

Nedokončené projekty. Pokus o krizeologickú satiru

Marián Paukov
Strojnícka fakulta STU, SR

PAUKOV, M.: Unfinished Projects. An Attempt at a Criseological Satire

Philosophica Critica, vol. 7, 2021, no. 1, ISSN 1339-8970, pp. 63-84.

The paper offers a satirical view of the crisis in architectural and artistic thought in the 20th and anticipating the 21st century. Using information technology unfinished artistic styles are being finished, their material realizations are being reconstructed. At the same time the contemporary architecture still remains marked by structuralism, deconstructivism and by other city-damaging „initiatives“, as well as by the absence of the creative ones. In contemporary urbanist studies one finds a „tectonic city“ carrying a peculiar cultural memory of a „big time“ and this trend will not avoid Bratislava, or other Slovak cities. Urbanity understood properly is being substituted with new information technologies whereas the creation of a new urbanity runs into historicism. The tectonic city, „the city on the palm of the hand“ and „smart“ phones in our hands could possibly represent right-brain formations taking place of inflationary left-brain stereotyped spatial material „manifestations“. A new unity should be sought in big and small, in material and also in virtual form of the manifold of the stone cities, information-luminary ones and networked cities.

Keywords: Contemporary philosophy – Urbanism – Smart city – Bratislava

Úvod

Za prvého krizeológa sa považuje Platón a tiež jeho metafora o „jaskyni nevedomia“ je mierne satirická. Jeho jazyku lepšie porozumeli až teoretici súčasnosti; nešlo natoľko o vizuálne nevedomie, obmedzenosť nášho poznania zrakovými a vizuálnymi skúsenosťami, ale hlavne o „akustické“ nevedomie, lebo to je určujúce z pohľadu ontogenetického vývoja jednotlivca.

Keď historici umenia, ako aj filozof Gilles Deleuze, uvažujú o histórii maľby, vychádzajú z Egypta a jeho haptických basreliéfov. Nielen metaforicky, ale doslovne povedané – oči vtedy ohmatávali a ruka videla, pričom pozadie a postavy sa nachádzali na jednom „taktilne zvlnenom“ („zvrásnenom“) pláne. Zjednodušene azda možno konštatovať, že tento „nedokončený egyptský projekt“ našiel svoje pokračovanie tak v praxi nepuristického, ale emocionálneho avantgardného architektonického a umeleckého myslenia, ako aj v kulturológii 20. storočia (M. Bachtin). Pravomozgové taktilne realizácie sa ukazovali paradoxne vizuálne pôsobivejšie ako „klasické ľavomozgové“, teda „klasické vizualistické demonštrácie“. Múdrosť jazyka napovedá, že existuje rozdiel medzi niečím pravým a niečím pseudovizuálnym a vizualistickým. Karel Kosík by azda povedal, že existuje svet pseudokonkrétnosti. Tento filozof „to“ demonštroval na diele Franza Kafku. Len neortodoxní teoretici v 60. rokoch 20. storočia konšatovali, že „Kafkov svet“ nejako lepšie „ukázalo“ jeho radiofonické, akusticko-šumové, a nie natoľko filmové, „vizualistické“ pretlmočenie. V takýchto paradoxoch, nedokončených a „prekrížených projektoch“, sa chceme pohybovať v nasledujúcom texte. Medzivojnový *art deco* ako „alternatívny štýl“ voči modernizmu 20. rokov 20. storočia bol v nami predstavenom duchu spojením racionálneho a emocionálneho funkcionalizmu „s taktilným Egyptom“.

Hoci niektorí historici umenia hovoria o viacerých možných (v plnšej miere nerealizovaných) typoch klasickosti, v „bežnej“ historiografii umenia a kultúry vo všeobecnosti prevláda názor, že „klasické zobrazenia“ sa začínajú u Grékov, ich „roztrhnutím“ a „oddialením“ figúry a pozadia, čo išlo ruka v ruke s hypertrofiou svetelnosti a optiky: oko si podrobilo hmat a dotýkanie ako podriadenú oblasť. Nielenže sa oddelilo pozadie od figúry v optickej perspektíve, ale samostatné texty, v úzkom aj širokom slova zmysle, sa vzdialili od mnohorakej farebnosti. Zopakujme: u Grékov bola farebnosť „predznačená“ v haptike.

Táto rozluka sa výrazne prehĺbila v epoche renesancie a „konečne“ spojenie medzi farbou a textom sa prerušilo v epoche osvietenstva 18. storočia, keď bolo „jasné“, že farba vo fyzikálnom (lepšie povedané: vo fyzikalistickom zmysle) aj v metaforickom význame nebola potrebná na vyjadrenie „zmyslu vecí“. Môže sa to zdať paradoxom, ale obroda renesančného maliarstva tiež bola predznačená plasticko-taktilnými realizáciami.

Podľa francúzskeho filozofa Gilberta Simondona (opierame sa o jeho interpretáciu v diele petrohradského mediálneho teoretika M. Kurtova), rozluka postavy a pozadia zodpovedá špecializácii „figurálnych funkcií“ v technike; komplementárne k týmto aktom sa pozadie dostalo

do náboženstva. „Figúry“ sa stávajú technickými, od prostredia abstrahovanými objektmi (prvotnými objektmi zrejme aj v husserlovskom slova zmysle) a pozadie sa univerzalizuje v božskom prvotnom subjekte. Jan Patočka by povedal: „v božskej osi sveta“.

Nedokončené slohy umenia – dokončovanie v súčasnosti a v budúcnosti

Keď sa vysloví barok ako pojem slohového umenia, predstavíme si zvyčajne Berniniho sochy v Ríme (napríklad Extázu sv. Terézie), alebo Borrominiho stavby v tom istom meste. Skúsenejší si však zo sveta umeleckých pamiatok spomenú na Guariniho stavby v Turíne, postavené nielen Guarinim – architektom, ale čo je menej známe, aj tým istým Guarinim – teológom a matematikom. V stredoeurópskom kultúrnom okruhu došlo aj k zaujímavej modifikácii baroka – ku kreovaniu barokovej gotiky, steslenej napríklad architektom Santinim. Len v prehľadnejších slohových monografiách sa uvádza aj barok v Rusku, hoci práve v tejto krajine sa barok, ak nie v kvalitatívnom zmysle, tak čo sa týka mohutnosti, rozvinul v určitom zmysle akoby ešte „barokovejšie“ ako to bolo v samotnom baroku v Taliansku. Aj tie najvyhranenejšie slohy z dejín umenia sa vo svetle budúcnosti ukazujú ako nedokončené, nielen v zmysle zámerného „non finito“, ako to bolo azda skôr nezámerné u Michelangela, ale aj z vnútornej potreby prevrstvovania, preskupovania a preostrovania umeleckých dominánt, akoby ohnísk, jednotlivých slohov. Práve sofistikované virtuálne technológie, od počítačových hier až po celovečerné hrané alebo animované filmy, umožňujú spraviť si predstavu aj o „pravej podobe“ tých stavieb, ale aj sôch, ktoré sa nezachovali a ktoré poznáme len z opisov.

Napriek vyššie opísaným procesom, tu zostáva problém: čo bolo podstatou samotnej barokovosti? Protirečenia súčasného umeleckého procesu sa zauzľujú, a to nie do jedného, ale do dvoch „gordických uzlov“. Ako ich preťať? Jedným smerom, nazvime to „záhybovým dekonštruktivistickým rozplietaním,“ sa vydal Gilles Deleuze a postštrukturalisti a s nimi kráčajúci architekti, pričom predbiehajú, by bolo lepšie napísať „architekti“. Na druhej strane sa vynára akoby skromnejšia poloha: úsilie o budovanie akejsi novej mikrologickej – „chemickej sústavy“ a zároveň „rovnice“, azda ako analógia k „teórii všetkého“, všetkých druhov a žánrov umenia (na jednej strane rovnice), k celku života (na druhej strane rovnice). Rovnako v zmysle paradoxnosti a zauzlenosti sa to týka aj dialógu medzi umením Východu a umením Západu. Táto téma by si vyžadovala osobitný priestor, preto len parodujúco a zástupne (či humorne – to musí posúdiť iný) a ilustratívne: Ak sa niekto vyslovil tak, že čerti v pekle budú robiť koláže, tak

ja som si povedal ani deň bez koláže.¹ Český spisovateľ Milan Kundera v predhovore monografie o jednom „neznámom“ českom maliarovi napísal: „o čem sa nedá mlúvit, musí se namalovat“ (Kundera 2008, 13).

