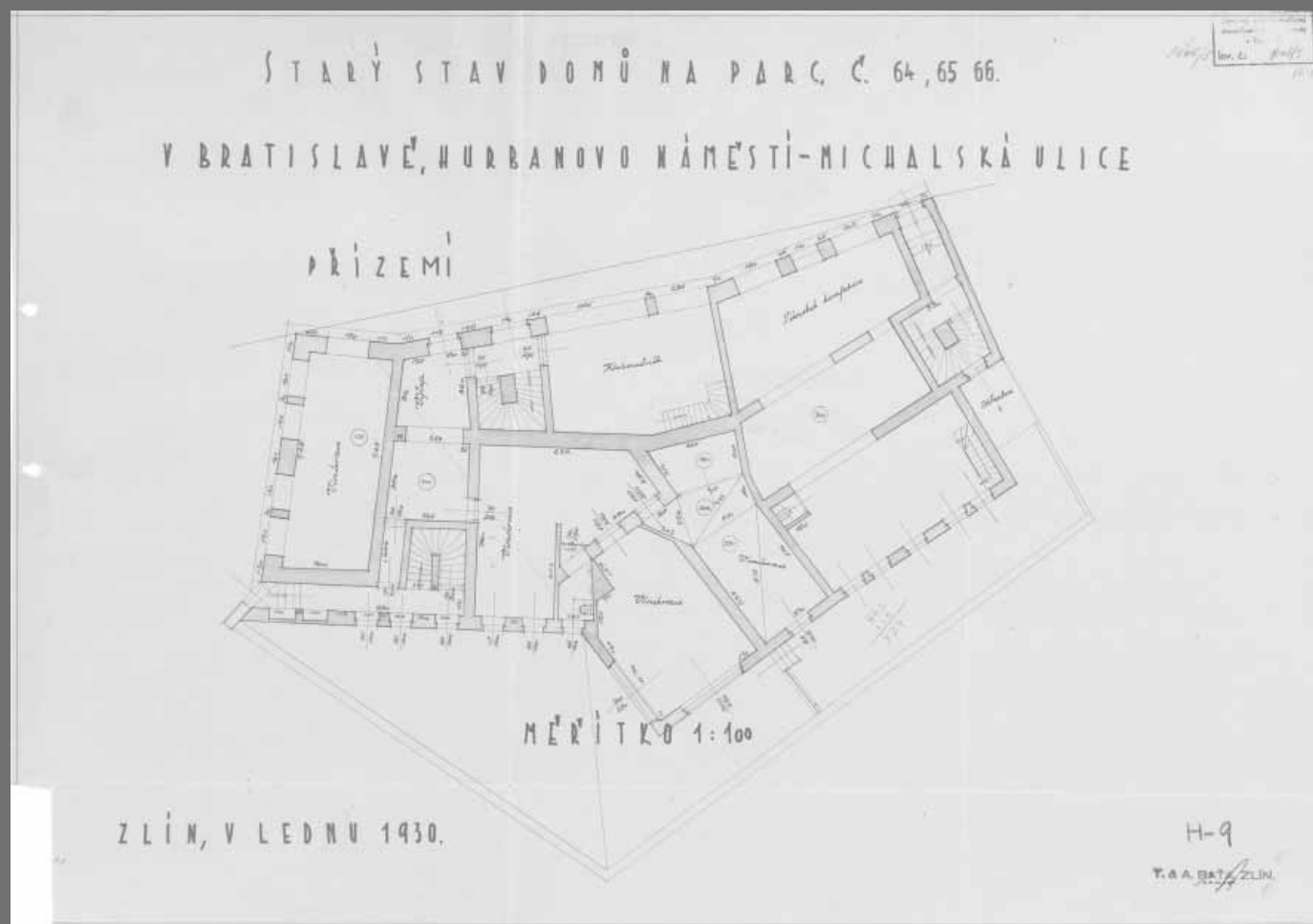


INTERPRETAČNÉ NÁNOSY ARCHITEKTÚRY a Dom služby Baťa v Bratislave

INTERPRETIVE RESIDUES IN ARCHITECTURE and the Baťa House of Services in Bratislava

