil metódu svojich regulatívnych trás, ale najmä preto, že tento dom jasne ukázal kontradikciu medzi vstupným a záhradným priečelím: vstupné priečelie tvorí svojou jednoduchou plochou akúsi chrbticu, od ktorej sa začína rozvíjať organizmus domu, kým na opačnej strane sa dom otvára do záhradnej scenérie zasklenými plochami a vysadením terasy nad terén; terasa spája dom so záhradou a korunami stromov. Tento princíp, aj keď priestorovo trochu redukovaný, bol v Československu potom veľmi obľúbený. Použila ho napr. *Hana Kučerová-Záveská* vo vile v Prahe na Babe (1932), kde dokonca v interiéri navrhla podľa vzoru Le Corbusiera oblúkovú priečku. Systém terás ďalej rozviedli Štursa a Janů vo Volmanovej vile v Čelákoviciach. V tvorbe Lubomíra a Čestmíra Šlapetu sa motív priečelia ako chrbtice a základne taktiež objavuje, ale vyvíja sa z nej už voľný systém priestorov orientovaných smerom k slnku v zmysle dynamickej a organickej architektúry ich učiteľa Hansa Scharouna.

6. *Vila Savoie*. Vila Garches bola v podstate vila s dvoma priečeliami; Le Corbusier sa však usiloval o uskutočnenie absolútneho priestorového útvaru vo voľnej krajine, tak ako kedysi

Andrea Palladio vo vile Rotonda. Vilou Savoie fascinoval svojich súčasníkov-architektov, ktorým ňou uštedril doslova traumatický komplex. Dokladajú to aj dva návrhy moravských architektov, Bedřicha Rozehnal z roku 1936 pre Valašské Meziříčí a Lubomíra Šlapetu z roku 1939 pre Olomouc, ktoré sa nerealizovali. Na takú architektúru nebol ešte český stavebník, skôr realista ako rojko, vtedy pripravený. Le Corbusier by to asi komentoval slovami: bolo to pre takých stavebníkov málo sachlich...

7. *Letný dom Les Mathes*. Uprostred tridsiatych rokov siahol Le Corbusier na prírodné materiály, kameň a drevo, a rozšíril tak repertoár modernej architektúry. Ohlasom na to bolo v českej architektúre mnoho návrhov a stavieb, opúšťajúcich kánon „bieleho funkcionalizmu“. Prvý k nim siahol B. Fuchs stavbou kúpaliska Zelená žaba v Trenčianskych Tepliciach (1935–1936), pokračovali bratia Šlapetovci Alsternovou vilou vo Frýdlante nad Ostravicou (1938–1940) a J. Havlíček i B. Rozehnal sériou návrhov z vojnových rokov.

8. *Luxusný obytný dom — tzv. apartment-house*. Obytným domom na Porte Molitor s vlastným bytom, ktorý si v Paríži postavil roku 1933 Le Corbusier, sa otvorili nové možnosti architektonického poňatia luxusných obytných domov veľkomestského charakteru. V Prahe vznikla v rokoch 1935–1938 stavebná konjunktúra, počas ktorej sa uskutočnilo veľa takýchto apartamentov, aplikujúcich Le Corbusierove princípy — priebežné okná, veľké zasklené plochy, strešná nástavba — tzv. pent-house, prípadne s keramickými obkladmi. Oproti Le Corbusierovi sa však držia klasických schém halového pôdorysu s ústrednou zasklenou halou, z ktorej sa odvíja prevádzka bytu. Architektmi týchto domov, ktoré sú pražskou zvláštnosťou, boli *E. Rosenberg*, *J. Havlíček*, *R. F. Podzemný*, *K. Janů*, *V. Kopecký*, *H. Pacanovský* a iní.

Dalo by sa pokračovať ďalšími príkladmi nesúcimi pečať Le Corbusierovho vplyvu. Ale možno aj tento stručný výber dokladá šírku a kvalitu stavebnej tvorby v medzivojnovom období, keď architektúra v českých krajinách po tretí raz vo svojej histórii, po období gotiky Karla IV. a radikálneho baroka, dosiahla sveto-



Evžen Rosenberg: Obytný dom v Prahe-Nové Mesto, 1937–1938. Foto Jaroslav Franta

vú úroveň. České krajiny ležia na priesečníku vplyvov nordického a mediterránneho priestoru a preto sa tu v dejinách architektúry striedali a miešali impulzy z oboch týchto oblastí. Le Corbusier teda v medzivojnovom období predstavoval nielen francúzsku kultúru a politickú orientáciu novej republiky, ale aj tradičný mediterránny vplyv.