V nasledujúcom texte sa odvolám na názory architekta a teoretika Grigorija Revzina, na jeho úsilie o preklenutie filozofie a umenia, pričom postupuje od konkrétnych stavieb až k metafyzike (Revzin 2001). Poukazoval tiež na filozofa Derridu, ktorý kedysi v dialógu s architektom Eisenmanom spochybňoval samotnú možnosť architektúry. Súčasná architektúra, to je už „dekonštrukcia zakrivená“. Je tu na prvý pohľad zjavná podobnosť medzi rotujúcimi stĺpmi Borrominiho a súčasnými dekonštruktivistickými výtvormi. Môžeme povedať, že došlo k dialógu a výzve postmodernej a barokovej klasickej architektúry.

Len za posledných 20 rokov sme radikálne reinterpretovali barokové umenie 17. storočia. V interpretácii barokovej tradície až do 70. rokov 20. storočia prevažovalo vnímanie tohto umenia ako plastického javu. O haptickom charaktere baroka pochybnosti nevznikli azda aj preto, lebo estetici a filozofi vyhlasovali, že 21. storočie bude haptickým storočím. Táto telesnosť korešpondovala s realizmom flámskych a holandských obrazov barokového maliarstva a s erotizmom barokovej literatúry. Dnes sa situácia zmenila. Barok sa začal traktovať predovšetkým ako umenie virtuálne, nehmotné, symbolické a matematické. Ústrednými postavami baroka už nie je Bernini a jeho „Extáza svätej Terézie“, ale Leibniz a Descartes. Tento pohľad na barokový sloh sformuloval najmä francúzsky postštrukturalizmus: Gilles Deleuze a Jacques Lacan. Lacan chápal barok ako tzv. „zrkadlovú fázu“ vo vývoji kultúry, zodpovedajúcu „zrkadlovej fáze“, v duševnom vývoji jedinca. Človek si seba uvedomí, keď sa pozerá na seba zo stránky, akoby sa videl „v zrkadle“. Inými slovami: celý barokový svet, podľa Lacana, je druh „zazrkadlia“.

Prehodnotenie podstaty barokového umenia bolo ešte pred 20. rokmi veľmi neočakávané, že spočiatku sme ani nechápali, kde sa vyskytujú jeho nové, predtým nepostrehnuté estetické dominanty. Veľkolepé sochárske výtvyry Berniniho alebo Borrominiho architektúry a dokonca aj ohromujúci priestor Balthasara Neumanna sa zdajú natoľko „telesné“, že máme pocit, ako sa práve tento fakt vôbec nezohľadnil v novom výklade 17. storočia, výklade, ktorý spolieha hlavne na matematiku, hudbu a literatúru. Ak na jednej strane skutočná baroková architektúra „nespadá“ celkom prirodzene do novej definície, tak na druhej strane sa práve nový sofistifikovaný

¹ Použil som obal z knihy o mandalách, horizont tvorili ilustrácie z časopisu z výstavby Stredná Európa okolo roku 1000. Obrázok mandaly som rozrezal a pravú polovicu nalepil na ľavú stranu obrazu a ľavú polovicu mandaly som zakomponoval na pravú polovicu domalovanej koláže.

postmoderný barok vo vzťahu k dekonštruktivistickej architektúre stával názornou demonštráciou „miznutia pocitu telesnosti“. Ukazuje sa, že prehodnotenie baroka, a týka sa to aj iných „dokončených“ slohov umenia v najširšom slova zmysle, je spojené nielen s odhalením nových historických okolností, ale aj s projekciou súčasnej mentálnosti na históriu.

Táto nová jednota sveta, jednota tela a ducha, je pre barok rozhodujúca. Podobný koncepcný postup by mohol byť dobre aplikovaný na architektonické formy ako také, bez ohľadu na ich symbolické aspekty. Baroková architektonická forma je hmotná aj nehmotná, materiálna aj iluzórna. Je projektovaná tak, aby ukazovala premenu jedného aspektu do druhého. Architektonické dielo zachytáva veci v procese ich prechodu z pevného stavu do stavu bez tela, ukazuje kolonády, keď sa začínajú krútiť, alebo iné architektonické prvky demonštruje v ich rozpínavosti. Baroková architektúra, to je vlastne cesta z ťažkého kameňa do sveta abstrakcie matematických formúl Leibniza a Descarta. Nový dekonštruktivistický barok v zásade tiež ukazuje určitú ambivalentnosť, ktorá nám neumožňuje jednoznačne tvrdiť, či je pred nami architektonické „telo“ alebo prelud. Z hľadiska genézy ide o dvojakošť. Na jednej strane sú to organomorfné formy, ktoré, akoby sa snažili preniesť do architektúry zákony stavby prirodzenej krajiny, pohybu piesku, zeme, vody, atď. Na druhej strane, sú to organomorfné formy, zrodené z virtuálnych „vývrtkov“, ktoré vám umožnia vytvárať trojrozmerné objekty v počítačových programoch a v tomto zmysle nejde ani natoľko o organickú ako skôr o kybermorfnú formu.

Geneticky je toto protirečenie odstránené pomocou teórie fraktálnej geometrie Benoita Mandelbrota, teórie, v ktorej predložil „matematiku“ popisujúcu morfológiu prírodných foriem aby na jej základe boli vyvinuté počítačové programy, ktoré za pätnásť rokov viedli k vzniku nového architektonického slohu (Mandelbrot 1977). Netreba sa báť zrejme takého to „silného“ pomenovania. Ukazuje sa, že medzi prírodou a počítačovými výtvormi nie je žiaden rozpor: je to príroda inkorporovaná do počítača. Logika nového slohu je očarujúca - fraktálna geometria sa tu nedemonštruje matematickým spôsobom - ako „popis prírody“, ale povedané s renesančným Leonardom, ukazuje „dych prírody samotnej“.

Možno azda povedať, že samotná juxtapozícia, organické a anorganické, prírodné a umelé, tu bolo zrušené. Forma tu v rovnakej miere môže byť nazvaná ako organická tak aj virtuálna. Pri prvom priblížení sa môžeme tešiť, že sa konečne našlo riešenie večnej otázky architektúry, otázky organickej formy: organickosť a virtuálnosť sú synonymá, teda vlastnosti rovnakej morfológie. Na druhej strane môžeme byť šokovaní tým, že ľudia zabudli, ako rozlišovať medzi výtvormi prírody a výtvormi virtuálnej fantázie. Žiada sa tu dodať, že v tomto prípade nejde o transformáciu jedného

aspektu do druhého (ako to bolo uvedené vyššie), ale o neschopnosť rozlišovať medzi hmotou a virtualitou. Pred nami je tu prúd alebo vír – turbulencia, vzrušujúce architektonické telo, transformované autokatalyticky na svoj obraz a svoju podobu. Rozlišovať medzi tým, „čo tečie“, čo sú organické a tým, čo sú abstraktné línie, je nemožné jednoznačne.

V skutočnosti je dôležité to, čo sa dekonštruuje. Objektom transformácie sa stáva technogénna abstraktná forma – dajme tomu – sklenený box, rozhraničený na funkčné bunky. Revzin to na svojej internetovej encyklopédii ilustruje na príklade tvorby Normana Foster. Nie je našim cieľom rozoberať konkrétne stavby. Bez ohľadu na to, či ide o firemné stavby alebo stavby iného účelu, „narába sa“ tu s internacionálnym dedičstvom architektúry 70. rokov. 20. storočia. Avšak bez nároku na ďalší komentár, len stručne: z architektúry sa môže stať „písmo“ a týmto „skokom“ chceme naznačiť „pozitívnu“ jednotu kaligrafie a architektúry na Východe, a to v protiklade s oddeleným vývojom týchto „odvetví“² na Západe.

Z autopsie poznám dekonštruktivistickú architektúru – aj spomínaného Eisenmana v mestečku vedy techniky La Vilette v Paríži. Naozaj tu došlo k spolupráci filozofa Jacqua Derridu a architekta Petra Eisenmana. „Dekonstruktivistické mantry“ sa tu demonštrovali až príliš viditeľne. V rovnakom čase však dochádzalo aj k zhmotneniu „pôvodného impulzu“: vystavovali sa nerealizované projekty ruských konštruktivistov 20. rokov 20. storočia. Dochádzalo k súťaži „adaptujúceho a adaptovaného“, avšak s podtextom „označujúce bez označovaného“, čo bolo erbovým heslom určitého anarchistického a vyprázdňujúceho typu postmodernizmu. Klasicizujúca línia postmodernizmu, poukaz na jej potenciálne a v mnohom nenaplnené možnosti – „sväté miesto“ nebýva prázdne – bol tiež podtextovým motívom tohto textu. Táto línia sa natoľko neusiluje o hru „kto z koho“, ale skôr o rovnocennú súťaž minulého a súčasného, bez nulového súčtu. Tak ako sa súkromné vlastníctvo stáva vyprázdneným a archaickým pojmom a nahrádza sa pojmom „prístup do sietí“, tak sa ukazuje, že aj zmateriálnené siete „línie – body – plochy“ v ich aktuálnej demonštrácii, teda architektonické „privlastňovania“ minulého dedičstva, musia počítať s nezamýšľaným inverzným procesom, v ktorom sa avantgardizmus môže stať atavizmom. A ten akoby „posväcoval“ sociálny atavizmus. Je to

² V *Rozhovoroch o humanizme* (zachytených aj v rovnomennom texte) v Topoľčiankach, v lete 1994, usporiadaných Vysokou školou výtvarných umení a Rakúskym veľvyslanectvom, som ako prílohu k textu „dodal“ „retikulárny kultúrny strom A. L. Kroebera“. Tiež išlo „o vetvy“. Niečo iné je však operatívna (vedecko-populárna) názornosť a niečo iné je „operatívna názornosť – realizovaná v architektúre alebo v umení“.