Zameranie a pôdorys prízemí hostinca Schmidt
Hansl a príslušných budov, 1930. Bratislava,
Hurbanovo námestie – Michalská ulica

Elevation and plan of the ground floor of the
Schmidt Hansl inn and adjoining buildings, 1930.
Bratislava, Hurbanovo námestie – Michalská ulica



Zdroj Source: Archív Pamiatkového úradu SR, Bratislava

The significance of historic events is never unequivocally clear, but instead always subject to change along with the methods of their understanding. In every era, the problem of producing historiography invariably rises again and again, and thus history always needs, in a sense, to be rewritten. Even art history cannot interpret a work of art in an ahistorical sense “in and of itself”, but always brings to its interpretation its own pre-understandings. The explication-interpretation of any work has been brought into philosophy in connection with the revival of the problem of hermeneutics by Arno Azenbacher. Against the interpretation of explications and events, Anzenbacher understands it as the interpretation of facts that emerge from the individual narratives of the human life. Hence the precursors to the interpretation of a work leading towards its understanding must be great in number. According to Hans-Georg Gadamer, conditionality on history is not a loss, but a gain: always the meaningful posing of questions that predict the future. And this is true even though the individual “pre-step” of the interpretation is often a different understanding. “Difference” thus in essence grounds a critical view of the interpretive approaches, which in turn stimulates the new asking of questions, the openness and indeed the endlessness of the interpretive problem.

Historiographic interventions into the interpretation of works in the past invariably came up against disputes that cast doubt on their justifiability and legitimacy. Art criticism and art history form a kind of eternal return to the work – the subject of cultural history, to its origins and anchoring, as well as to its evaluating, investigating and receiving subject. Here, though, there start to appear the serious doubts of the ability of mere historical understanding of a work and the possibility of its exhaustive explication. Indeed, Umberto Eco directly indicated the excess of interpretive results as the danger of “overinterpretation” of the work.

On the opposite side, every interpretation should have a foundation in the reconstruction of the intent or the intellectual basis of the creator, of his or her authorial strategy, hence with the

necessary presupposition that the work is simultaneously the expression of a certain mental phenomenon – a thought or idea, conception, belief, program, ideology, conscious or unconscious, personal or collective reflection. Most notably, in the realm of postmodern art or architecture, the openness of the interpretation of a work could appear an illusory or doubtful “interpretation abrogans” and in essence wrong – though even this could itself be an intention or an interpretational game.

To cite Peter Lamarque, it is possible to raise, in opposition to the classical “discovering interpretation” an alternative form based on the differentiation between the physical and the artistic object or human artefact. In addition, there appears a third object, the ‘creative interpretation’, which forms an “object interpretation” created through the act of interpretation itself. This idea matches Eco’s recommendation to perform interpretation “from the will of the work itself”, such that a physical object is not a necessary condition, but of greater importance is its interpretability, as created by the artistic work itself.

Through the complications of interpretation, we now approach the specific “model” object of architecture from the era of modernism in Slovakia – the House of Services (Dom služby) of the Baťa shoe company in Bratislava. It is a building full of its own historic residues, interpretations, critiques, judgments and condemnations; a building that can “narrate” its era’s reflections on architecture and the progressive importation of modernity into the present state of Slovakia. Until now, its interpretations have generally had a thematic or specific orientation in the context of the lifetime oeuvre of its author – architect Vladimír Karfík – or the activities of the building office of the Baťa Company in Slovakia. Hence the pre-interpretive and interpretive residues could well be richer than the work itself.

Consequently, the interpretation of this work is on one hand its recapitulation and the re-evaluation of its significance, yet at the same time it also involves the investigation of previously unpublished archival materials. The building confirms, à la Eco, its own problematic concept,

doc. PhDr.
JARMILA BENCOVÁ, PhD.
Fakulta architektúry STU
Námestie slobody 19
812 45 Bratislava
bencova@fa.stuba.sk

argues with its criticism and above all, through the confrontation of the documentation with the autobiography of Karfík, draws attention to the method through which the architect thought up, yet never realised, the original idea of the project. In this context, Josef Gočár once noted in a public debate "... you manufacture designs as if it were on a conveyor belt for the entire world. I would say that you shouldn't even speak about architecture, but instead use the phrase 'industrial project design'".