„Architektúra“, napísal Le Corbusier, „je vec obdivuhodná a najkrajšia. Čin šťastných národov, ktorý robí národy šťastnými“.⁷⁹ Český národ, obdarený Le Corbusierovým príkladom, bol v epoche dnes nazývanej epochou „klasickej moderny“, šťastným národom.

Poznámky

- ¹ Architektura ČSR, 46, 1987, č. 4, s. 354—357.
² Styl, 2(7), 1921, č. 1, s. 9—10.
³ Tamže.
⁴ Stavba, 1, 1922, s. 125—130, 161—165, 193—206, 209—214.
⁵ Život, 2, 1922, s. 8—27, 74—85.
⁶ Boli to tieto návrhy: návrh veľkomesta pre 3 milióny obyvateľov, vila Citrohan, vila na brehu mora, Maison Manol, grand immeuble locatif.
⁷ Stavba, 2, 1923, č. 4, s. 63—72 s dvojstránkovou prílohou — panoramatickou perspektívou návrhu súčasného veľkomesta. Článok prevzal aj Staviteľ, 5, 1924, s. 10.
⁸ Stavba, 3, 1924—25, s. 121—125 vila la Roche, s. 153 vila vo Vaucreson, s. 206 vila Citrohan, s. 207 rodinný dom remeselníka; 4, 1925—26, s. 121—124 stať Obrat v architektúre, s. 51—56 stať Rozhodná chvíle architektúry z knihy L'art decoratif d'aujourd'hui, s. 128 grand immeuble locatif, s. 129—131 pavilón L'esprit nouveau, s. 135—141 sídlisko Pessac.
⁹ TEIGE, K.: Moderní francouzská architektura. Stavba, 3, 1924—1925, s. 103—107, 125—128.
¹⁰ Le Corbusierove domy v Stuttgarte-Weissenhofs veřejně všechny české architektonické časopisy: Stavba, Staviteľ, Styl, Architekt SIA, ďalej ReD, Výtvarné snahy a i. Ďalšie vily a návrh Mundanea priniesol 7. ročník Stavby.
¹¹ ReD, 1, 1927—28, č. 4, s. 137 alebo Starý, O.: Soutěž na budovu Společnosti národů v Ženevě. Stavba, 6, 1927—28, s. 67—77.
¹² TEIGE, K.: Le Corbusier a Ženeva. ReD, 1, 1927—28, č. 5, s. 189.
¹³ List Josefa Gočára, predsedu spolku Mánes, Le Corbusierovi z 24. 11. 1927. In: PULLNER, E. M.: Czechoslovak Functionalism. The Influence of Le Corbusier. Dis. University of Texas, Austin 1985, s. 50 a 137—138. List predsedu Mánesa Otakara Novotného a jednatelja Emila Fillu dr. Štefanovi Osuskému 31. 12. 1931. Volné směry, 29, 1932, s. 92.
¹⁴ HONZÍK, K.: Úvahy o architektúre. Volné směry, 30, 1933—34, s. 226—228.
¹⁵ HONZÍK, K.: Ze života avantgardy. Praha 1963, s. 110.
¹⁶ OBRTTEL, V.: Hmota a tvar. Plán, 1, 1929—30, s. 89—91; tenže: Vlastovka, která má geometrické hnízdo. Praha 1985, s. 120—122.
¹⁷ C. d. v pozn. 14, s. 86.
¹⁸ TEIGE, K.: Mundaneum. Stavba, 7, 1928—29, s. 145—155.
¹⁹ TEIGE, K.: Etapy vývoje. Stavba, 8, 1929—30, s. 6—16, 19—23; tenže: Mezinárodní soudobá architektura. MSA, 1, s. 149—157.
²⁰ Tamže.
²¹ Tamže.
²² TEIGE, K.: c. d. v pozn. 18, s. 155.
²³ LE CORBUSIER: Obrana architektury. Odpověď Karlu Teigemu. Musaion, 10, 1931, s. 27—52.
²⁴ Tamže.
²⁵ Pět bodov novej architektúry: 1. dom na pilotách, 2. záhrada na streche, 3. voľný pôdorys, 4. pásové okno, 5. voľné priečelie. Pozri: Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Ouvre complète de 1910—1929. Zürich 1937, s. 128.
²⁶ C. d. v pozn. 23.
²⁷ Tamže.
²⁸ Tamže.
²⁹ TEIGE, K.: Odpověď Le Corbusierovi. Musaion, 10, 1931, s. 52—53.
³⁰ Tamže.
³¹ Tamže.
³² Hoffmeister, A.: Aperitif s Le Corbusierem. Rozpravy Aventina, 6, 1930, č. 7, s. 73.
³³ TEIGE, K.: 3. mezinárodní kongres moderní architektury v Bruselu. Stavba, 9, 1930—31, s. 105—116.
³⁴ TEIGE, K.: Le Corbusier a nová architektúra. Index, 2, 1930, s. 83—86.
³⁵ Le Corbusierova prednáška z kongresu CIAM v Bruseli „Hermetický dom“ vyšla v Stavbe, 10, 1931—32, s. 32—34. Text však Teige nezískal priamo od Le Corbusiera, ale zo sekretariátu CIRPACu, čo dokladá ochladnutie osobného vzťahu Le Corbusier—Teige. V časopise Staviteľ potom vyšli tieto Le Corbusierove návrhy: Plan Voisin a La ville Radieuse, 13, 1932, s. 22—23; obytný dom Clarté v Ženeve, 14, 1933—34, s. 25—28; stať Nový rád ve stavbě, nová bytová jednotka, a útulok armády spásy v Paríži, 15, 1935—36, s. 6—14; vlastný byt Le Corbusiera v Paríži na Porte Molitor, tamže, s. 48—51.
³⁶ OBRTTEL, V.: Poznámky o architektúre. Kvart, 1935, č. 4, s. 19—24.
³⁷ C. d. v pozn. 14.
³⁸ HAVLÍČEK, J. — HONZÍK, K.: Économie a architektura. Kvart, 1935, č. 4, s. 4—7.
³⁹ ŠLAPETA, V.: Der Funktionalismus und die CIAM-Gruppe in der Tschechoslowakei. Stadt, 1982, č. 5, s. 26—47, 61—65.
⁴⁰ Dopis Marta Stama a Lotte Stam-Beese K. Teigemu z Amsterdamu 22. 11. 1934, Stichting Architectuur Museum Amsterdam.
⁴¹ Najmä GIEDION, S.: Malíř Le Corbusier. Magazin Aka, 1938, č. 2, s. 3—6 alebo LE CORBUSIER: Eine neue Größenordnung im Städtebau. Forum, 7, 1937, č. 4—5, s. 73—75.
⁴² STARÝ, O.: Poslední tvorba Le Corbusierova. Architektura ČSR, 15, 1956, č. 3, s. 164—165.
⁴³ GOČAR, J.: Od pyramid k panelům. Praha 1961.
⁴⁴ VACULÍK, J.: Vzpomínky na živého. Domov, 1963, č. 4, s. 2—7.
⁴⁵ VACULÍK, J.: Le Corbusier. Galerie Vincence Kramáře, Praha 1966. Katalóg výstavy.
⁴⁶ Odpověď Le Corbusiera na dopis spolku Mánes dr. Štefanu Osuskému. Volné směry, 29, 1932, s. 120.