žiadúce? Odpoveď je zložitejšia, lebo nie je také jednoduché odlíšiť potrebné privlastnenia a adaptácie od profesionalistického exhibicionizmu.

Kamenné a zosieťované – tektonické optické mesto

V roku 2019 sme si pripomínali sté výročie od založenia Bauhausu. Bola to nemecká umelecká vzdelávaciu inštitúcia, ktorá v medzivojnovom období poskytovala progresívnu výuku študentom remesiel, umenia a architektúry. Stredná škola umeleckého priemyslu (pôvodne Škola umeleckých remesiel, 1928-1939) bola akýmsi pokračovaním tej nemeckej a aj slovenskej medzivojnovnej školy. Reforma vzdelávania je aktuálna aj dnes, keď sa hovorí o výchove mladých mužov a žien na učňovských školách a ich príprave pre inovatívny priemysel. Ide o nové postavenie remeselníka ako aj stredoškolských a vysokoškolských odborníkov v duchu „nedokončeného projektu“ antického *techné*. Tvorivosť, flexibilita a schopnosť spolupráce by nemali byť atribútmi len remeselných dielní, ale aj škôl všetkých typov. *Tekton* a idey Bauhausu, to sú synergetické projekty pre „prítomnostnú budúcnosť“.

Ako angličtina, aj slovenčina dobre zachytáva rozdiel medzi historizmom (dejinnosťou) a jeho dvojníkom, „zmocnením sa“ historického pohybu v jeho deformovanej podobe - pomocou termínu historicizmus. Práve tieto umelecké školy nás naučili to, že kultivovaná farebnosť (teplé a studené farby) išla ruka ruke s „grafickou taktílnosťou“.

Precíznejšie sa voči budúcnostnému historizmu v prvej polovici 20. storočia vyjadroval český historik a kritik umenia František Kovárna, ktorý historizmus „videl“ aj u maliarov, ktorí stvárňovali na prvý pohľad „nehistorické motívy“.³ Tento vynikajúci a takmer každodenný glosátor českého a svetového umenia, nebol natoľko „tradicionalistom“ ako skôr „moderným klasicistom“, pričom je treba podotknúť, že nám ide o viaceré podoby klasicizmu, nielen toho, ktorý spájame s antikou, renesanciou a novodobým klasicizmom a neoklasicizmom 19. storočia. Všeobecná poetika mu pomáhala odhaľovať napríklad slepé cesty historizujúceho „pomníkového moru“. František Kovárna v medzivojnových rokoch ďaleko, hoci z neradikálnych a moderantných pozícií, predstihol dobu, anticipujúc „tvrdé megalomanské 50. roky“ v Česko-Slovensku. Prirodzene, po roku 1948 „zostalo“ preňho miesto len na kapitalistickom Západe.

a) *Polycyklickosť a polyfonickosť kultúrnych cyklov*

Aj keď nepreberieme sugestívnu cyklickú synchronicitu jeho súčasníka Oswalda Spenglera z knihy *Zánik Západu* (Spengler 2000)⁴, podľa ktorej

³ Bližšie o tom (Kovárna 1942).

⁴ Táto a aj iné knihy O. Spenglera o technike a civilizácii vyšli v českom preklade.

sa v modernej dobe pohybujeme v neskor-antickom, rímskom civilizačnom okruhu a dokonca niektoré fázy rímskej civilizácie sú pred nami, aj tak sa tu pred nami, vynára plotinovská vízia sveta, vzývaná hlavne v umeleckých projektoch. Veľký ruský filozof Alexej F. Losev sa pred koncom svojho života sumárne vyjadril, že pre neho najprimeranejšou filozofiou, v individuálnom aj v kozmickom rozmere, je filozofia Plotina.

V slovenských pomeroch sme „neprešli“ – a keď, tak len vo veľmi skrátenej podobe – cez historickú fázu „iného“, „taktilného klasicizmu“. V architektúre a celkovo vo výtvarnej sfére sme „neprešli“ cez štýl *art-deco*, štýl, ktorý v sebe okrem kubizujúcich prvkov obsahoval nielen klasicko-antické prvky, ale aj egyptské tvaroslovie. To však nie je najdôležitejšie, lebo práve tento štýl, čiastočne nadväzujúci aj na secesiu, vyzdvihol fenomén architektonického, sochárskeho, ale aj dekoratívno-užitého „medzipriestoru“. Taký americký výtvarník John Steiger dokázal v novinových ilustráciách na jednej novinovej stránke sprítomniť v štýle *art-deco* „celú Ameriku“.

Ak nie Bratislava, tak celé územie Slovenska je z umelecko-historického hľadiska polyslohovým priestorom: k „slohovosti“ prispieva vo veľkej miere aj geografické prostredie. Ani nie v tak „ďalekej“ minulosti sa Dunaj deltovitou spomaloval práve na miestach Bratislavy; bolo to historické mesto, nielen obklopené karpatským masívom, ale priamo doň vklinené. Architekti v Bratislave, akoby si v nedostatočnej miere uvedomovali, že žáner okien je sebareflexiou samotnej budovy, čo si pravdepodobne najprenikavejšie uvedomovala secesia alebo „slohy“ ešte z obdobia do konca 60. rokov 20. storočia. Ak historizmy a eklektizmy 19. storočia chápali okná ako dvere, secesia a ňou infikovaný modernizmus (teda nie voči nej protikladný, ale skôr ako polovičný modernizmus), oba priamo v štruktúre stavieb tematizovali z interiéru vychádzajúcu „okennosť okien“. Secesné okná boli akýmisi očami budovy a aj celok bol týmto determinovaný. Ak sa majú rozšíriť priestory v Bratislave na Židovskej ulici, ako „opraviť“ to, čo bolo niekedy „slohovo“ neprípustné? Neprístupné v tom zmysle, že veľká časť ulice je od jedného architekta. Kde je typická malebnosť a pestrosť uličnej fasády?

Predpokladajme, že veľké alebo menšie slohy umenia a architektúry mali a majú svoju rétoriku; opäť možno hovoriť o rétorike *longue durée*, rétorike prechádzajúcej cez mnohé obdobia. V takejto perspektíve, napríklad neutrálny minimalizmus (konštruktivizmus alebo neskôr „hravý postmodernizmus“), neboli ničím neutrálnym, pričom, povedané jednoducho: ten prvý išiel ruka v ruku so sociálnym a kultúrnym maximalizmom a teda „štátotvorným totalitarizmom“. Dnes sa objavujú polemické názory, že ten druhý nás, našu vnútornú a vonkajšiu architektoniku myslenia a emocionálnu sféru, rozleptáva zvnútra. Okrem iného to akosi

súvisí s tým, že od antiky (s vynechaním stredoveku) a renesancie postupujúci estetizmus mestského prostredia spôsobil, hlavne, v osobnosti *Leona Battistu Albertiho*, že sa oddelilo projektovania stavieb od ich realizácie. Konzervatívne alebo pesimistické prístupy sa pýtajú: nenastal čas pre „nový stredovek“?

Na chvíľku pripustíme, že architektúra je „matkou všetkých umení“, keď na jednej strane „rovnice“ je rozmanitý sociálny a spoločenský život a umenie v interakcii s jeho špecificky „periodickou“ (prírodne sa rozširujúcou) sústavou umenia a na druhej strane „rovnice“ je „celok umenia“ vo vzťahu k jednotlivým druhom a žánrom umenia. Ak nastáva „nerovnica“, v teoretickej reflexii sa to premietlo asymetrickou „dvojicou pojmov“: *historizmus kontra historicizmus*. Historizmus „rovnice“, to nie sú len historické témy alebo slohové historizujúce eklekticizmy, ale predovšetkým vyrovnaná „bilancia“ života a umenia. Zaznamenáva to akosi *múdrost jazyka*, v zmysle možného „riešenia“, a nie „nastolovania problémov“, „dutými slovami“.