Previous interpretive commentaries on the history of this building have endeavoured to clarify the context of architectural Modernism in Slovakia. However, the reasons for this assignment lie less in the building's actual qualities, but within the system in which this one building was connected to a newly developed method of architectural design, and of course in the specific design contribution of Vladimír Karfík.

From the opposing standpoint of the author-work relationship, the layer of interpretive residues fails. The architectonic concept of the House of Services does not, essentially, represent the unique stance of the architect Karfík, but more notably the pre-authorial stances at the end of the 1920s of the collective of creative ateliers of the company's construction office in Zlín, and no less the engineers and technicians who resolved the innovative reinforced-concrete structural system applied to dimensional modules. Upon his return from the USA in 1930, Karfík became the head of the Bat'a atelier, and unquestionably was in charge of the definite plan for the building, yet the formal vocabulary was no less determined by the team of architects and structural engineers in the atelier, as well as the company board and advisors to the chairman, perhaps even Tomáš Baťa himself.

The intellectual concept of architecture and the search for its significance also points to another personality, the chief architect and urban planner for Zlín – František Lydie Gahura, who in the late 1920s was also active in Slovakia. Gahura's share can only be guessed in the absence of documentary sources, though his influence could be discerned in the selection of an exceptionally visually exposed position for the House of Services, along with his many other tasks for

the city, the company and the Baťa family itself, and his definite advisory position on the aesthetic principles of this "model" building, launching the well-known series of company department stores across Czechoslovakia and even elsewhere in the world.

The sketched design (without date or authorisation) invokes a single mass with three retreating floors (fig. 2). Compared with another design, published in 1930 in the journal *Deutsche Bauzeitung*, Karfík also considered an analogical form (fig. 1), in which the two floors above the parterre have the same dimensions and the uppermost level is set back much more forcefully. This design opens the interpretive problem of the spatial-massing form of the overall structure. Both of these variations involve a compact shape that dramatically turns around the opening of the street towards the bridge to form a rounded corner. The motif of expressively curved architectonic structures evokes the Functionalist-nautical vocabulary, almost provocatively clashing with the immediate built surroundings. The square would have acquired a new, ultra-modern character, unparalleled in the Bratislava of the 1930s, let alone elsewhere in Slovakia. For reasons of aesthetic criticism, as well as the strong desire of the Baťa Corporation to expand in the city, Karfík and the construction office could not realise projects in so daring a style in Bratislava, though similar works were erected in Czech towns.

The architectonic concept for Bratislava had to undergo many alterations, as documented by three recently discovered ideal studies and photographs of a model from 1931. From them, it is clear how and why Karfík had to give way to directives from the city and the heritage office, which had a single goal in mind. More importantly, though, the documentation forms an interpretive source for the process of design and the eventual conception of the built work. It is divided into the static block of the "palace of services" and the dynamic "sales wing", in which both of the masses gradually were reduced in height: at first five (fig. 4) and then four floors of the palace block, with a pedestrian arcade and an entrance from Hurbanovo námestie. Attached to it was the side wing, first planned as three (figs. 3 and 4) and then two storeys (fig. 5). The reason for

this reduction was simple: ensuring a sufficient view from the square towards the landmark of St. Michael's Tower. Paradoxically, the tower visually forms the building's backdrop, moving the Baťa Store into the foreground and ensuring that all future views of the medieval tower from this central square will always have the Baťa House of Services in the first line of sight.