- ⁴⁷ Rukopis spomienok Karla Stráníka z roku 1958.
⁴⁸ VACULÍK, J.: Le Corbusier zblízka. Architektura ČSSR, 25, 1966, s. 245.
⁴⁹ C. d. v pozn. 47.
⁵⁰ C. d. v pozn. 48.
⁵¹ C. d. v pozn. 47.
⁵² Interiér Zemskej banky od K. Stráníka, Architektura, 3, 1941, č. 7, s. 166—167, rodinný dom v Černošiciach, in: Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Brno—Praha 1986. Katalóg výstavy.
⁵³ STRÁNÍK, K.: Pátý internacionální kongres moderní architektury. Stavba, 14, 1937—38, s. 38—40.
⁵⁴ ŠLACHTA, Š. — ŠLAPETA, V.: Vladimír Karfík vzpomíná. Umění a řemesla, 1982, č. 2, s. 61—64, č. 3, s. 64—69. Od tých istých autorov aj články: Stretnutia dnes už historické. Projekt, 25, 1983, č. 2 (264), s. 51—52, č. 4 (266), s. 48—51; Erinnerungen von Vladimír Karfík. Bauforum, 17, 1984, č. 103, s. 21—31; Vladimír Karfík racconta. Parametro, 1985, č. 133, s. 50—64; Zlínska architektúra ako súčasť československej architektonickej avantgardy. Ars, 1985, č. 2, s. 43—57; Vladimír Karfík vzpomíná. Architektura ČSR, 46, 1987, č. 4, s. 358.
⁵⁵ Pohledy na dílo architekta Jana Sokola. Súkromná tlač, Praha 1979.
⁵⁶ SOKOL, J.: L'architecture tchécoslovaque. L'architecture d'aujourd'hui, 1933, č. 5, s. 4.
⁵⁷ KRISE, J.: Zemřel František Sammer. Architekt, urbanista a filosof. Architektura ČSR, 33, 1974, č. 3, s. 140—144.
⁵⁸ Architekt SIA, 48, 1950, č. 4, s. 51—69.
⁵⁹ Najmä obytný dom na ul. mjr. Schramma v Prahe-Dejvicích.
⁶⁰ Obránců míru 56, Antonínská 4—6, Štěpánská 36, Schnirchova 29, U průhonu 16, Letohradská 52. Stavba, 14, 1937—38, s. 185—186; Staviteľ, 16, 1937—38, s. 8—11.
⁶¹ KOULA, J. E.: Nová česká architektura a její vývoj ve 20. století. Praha 1940, s. 54.