Slovo a termín synchronizácia sa používa v mnohokrát významoch, často sa vyskytuje v súvislosti s debatou „o synchronizácii ekonomických cyklov“. Termín synchronicita sa zase vyskytuje napríklad vtedy, keď je reč „o synchronicite morfofenetických polí“. Zjednodušené povedané, pri vedeckých alebo technických inováciách sa čím ďalej, tým v menšej časovej vzdialenosti, synchronicite, objavujú „tie isté“ objavy alebo vynálezy, avšak najčastejšie na priestorovo odľahlých miestach. Je potom klamlivé porovnávať napríklad Bratislavu s najbližšími metropolami, lebo práve ide o možnú, aj keď zatiaľ skôr potenciálnu synchronicitu so vzdialenejšími metropolami, a predovšetkým s porovnateľne veľkými krajinami (napríklad Dánskom). Pre Bratislavu nie je natoľko izomorfná Viedeň a Budapešť, ako skôr Kodaň. Kultúrna synchronicita je zložitejší problém nielen plurality navzájom sa vylučujúcich kultúrnych vzorcov, ale predovšetkým, hľadáním „jadra“ prirodzenej kultúrnosti a religiozity v rôznych kultúrnych a náboženských (európskych aj mimoeurópskych) modeloch, a to hľadáním religiozity v pôvodnom slova zmysle: viazaním.

b) *Myslenie nohami alebo myslenie od konca*

V súčasnosti nový typ dramaturga, režiséra alebo vrcholového manažéra, mysliaaceho „od konca“, zverejní napríklad v blogu svoj, či už umelecký alebo technologický zámer, a spoločne s blogujúcimi hľadajú riešenia. Podobne niekedy Henry Ford vynechával niektoré fázy sériovej automobilovej výroby a ponechával to na stredné manažérsko-konštruktívne kádre. Henry Ford bol ľavoruký⁵, v priamom aj v prenesenom kultúrnom zmysle *myslel od konca*.

⁵ Kniha o ľavorukých v dejinách vyšla v slovenskom preklade (Wright, 2008).

Dobrá technológia, sa čím ďalej tým viac, stáva meta-technológiou. Revolúcia, ktorá prebehla v internetovej a informačnej agore čaká na svoje technologické pokračovanie. V slovenských kultúrnych kontextoch na konci šesťdesiatych rokov zaznievalo heideggerovské „podstatou básnictva je básnenie o podstate básnictva“. Žiaľ, nepokračovalo sa v tom aj v globálnejšom celosvetovom meradle, po roku 1968, keď sa skončili debaty „o konvergencii“, korešpondujúcej s možnou kultúrnou synchronizáciou odlišných geopolitických priestorov.

V pokračovaní kultúrnej observácie, možno uviesť, že aj „nedaleký“ Salzburg, ktorý zase bol zrejme inšpiráciou pre urbanisticko-architektonické riešenia v Lubľane, aj pre v Prahe pôsobiaceho, mimoriadneho slovenského architekta Plečnika. V pozadí toho, že sa uchovalo historické jadro Salzburgu, zo začiatku stála predovšetkým iniciatíva jediného historika umenia Hansa Sedlmayera. Bol známy apelovaním na „zachovanie stredú“, čo bolo odveké pravidlo, harmonizujúce prostredie, ktoré modernizmus v širokom slova zmysle ignoroval. Technokratický modernizmus sa šírila z priemyselných predmestí do historických jadier miest. Ten si podával ruky s rafinovaným staromilstvom. Avšak ruinizácia miest sa môže spriahnúť s pseudokultúrnym sentimentalizmom. Orientácia na retro nemusí korešpondovať s úsilím o zachovanie kultúrnych celkov, a to nielen monumentov alebo ich fragmentov. Veľké európske mestá (Dráždany) rekonštruujú to, čo ešte dlho po druhej svetovej vojne malo slúžiť ako výstraha.

Každého napadne, že dnes našťastie nepodliehame nekontrolovateľnému demolovaniu miest, ale naopak historické časti si vážime a staráme sa o ne. Áno, turistický ruch, hlavne zisky z neho, tomu zabraňujú. Dnes demolujeme iné dedičstvo: dedičstvo papierovej knihy a knižníc. Kto dnes nejasá nad novými elektronickými knihami, elektronickými vedeckými časopismi prístupnými len pre členov komunity, nad prepisovaním papierových kníh do elektronickej podoby? Čo neviete, že výroba papierových kníh je nákladná? Nie ste za úsporu peňazí? Čo neviete, že papierová kniha zaberá veľa fyzického priestoru a elektronická nie? Kto protestuje? Knižnice nebudú musieť už v budúcnosti držať papierové knihy, budú poskytovať iba elektronické a svoje usparené priestory budú môcť prenajímať kaviarňam a butikom a tým získať viac finančných prostriedkov na nákup nových titulov. A možno v novej dobe romány Dickensa a Huga sa stanú čistou fantastikou, zabudnutím a staré časy sa budú môcť opäť vrátiť.

Ktoré stredoveké mestá poznáme? A nemyslíme tým skanzeny ako Benátky, San Gimignano, Bruggy, Ávila alebo Cáseres ležiaci vedľa rímskeho skanzenu Mérida. V ktorých mestách je zakomponovaná stredoveká, renesančná, baroková architektúra, architektúra 19. storočia a moderná

v jednom komplexe a v jednej harmónii? Najviac sa, okrem Ríma, k harmónii blížia nemecké mestá – napríklad Augsburg, Frankfurt nad Mohanom (aj po zdemolovaní počas II. svetovej vojny), alebo Brémy, ale aj iné, napríklad Štokholm. Mestá, ktoré svojej kráse a rozvoju môžu ďakovať neobmedzeným finančným prostriedkom vtedajších diktátorov. Tí nemali nikdy v dejinách problém získať dostatok peňazí od poddaných, otrokov alebo dnes obyčajných občanov na svoje monumentálne stavby, paláce, zámky, vidiecke sídla. Mnohí autori, zaoberajúci sa fenoménom mesta nám dávajú príležitosť nazrieť do epochy plnej hýrivosti a frivolnosti. Medzi nimi existujú aj hlasy s pokojnejším akoby „biedermayerovským“ štýlom, takíto autori k mestu pristupujú zase subverzívno expresionistickým štýlom.

Na porovnanie možno uviesť iný prístup k mestu, a to od akademického maliara Dušana Bada. Aj Bada zmenil žáner, prešiel od maľovaných granátových ciest k ich skutočným predobrazom a ich popisom, ktoré ako granátová cesta prebiehali aj cez územie Slovenska a Bratislavy. Badova textácia v kolektíve architektov, urbanistov, archeológov a mnohých iných profesií je literárne nezameniteľná a veľmi presná.⁶

Prelomové obdobia vývoja mestského priestoru

Pri hľadaní mesto-objaviteľských štýlov môžeme pozorovať paradox: nezachráni nás nezmyselné teatralizované závody, ale úsilie o hĺbku a celistvosť poznatkov. O vzdelanosť v Európe sa spočiatku starali kláštory, ktoré neskoršie transformovali do univerzít. Obidve inštitúcie boli zakladané v pokojnom prostredí mimo mesta s cieľom vytvoriť vhodné prostredie na štúdium. Dnes sú kláštory a univerzity pohltené mestami a preto aj ich úroveň (pragmatické zameranie na zisk, technika na úkor vzdelania) a význam v spoločnosti náležite upadli.

Poznať svetové veľké aj malé mestá (predmestia veľkých miest) znamená poznávať jednak našu budúcnosť, jednak našu minulosť „v treťom svete“. Estetizmus spočíva práve v miešaní žánrov alebo v skákaní z minulosti do budúcnosti. Moralizmus, antipód estetizmu, zase spočíva buď v jednostrannom lyrizovanom historicizovaní smerom do minulosti, alebo v nepatričnom dramatizovaní smerom do budúcnosti. Lyrika a dramatika si môžu podávať ruky a vynechať takto prepotrebný prozaizmus súčasnosti. Tak isto sa môže sofistikovaná elita spojiť s nižšími sociálnymi vrstvami a vynechať nevyhnutný aj inžiniersko-technický a pracovno-remeselný sociálny stred. Postfordistické „malé série“ však môžu byť dodávané „zhora“ (k čomu by nemalo dochádzať), čo vylučuje vertikálne sociálne zmierenie takých alebo onakých morálnych alebo náboženských, či skôr

⁶ D. Bada napísal úvod k sérii historicko-projektívnych máp (Bada 2008).

pseudonáboženských fundamentalizmov. Mestá v pravom slova zmysle boli zakladané, nie predovšetkým ako mestá turistiky, s vychytenými hotelmi a snobistickou „všadebolskou“ manierou správania, ale ako miesta spoločenského styku. Ak obdivujeme mestotvorné iniciatívy štátnikov a mešťanov, nemali by sme zabúdať ani na mestoničitelské „iniciatívy“ často tých istých predstaviteľov, ako to bolo už uvedené v prípade haussmannovskeho Paríža a podobných príkladov je veľké množstvo.