Up until the end of the 1920s, the site of the present House of Services was occupied by the renowned Baroque-Classical Schmidt-Hansl inn. For such a major site, the Baťa company planned its building to form a complex accentuation of architectural significance: to create a three-dimensional advertisement not only for Baťa's products, but for the company in general, as its first commercial representation outside of Moravia. The building is itself an advertisement and company promotion, and its changing advertising texts and logos on the lighted opaxite bands are in fact of only secondary importance here. In terms of its public awareness, the building was to promote the firm through its own architectural design: the "transparent" layout of the parterre and the open glass spaces of the side wing. It offered not only the produced goods, but also an unimpeded view of the pure structure – the Zlín System of pillars spaced in a geometric grid.

Known in the city as 'the Big Baťa', the building formed a major expansion of light into the

Interpretatio: výklad, zvláštna správa, vysvetlenie
Interpretatio abrogans: nevecný, pochybný výklad
Interpretatio authentica: vecný, presný, právny výklad
Interpretatio doctrinalis: interpretácia presná, vedecký výklad
*Interpretatio iuris: právny výklad, zistenie obsahu normy*¹¹

Historik vie, že význam dejinných udalostí nie je nikdy jednoznačne istý, ale premieňa sa s horizontom porozumenia historikov, a preto sa problém dejinnej spisby v každej dobe môže predkladať vždy nanovo. Dejiny musia byť neustále prepísované, z čoho vyplýva, že vedy o umení nikdy nemôžu umelecké diela, a teda ani architektúru interpretovať v nejakom nedejinnom „o sebe“, ale vnášajú do ich výkladu vlastné predporozumenie,

cityscape, and added a new dimension in both space and time to the wide world of modern commerce. The planned interplay of light and shades allowed the building, even if shaped through compromise, to find its moment through the mutual coherence of two varying structures, of forging its own ties with the city and the built environment, and finally rehabilitating a structure that the architect, not through any actions of his own, could not fully influence.

Modernity in art and architecture has occasionally been termed problematic, necessarily requiring commentaries for understanding of itself and the methods of thinking of its creators. How, though, it is possible to interpret the intellectual aims of the exceptionally talented architect Vladimír Karfík if he himself only spoke of the entire concept of the Baťa House of Services in Bratislava with the laconic sentence "during its design I lowered one section so that the tower would be visible from Hurbanovo námestie" and among the illustrations in his autobiography gave its sole illustration the no less brief caption "The House of Shoes in Bratislava with glass tiling. The facades are lit up in the evening; design from 1931. Is it not, in such a complex instance of layered residues of interpretations, more useful to select the interpretive approach of the "object-interpretation" formed by the very act of interpretation?

ako to formuloval v osemdesiatych rokoch 20. storočia filozof a teológ Arno Azenbacher¹¹. Výklad – interpretáciu diela uvádza do filozofie v súvislosti s oživením problému hermeneutiky, ako mementa vychádzajúceho z teologických impulzov a exegézy Písma. V modernej podobe hermeneutika ako filozofické výkladové pole sleduje predporozumenie v aktuálnych kontextoch a ovela širšie než vo svojej klasickej fáze. Teraz sa chápe ako poňatie výkladu, vysvetlenia a pochopenie textov, náuk, udalostí a takisto ako výklad faktov z pozície spoločenskej dejinnej situácie a zároveň z individuálnej dejinnosti, ako aj z pozície pôvodu a priebehu ľudského života. Dejinné a kultúrne predporozumenie ako podmienka celostného porozumenia, vysvetlenia a objasnenia diela však poukazuje na jeho historicitou poznačenú uzatvorenosť, lebo je determinované či

zablokované časovými súradnicami existencie, dobovou tradíciou, osobitosťami tvorcov a ďalším. Krok z predstupňovej pozície smerom k porozumeniu preto musí byť množstvo. Výroky filozofa Hansa-Georga Gadamera, že podmienenosť dejinami nie je strata, ale zisk, respektíve, že presadzovanie minulého do prítomného nie je nejakým bezvýznamným úsilím, ale zmysluplným kladením otázok, ktorými sa snažíme prednimať budúcnosť, sa mohli v modernej minulosti stať symptomatickým programom kultúrnych dejín, umenia a architektúry s ich perspektivistickým avantgardným nábojom.