Ле Корбузе и чешский архитектурный авангард

Автор рассматривает резонанс творчества Ле Корбузе в довоенной Чехословакии и особое внимание уделяет трем его аспектам: полемике с Карелом Тейге, деятельности чешских архитекторов в парижской мастерской Ле Корбузе и его влиянию на чешскую архитектуру.

Чешская специальная литература начала знакомить своих читателей с творчеством и взглядами Ле Корбузе очень рано, еще в период 1921—1922 годов. Ле Корбузе быстро занял в глазах чешской архитектурной общественности привилегированное положение,

- ⁶² List z novembra 1947. Bauwelt, 75, 1984, č. 11, s. 428—429.
⁶³ Napr. všetky štátne pavilóny na svetových výstavách navrhovali moderne orientovaní architekti.
⁶⁴ DVOŘÁK, V.: O některých otázkách praktické estetiky. Praha 1933, s. 34.
⁶⁵ Tamže, s. 32.
⁶⁶ NOVÁK, M.: Le Corbusierova prostorová estetika. Rozpravy České akademie věd a umění, třída I., č. 75, Praha 1929.
⁶⁷ TEIGE, K.: Práce Jaromíra Krejčara. Praha 1933.
⁶⁸ KREJČAR, J.: Soudobá architektura a společnost. In: Za socialistickou architekturu. Red. K. Teige. Praha 1933, s. 11—21.
⁶⁹ STARÝ, O. — KOPECKÝ, V.: Evžen Linhart. Architektura ČSR, 9, 1950, s. 46—50; BENEŠOVÁ, M.: Dvacátá léta v díle E. Linharta. Tamže, 37, 1978, č. 4, s. 178—180; LUKEŠ, Z. — ŠVÁCHA, R.: Předobrazy Evžena Linharta. Výtvarná kultura, 7, 1983, č. 5, s. 17—20; ŠVÁCHA, R.: Evžen Linhart. Domov, 1985, č. 5, s. 52—56.
⁷⁰ Praha-Dejvice, Na viničných horách 46/774.
⁷¹ HAVLÍČEK, J.: Návrhy a stavby. Praha 1964.
⁷² ŠLAPETA, V.: Architektonické dílo Ladislava Žáka. Sborník Národního technického muzea, 1975, č. 14, s. 189—225.
⁷³ ŠLAPETA, V.: Die Brünner Funktionalisten. Innsbruck 1985. Katalóg výstavy.
⁷⁴ ROZEHNAL, B.: Cesta k řešení nemocniční otázky města Brna. Brno 1949.
⁷⁵ C. d. v pozn. 71.
⁷⁶ HRUŠKA, E.: Urbanistická forma. Osídlení a plán. Praha 1945, s. 142—144.
⁷⁷ Stavba, 13, 1936—37, s. 168—169.
⁷⁸ Baumeister, 27, 1929, č. 3, s. 88.
⁷⁹ Stavba, 2, 1923, s. 150 — překlad z knihy Vers une architecture.