Synchronizácia času metaforických náhražok agory či už v podobe internetu, facebookov, blogov a iných elektronických médií, nikdy nenahradí „logiku vecí“. Je biedou, keď sa „profesionáli“ s takouto logikou, logikou „chýbajúcej tváre“, vyjadrujú o Bratislave, a keď vlastne to negatívne je pre nich pozitívnym faktorom. Ak aj novinový a architektonický bulvár majú rovnaké etymologické korene, nemalo by to znamenať znižovanie nadol, ale povyšovanie aj mestotvorných foriem a aristokratizovanie kultúry smerom hore. Ak nejaký politik zvolá, že Slovensko je predovšetkým dedina, mali by sme mu vedieť pohotovo odpovedať, že nejde o dedinu alebo vidiek, ale je to „krajina“ *znekultúrňovaná chýbajúcimi mestskými alebo regionálnymi (aj mesto aj vidiek tvoriacimi) iniciatívami*.

Preberali sme pojmy synchronizácia, synchronicita v kontexte so sociálnym priestorom a sociálnym časom v európskych i mimoeurópskych mestách. Prejavuje sa to v aj v kontinuite historických slohov až po internacionálny štýl *art-deco* v medzivojnovom období. Formy neklasickej klasicistiky a zároveň archaizácia neprimeranej kultúrnej a civilizačnej asynchronizácie dodávajú nástroje k intenzifikácii synchronizácií, mikrológických žánrov, kultivovaných v makroskopickom urbanizme miest, cez architektúru budov, dekoratívno-užité umenia a grafický design až po najmenšie slovesné, vizuálne alebo pohybovo-taktické žánre. Architektonika vôní miest v pozitívnom zmysle, spolu s ich choreografickým a akustickým obrazom, tiež patrí k *novým synchronizujúcim kategóriám*, tak ako sa v súvislosti so zeleným mestom a vzorovým mestom budúcnosti, pripomínajú secesné Brémy.

Ak je Brusel jedno z rodísk secesie, a najmä okná secesných (aj bruselských) domov sú sebareflexiou celého domu, „neostáva“ nám tu iné, len znova parodovať s možnými pikantnými asociáciami: „Secesné okná všetkých krajín v globalizovanom svete, spojte sa!“ Pričom pojem „okná“ možno chápať v mnohorakých priamych a hlavne v prenesených významoch. „Dolovanie“ v informačno-kultúrnych „dátach“ (v oknách grafických počítačových programov), to akoby azda bola obdoba mumfordovského: mestskosť, nie doslova mestá, vznikli pôvodne v baniach, pod zemou, nie na dennom, ale na umelom svetle, *svetle podzemných miest*. Tiež Slovenská technická univerzita, azda v duchu kontinuity a *jednoty kamenných*

a *svetelných miest* sa pripája vo svojej predhistórii k slávnemu roku 1762, roku vzniku Baníckej akadémie v Banskej Štiavnici.

Už spomínaný americký výtvarník John Steiger zobrazuje v štýle *art-deco* americký sen, ktorý v medzivojnovom Česko-Slovensku zaznieval viac v baťovsko-americkom Zlíne, ako v internacionálnej Prahe, sen, ktorý sa u nás po socialistickom povojnovom období prerušil v roku 1968.

Aj v pozadí mnohých modernistických smerov sa v tom ich najklasickejšom období prejavovala až egyptská priezračnosť, známa z egyptskej nástennej maľby. Priezračnosťou sa azda vyznačovali aj mnohé diela slovenskej výtvarnej avantgardy a modernizmu. Nejde však len o ne samé, ale o to, že prostredníctvom umeleckých diel dochádzalo a dochádza k anticipácii budúcej sociálnej reality. V novom svetle sa preto objavia aj slovenské ľudové výšivky práve pre svoju nezvyčajnú diverzitu, čo akoby korešpondovalo s postfordistickými „malými sériami“. Diskusie o „veľkých televíznych okruhoch“, hoci ide aj o súkromné televízie, nemajú zmysel, ak si neuvedomíme, že tak, ako existuje „malý energetický cyklus“, existujú zatiaľ u nás málo využívané aj „malé televízne okruhy“. Z viacerých strán sa dostávame k informáciám, že zahraniční študenti si jednotlivé vysoké školy vyberajú aj podľa toho, ako dostupné sú prednášky pedagógov na internete, čo by teda predbežne mohlo predstavovať takzvané „malé televízne okruhy“.

Ak dejinné cykly prebiehajú v mierne humornom alebo úsmevnom zmysle, vždy je to lepšie ako asynchrónny rehot alebo vysmievanie protivníka, kde sa často nahrádza argumentácia sexualizovanou terminológiou. V kultúrnom zmysle sa omnoho viac, ako je to v bežnom vedomí známe a rozšírené, zjednocuje lyrika s fyzikou a tiež lyrika s dramatikou. Minulostný historizmus si môže podávať „nečisté ruky“ s budúcnostným futurizmom. „Čisté ruky“, to je úsilie *o nové podoby a formy spolužitia v civilizovanej Európe a v civilizovanom svete*.

Tak legalita ako aj v narastajúcej miere legitimita, nielen právna a legislatívna zákonnosť, ale aj eticko - morálna vyspelosť a demokratickosť verejnej správy v modernej spoločnosti, závisia na dvoch veciach. Najskôr, od schopnosti vládnucej elity, predbežne bez hodnotových znamienok, vytvoriť priestor pre súkromné iniciatívy a verejné kreatívne autonómie pre všetkých občanov. Zjednodušene povedané: „žiť svoj život slobodne a tvorivo“, ale nebrániť, ba skôr napomáhať (radiť, podnecovať, byť mžičlivý a spolutvorivý) aj iným a s inými; sústreďujeme sa tu na vzdelávanie a výchovu budúceho inžiniera (prostredie, v ktorom pedagogicky pôsobím), „žiť život budúceho bakalára a inžiniera ako umenie a ako umelec“. Po druhé, to, čo musí systematicky, nielen v horizonte volebných (4-5 ročných) období, robiť súčasný (nielen nacionálny) štát, je poskytnutie

materiálnych podmienok pre realizáciu zásady slobody a spravodlivosti v horizontálnom a vertikálnom „tkanive“ spoločenského bytia. Všetko toto si samozrejme vyžaduje vysokú úroveň hospodárskeho rozvoja.

Tento integrovaný prístup k inštitúciám verejnej moci, ako to poznáme v sociálnych vedách, sa definuje ako koncept sociálneho štátu, pričom už v úvode treba dodať, že nejde o nacionálny štát, lebo to je práve predmetom (skôr položením otázok, vzhľadom na rozsah článku a potrebu dlhodobého interdisciplinárneho a kolektívneho prístupu) našej kritiky: metodologický nacionalizmus kontra transkultúrna, a to nielen európsky a transatlantický, ale aj čínsky, indický, latinskoamerický a africký geografický priestor.

Kto „diriguje“ Bratislavu?

Kto je dirigentom v metropole samostatnej Slovenskej republiky? Dovoľme si v tomto texte „laborovať“ s hudobnou metaforou, pričom by nemalo ísť len o poukazovanie na „problémy“, ale o demonštrovanie (na príkladoch – poznámkach) a hľadanie možných riešení. Vynára sa nám jedna spomienka. V nemeckej televízii na začiatku 90. rokov 20. storočia Luigi Colani prehľásil: „Sklamali vrcholní manažéri.“ Colani mal na mysli celú oblasť od designu po ekoprostredie v širokom slova zmysle. Taliansky designer pokračoval: „Kvalitatívne ich pretromfli dirigenti.“ Dirigenti nie v metaforickej, ale v doslovnej rovine významu. Môžeme azda ďalej rozvíjať „technologickú hru“ v urbanistických a architektonických ekopriestoroch: hráme z jedných nôt, sme všetci „hraní“ z nejakej neviditeľnej skrytej partitúry, hrá sa z mnohých partitúr, alebo sa nejako kombinuje prvé s druhým a tretím s rôznou dominantou na jednotlivých účastníkov? Nejde „náhodou“ o hru s nulovým súčtom? Pri akýkoľvek artefaktoch, „v hre s prírodou“ by vždy malo ísť o nenulový súčet. Tieto artefakty „sa stávajú skutočnými“ len tým, ak sa azda nielen v metaforickom zmysle ustanovuje okolité umelé prostredie ešte viacej „prírodným“ ako „v pôvodnom prírodnom stave.“

Ak predsa v 90. rokoch 20. storočia išlo ešte o nejakú *polyfonickú heroickosť* postavantgardného ducha doby, tak dnes zaznievajú omnoho „monotónnejšie“ a nemúzickejšie hlasy o postupnom „*technologickom od-cudzovaní*“ ľudstva prejavujúce sa neschopnosťou civilizovanej a technologickej vyspelej časti sveta riešiť každodenné problémy ľudí, či už v mestskom alebo nemestskom prostredí. *Múdrost' jazyka* volá po prirodzenej kultúrnej a politickej zodpovednosti „slov-vecí“. *Vox populi, vox dei*.