Z jedinečnosti a individualizácie historizujúceho „pred-kroku“ interpretácie potom vyplýva, že rozumieť zväčša znamená „rozumieť inak“^{12/} – a nastáva ďalší problém, totiž že inakosť zakladá aj provokuje ku kritickým pohľadom na výkladové postupy, čo spôsobuje nové a nové kladené otázky, neuzatvorenosť a vlastne nekonečnosť výkladového problému. Gadamer to pre historikov inšpiratívne doložil na záľudnostiach pochopenia zmyslu a významu času, jeho premenných sekvencných a významových podobách v historických epochách a poukazuje na „inakosti“ produktov samotného času, premien a druhov časovosti, dočasnosti a večnosti^{13/}. Odkrýva polaritu merateľných a významových časovostí, ktoré spoluzakladajú historicitu, a preto zásadne komplikujú interpretáciu výtvarného umenia a architektúry. Napokon ani všetky „interpretatio authentica, doctrinalis et iuris“ ako presné, exaktné, právne a vedecké vysvetlenia v dejinnom kontexte rovnako ako dnes nemôžu nepostrádať určitú vágnosť a inakosť výkladových možností. Teda sú v určitom zmysle slova pochybnými „interpretatio abrogans“^{14/}. „Pravý historický predmet není ve skutečnosti žádným předmětem, nýbrž právě jednotou vlastního a jiného“, je po- uze vzťahom minulého a dnešného porozumení, vysvetľuje Gadamer^{15/} a vidí architektonické dielo medzi umeniami, ktoré „... má niečo ako zvláštny čas, ktorý nám takpovediac ukladá“. Teda stavba vlastní vlastný čas a ten nám, či chceme, alebo nie, nanucuje k percepcii a interpretácii. Hovorí sa tu, samozrejme, o porozumení architektúry z hľadiska jej zásadnej časopriestorovosti a nie len pohľadového vnímania. Obrazy síce môžeme tiež budovať alebo čítať, ale nemôžeme ich „prejsť“

či „preputovať“. Filozof pre interpretačný postup takisto inšpiratívne zvažuje, že „... obraz nemusí byť presne tak (pomaly alebo rýchle) prístupný ako nejaký iný. Alebo napríklad architektúra. – Jedno z najväčších falšovaní, ktoré vzniklo na základe reprodukčného umenia našich čias je to, že najväčšie stavebné diela ľudskej kultúry, ak ich prvý raz vidíme v origináli, často vnímame s určitým sklamaním. Vôbec nie sú také malebné a nám také dôverné ako na fotografickej reprodukcii. V skutočnosti toto sklamanie znamená, že ešte vonkoncom nejde o kvalitu maliarskeho pohľadu na stavebné dielo, ktoré sa predkladá ako architektúra, ako umenie. Musíme ísť k nemu, musíme vojsť dnu, potom musíme ísť okolo, pochodiť všetko možné a získať všetko, čo výtvor slubuje našmu životnému pocitu a jeho zlepšeniu... v skúsenosti umenia ide o to, že sa v umeleckom diele učíme špecifickému spôsobu zotrvania. Je to zotrvanie, ktoré sa zrejme prejaví skrz to, že nie je nudné. Vždy skôr zotrváme pri tom, čo nám viac hovorí, čím väčšími je rozmanité, čím bohatšie sa nám javí. Podstatou času v umeleckom zážitku je to, že sa učíme zotrvať. Možno je to primerane konečná analógia s tým, čo sa nazýva večnosťou“^{16/}.