наименьшей квартире для социально слабых слоев. Защита Ле Корбузье и полемика между ними привела к охлаждению взаимоотношений. На сторону Ле Корбузье встали тогда многие лево ориентированные чешские архитекторы, такие как В. Обртел, К. Гонзик и Й. Гавличек.

В парижской мастерской Ле Корбузье в период 1925—1949 годов работал целый ряд чешских архитекторов: К. Страник, В. Карфик, Й. Сокол, Ф. Саммер, М. Янсова, Э. Росенберг, В. Бенеш, Й. Вацулик. Автор обращает внимание на их жизненные судьбы и цитирует прежде всего воспоминания Страника на обстановку в мастерской Ле Корбузье.

Влияние Ле Корбузье на чешскую архитектуру межвоенного периода было весьма сильным особенно благодаря тому, что его стиль принял франкофильский

средний слой. Невозможно здесь привести множествостроек, на которые он оказал влияние. Первыми сторонниками его эстетики стали архитекторы группы Девиетсил, затем Й. Крейцар и Б. Фойерштайн. Позднее его творчество пропагандировали теоретики В. Дворжак и М. Новак, в практической области главным образом архитекторы Й. Крейцар, Э. Линхарт, Й. Гавличек, Л. Жак и Б. Розегнал.

В заключение автор исследует практическое применение отдельных формальных и пространственных идей Ле Корбузье в чешской архитектуре двадцатых и тридцатых годов. Документирует их принятие целым рядом чешских архитекторов и констатирует, что после периода готика Карла IV и радикального барокко чешская архитектура достигла в период корбузьевского функционализма своей третьей вершины.

Le Corbusier and Czech Architectural Avantgarde

The author deals with the impact of Le Corbusier's work in prewar Czechoslovakia in three particular aspects, viz.: the polemics with Karel Teige, the activity of Czech architects in Le Corbusier's studio in Paris, and his influence on Czech architecture.

Czech professional literature began to inform its readers with Le Corbusier's work very early, — in 1921—1922 already. In the eyes of Czech architectural public Le Corbusier took up very soon a privileged position, comparable solely with that of Adolf Loos. When Le Corbusier's project for the building of the Society of Nations in Geneva was rejected, Czech artistic community took up his defense — precisely Teige, who did so very radically. Soon, however, — in 1928 — a controversy took place between the two. In it, Teige raised the criterion of purposefulness to be the only one of quality in architecture, refusing aesthetic demands and reproached Le Corbusier his designing for the wealthy strata. He propagated efforts for the so-called smallest dwelling for the socially weak strata. Le Corbusier's defense and this polemic between the two meant a cooling off of interhuman relations. At that time several left-oriented Czech architects, such as V. Obrtel, K. Honzík and J. Havlíček took Le Corbusier's side.

In the years 1925—1949, several Czech architects

were working in Le Corbusier's Paris studio — K. Stráník, V. Karfík, J. Sokol, F. Sammer, M. Jansová, E. Rosenberg, V. Beneš, I. Vaculík. The author takes note of their life destinies and quotes especially Stráník's recollections of the atmosphere in Le Corbusier's studio.

Le Corbusier's influence on Czech architecture during the interwar period was very strong thanks particularly to the fact that his style was accepted by the francophile middle class. It could hardly be possible to enumerate all the buildings that he had influenced. The first to have accepted his aesthetics were architects of the group Devětsil, then J. Krejcar and B. Feuerstein. Subsequently his work was propagated by the theoreticians V. Dvořák and M. Novák, and in practice especially by the architects J. Krejcar, E. Linhart, J. Havlíček, L. Žák and B. Rozehnal.

In the conclusion, the author follows up the application of Le Corbusier's various formal and spatial ideas in Czech architecture of the twenties and thirties. He documents their take-over by numerous Czech architects and states that following the period of Gothic under Charles IV, and the radical baroque, Czech architecture attained its third peak in the period of Le Corbusier's functionalism.



Revolučné myšlienky vo výtvarnom umení

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka publikácie
PhDr. Vlasta Jaksicsová
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková
Korektorka Jana Hronová

Rukopis zadaný do tlače dňa 10. 10. 1988

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1989 ako svoju 2 827.
publikáciu.
Strán 108. AH 11,21 (text 7,82, ilustrácie 3,39). VH 11,78.
Náklad 1 000 výtlačkov. SÚKK č. 1562/I-88.
Vytlačili Tlačiarne SNP, št. p., závod Neografia, Martin.

ISBN 80-224-0056-4

09 Kčs 22,-