Voči reálnemu technologickému pokroku v zjednocujúcom sa kultúrno-civilizačnom svete sa objavuje jeho *negatívny mimetický dvojník*,

teda to, čo sa emfaticky označuje ako „kontinuita technokratického sna“. Vyjadruje to napríklad „slovotvorba“: „betonársky sen“, sen pokračujúci cez rôzne spoločensko-ekonomické systémy. Dnes nejde len o prežitie elít, ale o prežitie ľudstva ako celku. Tomu možno výdatnejšie čeliť celosvetovou akciou. „Betonárska lobby“ je len jednou „plošinou“ z možných „tisíc plošín“ – „cieľov prostriedkov“ aby sa pritlačilo na brzdy, a nie na plyn. „Celosvetová akcia“ by však mala byť vyvažovaná tak „vertikálnymi“, ako aj „horizontálnymi“, teda nehierarchizovanými úsiliami. Zjednotenie sveta je predpokladom pre to, aby sa mohli riešiť globálne zmeny, zahrňujúce aj klimatické otepľovanie. Pojem *klimatická zmena* v tomto kontexte je *mimeticickým* „dvojníkom, idúcim, nadnesene povedané, do pekla. To pre jedných. Iných zase dráždi akoby „postkatastrofický“ pojem *klimatické otepľovanie* korešpondujúci s *hyperobjektmi*.

a) *Architektonické priestory v historickom zrkadle*

V priebehu moderných dejín vo vzťahu k ekopriestoru v širokom slova zmysle možno hovoriť o rôznych alternatívach. Oficiálne dejiny tohto fenoménu sa zvyknú pomenovať ako „posvätné dejiny“, teda ako jediné možné. Nemali by sme nechať rásť „všetky kvety“ na lúke „ľudského dobrodružstva“, povedané slovami amerického filozofa Alfreda Whiteheada?

Nenazveme to priamo cestami do neba, ale *lepšími cestami*, keď necháme okrem prvotného sektoru výroby, všetky energeticko-technologické a tiež „technologicko-informačné kvety“ rásť na kultúrno-civilizačnej lúke a nevytrhávame predbežne „zlú burinu“. Radikalizmus sa môže prejavovať veľmi rafinovane aj tak, že jedna alebo druhá názorová skupina „vypáli rybník“ protikladného aktéra.

„Neposvätené“ alebo „alternatívne“ dejiny by sa chceli rozísť so svojimi „silnejšími súrodencami“, s tými, ktoré sa zaštiťujú tak estetizmom ako aj moralizmom, a paradoxne aj radikálnym „ekologizmom“. Všetko aspoň v minimálnej miere aj vo vzťahu s ekopriestorom slovenskej metropoly. Nemožno nepripomenúť, že Bratislava sa stále nebuduje ako metropola Slovenska, v zmysle infraštruktúry, z hľadiska urbanisticko-architektonického a tiež zo stanoviska kvality bývania, teda ekopriestoru v priamom a kultúrnom zmysle slova (kvalita života).

Vráťme sa do „zlatého veku“ – dvadsiaty rokov 20. storočia. Na konci týchto rokov v sa Nemecku začali budovať diaľnice, teda dávno pred nástupom národného socializmu. Predpokladajme, že humanistický „komunikačný sen“ sa v Nemecku neskôr výbojne militarizoval, teda „kontinuita technokratického sna“ pokračovala s neblahými dôsledkami pre celý svet.

Zjednodušene povedané, je reč o tom, čo možno popísať, nie ako „pozostatkové mobilizácie vecí“ (po horúcich a studených vojnách), ale ako

určité mnohoraké heterogénne „mierové“ orchestrácie vo veľkých mestách; v každom veľkom meste sa inak (s iným rytmom a iným naladením) pohybujú ľudia. Nenachádzame inú lepšie možnosť pre demonštráciu „problémov“, ako evokovanie hudobných skladieb Američana *Charlesa Ivesa*. Ide o prvotné popudy, okrem mnohého iného, k jeho skladbám, rodiacich sa v malebno-farbitom prostredí New Yorku, kde na rozličných miestach hrajúce rozličné hudobné skupiny s osobitými štýlmi vytvárali „harmonicko-disharmonickú“ stopu New Yorku. Preložme si to tak, že aj keď v našom prostredí nemusíme *hrať z jedných nôt*, predsa sme zotrvačne ohlušovaní alebo monotónne dirigovaní betonárskymi a inými nekrofilnými snami, skrítka tým, čo by sa *Charlesovi Ivesovi* zrejme nepáčilo.

Nielen z domácej perspektívy si uvedomujeme, čím vlastne bol kontaminovaný napríklad minimalizmus takzvaných „revolučných“ umeleckých avantgárd z prvej tretiny 20. storočia; neskorý modernizmus pokračoval u nás v 60.-80. rokoch 20. storočia v umiernennej podobe, ale aj v ostatnom štvrtstoročí 21. storočia v nebývalej miere (až na malé výnimky) estetizovaným úškľabkom pseudoarchitektúry a často aj pseudourbanistických štruktúr. V Bratislave sa ukazuje určitý paradox, akoby odobrený termínom: „longue durée“ (dlhé trvanie) používaný francúzskym historikom *Fernandom Braudelom*, keď si v nej veľkoryso založená „tereziánska štruktúra“ podáva ruky (ponad 19. a 20. storočie) s možným lepším 21. storočím v priestorovom zmysle. Máme na mysli polovičaté riešenia tak v makro ako aj mikro rozmere.

K tomu prvému: *pamäť žánru* nám napovedá, že v slovenskej metropole „sa“ v nedostatočnej miere zohľadňuje toto: nie je to mesto (nemuselo by byť) „pri osudovo rýchlej rieke“. Išlo a mohlo by ísť: o „*krásavicu – mesto na rieke*“. V „ďalekej“ minulosti sa Dunaj, povedali sme, deltovito spomaloval práve na miestach Bratislavy.

K tomu druhému: architekti v Bratislave akoby si v nedostatočnej miere uvedomovali, že žáner okien je sebareflexiou samotnej budovy, čo si pravdepodobne najprenikavejšie uvedomovala secesia alebo „slohy“, ešte z obdobia do konca 60. rokov 20. storočia.

Bulat Galeyev navrhol taký „periodický systém“ umenia, ktorý, samozrejme, nie je taký prísny ako podľa D. Mendelejeva v chémii, ale je dostatočne motivovaný a bohatý na obsah. Galeyev publikoval aj kosoštvorcový diagram. V tejto rozširujúcej sa schéme pripomínajúcej americkú teoretičku Rosalindu Krausovú, s jej rozširujúcimi sa poliami umenia a neumenia,... atď., je diferenciácia umenia definovaná podľa polárnych opozícií „figuratívny – expresívny“ a „vizuálny – zvukový“.

V konkrétnejšej perspektíve ide o Architektúru ako *polyfonickú mnohosť* verejných a spoločenských priestorov, tak v exteriéroch ako aj v interiéroch miest, ale aj „architektúru“ tých najmenších druhov a žánrov umenia, mestskej grafiky, vrátane graffiti. Český filozof a spisovateľ *Egon Bondy*, ktorý žil v Bratislave, sa na začiatku 90. rokov 20. storočia k začínajúcim graffiti v mestských verejných priestoroch vyjadroval s úsmevom a veľmi pozitívne, akoby „proti prúdu“ verejného diskurzu. Z odstupom času: graffiti áno, ale nie na nevhodných, ale priamo k tomu „pozývajúcich“ prázdnych miestach. Graffiti, akoby si podávali ruky s neosecesnou módou, keď „ornament nebol zločinom“.

Zahrajme a zacestujme, v čase a priestore, k prírodným ostrovným kultúram, keď sa k nim pred mnohými desaťročiami na veľkých lodiach blížili Európania. Takúto situáciu opisoval, napríklad *Claude Lévi-Strauss*. Hoci moreplavci videli domorodcov, domorodci veľké lode nevideli, lebo im to nič neprípomínalo z ich zážitkového sveta. Veľké lode zrejme boli pre nich akési prírodné útvary. Až keď objavitelia spustili malé loďky, ktoré mohli domorodcom pripomínať ich vlastné „primitívne“ plavidlá, tak až vtedy Európanov spozorovali.