Historiografické vstupy do interpretácie umeleckého diela a architektúry narážali oddávna na spory a obracali pozornosť na ich oprávnenosť a legitimitu. Kritika a s ňou história umenia a architektúry sú večnými návratmi k dielu – k predmetu kultúrnych dejín, jeho pôvodu a dejinnému jestvovaniu, ako aj k jeho hodnotiacemu, skúmajúcemu a recipujúcuemu subjektu. Pochybnosti o schopnosti vyčerpávajúceho výkladu diela len prostredníctvom historického uchopenia vyústili dokonca do vyslovenia nebezpečenstva jeho nadinterpretácie. Podľa Umberta Eca^{17/} nadbytok výkladových výsledkov diela možno sledovať rovnako aj v prípade, že zámer tvorcu nie je v súlade s autorom výkladu, ktorý by napríklad mohol byť ovplyvnený odlišnou životnou skúsenosťou, situáciou, ale najmä epochou, v ktorej sa dielo stretáva a ďalšími faktormi, posúvajúcimi výklad mimo alebo práve nad rámec jeho výkladu^{18/}.

Každá interpretácia založená na rekonštrukcii zámeru alebo obsahu premýšľania tvorcu^{19/}, na jeho autorskej stratégii, nevyhnutne predpokladá, že dielo je vyjadrením nejakého mentálneho javu – myšlienky alebo idey, koncepcie, viery, programu,

ideológiou a podobne, či vedomého, alebo nevedomé- ho, osobného alebo kolektívneho premýšľania. Pritom slovo „každá“ predikuje množiny interpretácií diela – pred čitateľa stavia dilemu vyznania sa v premnožených teóriách a pred (prípadne aj nečítajúceho) percipienta stavia „len“ samotný objekt očakávajúci novú vzájomnú interakciu porozumenia, v konečnom dôsledku priradenú k predchádzajúcim hotovým výkladovým množinám. Otázky hodnovernosti diela ako umenia v závislosti od neho vykonanej interpretácie, ciele a stratégie výkladov, nastolené problémy interpretačnej pasce, zmysluplnosť interpretačných cieľov a ďalšie. komplikácie, ktoré rieši filozofia a estetika, výrazne napríklad v oblasti postmoderného umenia a architektúry, sa ocitajú v situácii, keď interpretácia ako zavádzajúca a pochybná – „interpretation abrogans“ – nie je vlastne žiaduca^{110/}.

V neklasickom zmysle slova, podľa Petra Lamarqua možno popri tzv. „interpretácii objavujúcej“ zvažovať aj alternatívnu formu interpretačného zámeru vychádzajúcu z rozlíšenia fyzického objektu (stavby) od objektu umeleckého diela, artefaktu (architektúry). Popri nich zavádza ešte tretí objekt tzv. kreatívnej interpretácie, ktorým je „objekt – interpretácie“, t. j. objekt, ktorý je vytváraný interpretáciou^{111/}. A tak sa tiež, azda akoby „oknom“, navracia aj Eco s ideou interpretovania „z vôle diela samotného“, teda aj z vôle diela architektonického, ktorého fyzická danosť nie je podmienkou, ale dôležitá je jeho interpretovateľnosť, lebo ho, ako umelecké dielo, vytvára. (Otázka však znie: ako?)

PROJEKČNÉ NÁNOSY

Cez tento zámerný vstup do interpretačných komplikácií sa pokúšame priblížiť ku konkrétne- mu, snád až „modelovému“ objektu architektúry z obdobia moderny na Slovensku – Domu služby Baťa v Bratislave. Je stavbou plnou historických nánosov rôznych interpretácií, kritik, posúdení aj odsúdení, domom, ktorý by mohol „rozprávať“ o stave tunajšej konzervatívnej spoločnosti i sporadických progresivistoch, ako aj o jej reflexii architektúry a pokrokových importov moderny. Tento dom, nie azda preto, že je mimoriadnou architektonickou pamiatkou moderny, ale z dôvodov dobovo príznačného prelínania kultúrnych a spoločenských aspektov s architektonickým

premyšľaním a tvorbou na Slovensku na začiatku tridsiatych rokov 20. storočia by si zasluhoval monografické spracovanie. Obrazne povedané, je skutočne spájaný s kritickou „priekopou“ a jej „hranou“ i „vyvýšenými miestami“, medzi ktorými, z pohľadu objektu i jeho percipientov dodnes balansuje. No jeho výklady sú dosiaľ podávané viac-menej tematicky alebo účelovo, azda v súvislosti s celoživotným dielom autora architekta Vladimíra Karfíka, jeho architektonickou tvorbou na Slovensku, s pôsobením zlínskej stavebnej kancelárie, s „dravou stavebnou konjunkťou“ firmy Baťa, s rôznymi kauzami prestavieb a nového využitia.