Nežijeme aj my v podobnej „*hyperobjektvej situácii*“? Prinajmenšom možno pozorovať, že „niečo nie je s kostolným poriadkom“. Sme v tom ponorení a len v malej miere máme kritické zrkadlá, ktoré by nám „našepkávali“, že máme do činenia s atrofiou alebo hypertrofiou tak na strane životných foriem ako aj umenia vcelku. V konečnom dôsledku ide o *architektoniku „objektov a subjektov“*, v priamom aj paradoxnom slova zmysle, keď aj „*umelecká a technologická subjektivita* je najvyššou formou „*prírodnej objektivity*“.

Vráťme sa k tej „neviditeľnej lodi“: nie sú to tiež akési *hyperobjekty*, popísané exaktnejšie aktualizujúco v (Likavčan, Růžička, Janoščík, 2018). Prístup k nim môže byť, zjednodušene povedané, dvojaký: jednak jednohlasný, monologický technologický diskurz, a jednak ten možný polyfónny, ktorý si napríklad z celého vejáru problémov kladie otázku, či *protiuhlíková deklarácia je písaná latinkou alebo nejakými inými „ezoterickými“ znakmi*.

Pri rozvíjaní motívu: „*sprírodňujúcich sa umelých artefaktov*“ si vypo môžeme ideami *Michaila M. Bachtina*⁷ a *Vladimira S. Biblera*, o polyfónnom románe a umení u prvého a o dialogike u druhého, v opozícii voči „jednohlasným“ technologickým a tiež aj umeleckým sústavám. V pozitívnej rovine: ide o filozoficko-metodologické koncepcie vo vzťahu

⁷ M. Bachtin bol tak na Východe ako aj na Západe v 60. a 70. rokoch 20. storočia považovaný za najvýznamnejšieho odborníka v kulturologickej oblasti.

k uvedenému paradigmatickému procesu. V našom prípade, heslovite pomenované, ako sa v tomto kontexte vyrovnat' s jednohlasným energetickým, informačným a technologickým diskurzom? Prístupom, ktorý umŕtvuje mestotvorné a ekoaktivity v tom širokom a kultúrotvornom slova zmysle.

Bud'me *advocati diaboli* a nechajme prehovorit', zjednodušené povedané, jednohlasný diskurz z ich pozície: možno nemáme, v zmysle „kritickej reflexie“, ani tie malé loďky pôvodných domorodých národov. Ak pripustíme, že euroamerická kultúra je budovaná od svojich počiatkov ako jednota technológie a liturgie, nenapadne nás asociatívne, že samotná „putujúca loď“, chrám alebo kostol, v nej „kostolný poriadok“ a tiež „civilizačná loď“ si ničí aj tie „malé loďky“? Tie loďky, ktoré sa „zrkadlovo“ odrážali v malých člnoch domorodých národov. Možno plávajúca loď civilizácie zneviditeľňuje nielen to, čo je v zornom poli „druhých“, možno naše „slepé škrvny“ poznania, reflexie a kritiky okolitého prostredia hypertrofovali do celého zorného poľa. Všetko to bolo povedané zo stanoviska jednohlasného technologického stanoviska.

Aj keď to vyznieva *radikálne investigatívne*, zdá sa nám, že sa vo vyššie prezentovaných názoroch zostavovateľa čiastočne vyhli tomu, aby sa aj filozofická sebareflexia mohla inšpirovať niečím takým, ako sa javí, metaforicky (a zástupne) povedané, *solutions journalism*, teda reálnejšou a dedramatizovanou, nie natoľko *melodramickou poetikou*.

Nezaškodí pripomenúť si, že umelecká poetika, podobne ako *nedokončené a modifikované techné*, môže mať všeobecnejší dosah aj v informačných a technologických procesoch. Emil Staiger v tejto súvislosti konštatuje: „Zrejme je umelecké dílo dokonalejší, pridržuje-li se spíše středu než obou mezních situací - lyrična, hrozícíeho rozplynutím, a dramatična, vedoucího k ustrnutí.“ (Staiger 1969).

Malá poetologická vsuvka: nakoľko je v názve textu slovo *poetika*, tak aspoň v náznaku. Tragikomická situácia v našom kontexte môže nastať vtedy, keď sa vo všetkom, aj v teoretických reflexiách, hľadá akýsi *happy end*. Ak aj v architektúre a možno všeobecnejšie, v akýchkoľvek umelých artefaktoch, možno hovoriť o „úsmeve vecí“, tak „poetologicky“ voľné zostáva pole *satiry*. Veď to je práve oblasť nepokrytej oblasti verejnej kritiky. Je rozdiel medzi kritikou vlastnými tvorcami (a spríbuznenými „kritikmi“) a kritikou nezávislou a demokratickou.

Predsa, dajme „na chvíľku“ pravdu (pracovne nazvané) „jednohlasným technologom“. Z ich pohľadu: nevidíme, že v globálnom meradle nastáva odklon od modernistického monofunkčného, esteticky segregovaného, mestského verejného a sociálneho priestoru. *Od veľkej lode*

k malému člnu – to je akýsi experimentálny „rámec“ a „pozadie“, pričom v roli jedného alebo druhého (jedných alebo druhých) môže vystupovať tá najneočakávanejšia konfigurácia veľkého, stredného a malého kultúrno-technologického „komplexu“ v korelácii s periodicky sa rozširujúcou a „sprírodňujúcou sústavou technológie a umenia“ ako aktualizujúceho sa antického „techné“. Zároveň „malé“ môže nielen usvedčovať „veľké“, ale hlavne starať sa aj „o veľké“.

Z pohľadu zotrvačného historicizujúceho modernizmu ešte pretrvávajú orientácia: ak verejný priestor bol garantovaný všetkým, akoby bol „všeobecným“, fakticky sa stal „priestorom nikoho“. Takýto „medzipriestor“ sa často stáva predmetom „privatizácie“ v negatívnom slova zmysle. Nepomýlime sa zrejme, keď povieme, že verejné priestory typu verejných transportných komunikácií (ako je to „všade vo svete“), akým je napríklad bratislavská autobusová stanica, sa stali predmetom hospodárskej privatizácie. Súkromný vlastník ju predstavuje ako „vec verejnú“, hoci obyvatelia mesta tušia, že môže ísť o budúci neprimeraný „bazár“. Možno dodať, že akýsi „bazár“ na nepravom mieste aj preto, že sa zabúda na „dobrý a prerušený architektonický sen“ „*mesta ako bazáru*“. V mestských verejných priestoroch sa takto, „osudovo“, zmiešava privatizácia so žiadúcou partikularizáciou; dichotómia alebo skôr heterogénnosť: všeobecné kontra mnohosť partikulárneho sa zamieňa za verejné kontra súkromné.

b) Hyperobjekty: my staviame stavbu, stavba stavia nás.

Tak ako vyššie heslo bolo zneužitie „sorelou“⁸ – čo by mimochodom mohlo dnes korešpondovať s objektívne orientovanou ontológiou predstavenou vo vyššie menovanom zborníku – tak dnes je už všeobecne známe, že „ruské revolučné avantgardy“ (vrátane filmu) hlavne v podobe produkcionizmu, boli akýmsi sovietskym – tempo-zrýchľujúcim „tvrdým“ fordizmom, ktorý sa po USA realizoval najskôr v Japonsku, potom v Nemecku, Francúzsku a napokon v Rusku.

Ešte na začiatku 90. rokov 20. storočia sa hovorilo: žiť v New Yorku znamená žiť najmenej päť rokov dopredu. Krajiny strednej Európy (okrem Rakúska) si neuvedomili zaujímavý paradox. Hypetrofovaný individualizmus neprichádzal nielen alebo hlavne zo Západu, ale ako to priznávajú samotní „domáci aktéri“, z Východu, teda z geopolitickej postsovietskej sféry.

Všetko zmenili slová! To bolo emblematické, publikované, zvolanie českého výtvarníka a esejistu *Emila Fillu* po roku 1945, keď sa vrátil z koncentračného tábora, a ešte bol pred nami rok 1948. Po roku 1948 už vznikali heslá „o stavbách, ktoré budujú nás“, hoci pred našimi očami sa ničili „stavby“ v širokom prenesenom a kultúrno-civilizačnom slova zmysle.

⁸ Ironická skratka pre socialistický realizmus.

Miesto záveru : „Vidieť ušami“ – cesta od zamračeného tvaru k usmievajúcej sa „tvári“ mesta

Z doterajšieho možno predbežne konštatovať: Riešenia nie sú „videné očami“, ako skôr zachytávané „otvorenými ušami“. Možno to nebude veľká smelosť, ak berieme do úvahy, že voči investigatívne žurnalizmu „vystupuje“ *solutions journalism*; tak hypoteticky predložíme: vizualizácia stojí voči nedocenennej „akusticite“, teda „zvukovej stope“ miest.

Múzy idú v sprievode (pohľad akoby prevažne zvonku), tak dnes sa to prejavuje (zvnútorneným pohľadom), ako osobitná starostlivosť jedného, dajme tomu, toho najmenšieho žánru umenia, o „veľký žáner“, napríklad o architektúru a urbanizmus. V konečnom dôsledku ide o pozitívnu analógiu voči atrofii alebo hypetrofii mnohorakých kultúrno-civilizačných „žánrov života samotného“. V dnešnej dobe ide aj o polyfónickosť miestnych dialektov (žánrov) aj v rámci prevládajúcej angličtiny ako latiny *lingua franca*, teda možného globálnejšieho vplyvu napríklad frankofónnej, nemeckej a trebárs aj slovanskej „intonačnej kultúry“ na „celosvetovú kultúrno-civilizačnú polyfónickosť doby“, zasahujúcu tak život ako aj umenie.

Pravda, platí to vtedy, ak nastáva neprimeraná inflácia akýchkoľvek vizualizácií–exteriérov alebo interiérov moderných, globálne a kultúrne zosieťovaných miest. Avšak treba mať na pamäti, že čím viac je západná spoločnosť závislá na jedinej infraštruktúre, či už energetickej alebo informačne-zosieťovanej, tak tým je táto megaspoločnosť zraniteľnejšia. Zraniteľnejšia aj v čisto vizuálnom a ekologickom slova zmysle. Ide tu o akýsi samoorganizujúci „chaos mesta“ (so zelenou a vodnou komponentou), ktorý má negatívny protipól vo vizuálnom a formovo „historizujúco recyklovanom“ prostredí.

V rámci rozohrávania pluralitných „technologických hier“, „hier s nenulovým súčtom“, dajme nižšie priestor jednému typickému názoru. S poetickou licenciou by sme ho mohli pomenovať „satirical solutions“. Zostáva otvorenou otázkou, či korešponduje s paradigmou: „winer – winer“.

Filozof Jan Patočka sa vyjadril, že *20. storočie so svojimi rozpormi je pravdou 19. storočia*. Neplatí niečo podobné, metaforicky povedané, aj pre našu mestskú oblasť? Nemohla by byť potom pravdou Smartcity, „pravda lesa“? Samozrejme, zatiaľ v ďaleko metaforickom zmysle. Naozaj len v metaforickom význame? Povedané s teoretikom médií Marshalom Mc Luhanom: pravdou zosieťovaných miest je pravda globálnej dediny. Vybavme si tú starenku a sme pri rozprávkovom diskurze, keď najprv sa niečo (rozťaté telá) potrelo mŕtvou a až potom živou vodou. Bodaj by platilo to, čo v rozprávke: mestá sa najprv umŕtvujú akousi mŕtvou vodou

kolektívneho architektonického nevedomia alebo skôr bezvedomia a potom nastáva čas ich oživovania.

Keď sa pozrieme na minulé avantgardy: Nenájde tam, napríklad to, že hrany jedného (aj architektonického) smeru, tam boli „obrusované“ úplne protichodným smerom? Umelecký nizozemský neoplasticizmus *De Stijl* v prvých desaťročiach 20. storočia „tajne“ komunikoval s absolútno protichodným dadaizmom. Deje sa niečo podobné aj dnes? Pritom ide o mnohosť sociálneho vynaliezavania, a to nielen pojmov, ale v samotnej sociálnej skutočnosti, „tehotnej“ netriviálnymi alternatívami.

Nie je úsmevné, že keď sa priblížime k nizozemským susedom, k flámskemu regiónu v rámci Belgicka, sme zrazu v inom svete? Bolo to dané aj inštitucionálnymi („konzervatívnymi“) opatreniami zhruba od konca 30. rokov 20. storočia, keď sa tam kládol dôraz na individuálny dom. Z nevýhody sa stala akási výhoda. Zjednodušene povedané, heroická moderna v okolitých „veľkých krajinách“ sa rozišla – pomenujme to obrazne poeticky – s „*textualistickým secesionizmom*“. Vo flámskej mestskej a vidieckej architektúre sa zrodil „*patchwork*“; „heroické stavby“ sa objavovali tak na vidieku ako aj v menších mestských sídlach. Dialo sa to akoby v protiklade k zaužívanej urbánnosti, teda ako patchwork aj vo väčších verejných mestských priestoroch. Celá mestská a nemestská megaštruktúra sa stávala niečím *udomácneným*, a to prostredníctvom aktivít menších alebo väčších spoločenských skupín. Tomu zodpovedalo meradlo, kompozícia a akési „emocionálne naladenie“ týchto realizácií. Stojíme tvárou tvár k novej technologickej výzve, internetu vecí, keď automobilový priemysel môže byť mierne prevalcovaný veľkými informačno-technologickými firmami a na ne sa viažucimi autonómnymi elektromobilmi a „ekologicky“ a energeticky nefosílnymi producentmi. To znamená: všetkým, čo má prívlastok Smart.

V Západných krajinách a tiež v Japonsku sa nielen projektujú, ale aj realizujú vízie o prepojení *budov, ktoré stoja a autami, ktoré sa hýbu*. S tým ide ruka v ruke spoločné využívanie vecí (nielen dopravných prostriedkov), čo je zároveň výzva k oživeniu dediny, k postupnému vymiznutiu rozdielov medzi mestskými a dedinskými regiónmi.

Všetko toto by mohlo viesť k novej kvalite života: namiesto času stráveného za volantom, využívanie „zvyšného času“ k regenerácii a vzdelávaniu. Avšak v protiklade k pionierskym „všetko internetizujúcim“ časom, akoby rušiacim „miesto v práci“ a „miesto doma“, sa dnes zdôrazňuje ich vyvažujúca komplementarita dôležitá pre ľudské zdravie a, duševnú pohodu.

V súčasných urbanistických štúdiách sa pripomína „tektonické mesto“⁹. Ide pritom o celkom veľké „tektonické masívy“ s osobitnou kultúrnou pamäťou „veľkého času“ – so skrytou perspektívou možnej Bratislavy, ale aj iných miest Slovenska. Mestskosť v pravom slova zmysle si podáva ruky s novými informačnými technológiami. Aj pri koncipovaní mestskosti sa naráža na historicizmus. Tektonické mesto, „mesto na dlani“, a „chytré“ mobily v rukách by azda mohli byť, povedané kulturológicky, pravomozgovými útvarmi, namiesto inflačných ľavomozgových stereotypných priestorovo-hmotných „manifestácií“. Vo veľkom aj v malom a najmenšom, v hmotnej aj vo virtuálnej podobe mnohorakých kamenných a informačno-svetelných a zosieťovaných miest.

Text vznikol ako súčasť riešenia vedeckého projektu VEGA č. 2/0156/18 *Fenomenologická noematika a perspektívy fenomenológie II.*

Literatúra

- BADA, D. (2008): Úvod. In: *Bratislava. Minulosť a budúcnosť. Prelomové obdobia vývoja mestského priestoru*. Bratislava: Občianske združenie Bratislavské ostrovy.
- KOVÁRNA, F. (1942): *Historisace a historismus*. In: Kritický měsíčník. (5)2.
- KUNDERA, M. (2008): O čem se nedá mluvit, musí se namalovat. In: Dubroka ip: *Groteskno v sexualite i jinde (obrazy)*. Praha: CFC atelier; s. 13.
- LIKAVČAN, L., RŮŽIČKA, J., JANOŠČÍK, V. (2018): *Mysl v terénu. Filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění.
- REVZIN, G. (2001): *Projekt klasika*. Internet: Web. 8. Okt. 2020. <<http://www.projectclassica.ru/index.htm>>.
- PAUKOV, M. (2019): Tektonické mestá a nové informačné technológie: divergentné fragmenty z väčšieho celku. In: *Fraktál, 2*, 118 – 125.
- SPENGLER, O. (2000): *Zánik Západu*. Praha: Academia.
- STAIGER, E. (1969): *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- WRIGHT, E (2008): *Slávni laváci v dejinách*. Bratislava: Fortuna libri.

Mgr. Marián Paukov, CSc.

Centrum jazykov a športu
Strojnícka fakulta STU
nám. Slobody 17
811 06 Bratislava

⁹ Bližšie o tom (Paukov 2019).