Predinterpretačné a interpretačné nánosy sú tak napokon možno bohatšie, než dielo samo, ak zoberieme do úvahy najmä ideové a projekčné peripetie vzniku tohto domu a jeho aj autorove úlohy v dejinách slovenskej architektúry. Priblíženie sa k Domu služby ako k „ecovsky“ vypovedajúceho objektu – „intentio operis“ znamená vyjsť z pozície spočiatku nekompromisného expresívneho ideového zámeru, potom prijať celý rad výpovedí pamiatkových reziduí, pokračovať zmierením sa s trikrát postupne derivovanou hmotou stavby a s modelom, ktorý nezodpovedá žiadnej z nich, s jeho neakceptovaním a napokon sledovať obľú- kový návrat k idei progresívnej moderny, avšak na koncepte diela uplatnenej len čiastočne. Napriek skutočnosti, že toto sledovanie je založené na dosiaľ nepublikovanom pramennom materiáli a vyžadovalo by si osobitný výklad, nevytvárame ním novú konfrontačnú interpretáciu, ani nejaké reinterpretované prehodnotenie minulých výkladov, ale s vedomím skutočnej neuzatvorenosti diela ho pridávame k ostatným vrstvám interpretačných nánosov. Je pritom zrejme, že pramenný materiál mohol rozšíriť východiskovú platformu dvoch nedávnych zásadných rekonštrukcií a prestavieb objektu, vyvolaných zmenou funkcie na exkluzívny obchod Alizé^{112/}, čo však patrí už inému príbehu, iným významovým kontextom a inému svetu, než ktorý sa autor na objekte usiloval prezentovať.

V požičanom ecovskom duchu sa pokúsime vypočítať si budovu a jej pôvodné reálie, najmä dobové projekty, prezrádzajúce aj iné ideové výpovede, než aké im v minulosti historiografia prisudzovala. Dom si pre seba potvrdzuje svoj problematický koncept, polemizuje s kritikou a predovšetkým,

cez konfrontáciu reálií s autobiografiou architekta Karfíka ukazuje spôsob, akým autor zamýšľal, avšak nerealizoval pôvodný zámer projektu, ako boli cez firmu Baťa filtrované jeho požiadavky, ako ustupoval zo sebaavedomých pozícií projektanta a ako v rýchlosti a napokon na škodu objektu revidoval svoje predsavzatia. Josef Gočár v jednej debata v tomto kontexte vyhlásil: „... vyrábíte projekty jako na běžícím páse pro celý svět. Myslím, že by ste neměli hovořit o architektuře, ale spíše užívat výraz průmyslový design projektu“¹³¹.

Historická spisba sa prevažne vzťahuje k svetovej rozhladenosti a praktickým skúsenostiam, pragmatizmu či manažérskym schopnostiam architekta Karfíka, k talentu presadzovať firemné zásady v súlade s vlastným spôsobom premýšľania architektonického diela. V jeho celoživotnej tvorbe Dom služby Baťa v Bratislave zaujíma mimoriadne miesto najmä preto, lebo je na začiatku tridsiatych rokov prvým realizovaným obchodným domom firmy mimo Čiech a Moravy, avšak bez ambícií autorského chef d'oeuvre. Nielen výraz, ale ani význam architektonickej mimoriadnosti nebol v repertoári Karfíkových úvah, nefiguroval v zásadách koncepcie zlínskej stavebnej kancelárie a bol pre obidve strany vyložene nežiaduci. Potvrzuje to, že „huta“ zlínskej stavebnej kancelárie s Karfíkom na čele nemala za cieľ uspokojiť sa s prezentáciou jednotlivej stavby v rámci miest (azda okrem výnimiek, ako napríklad projekt a realizácia Kostola sv. Kríža v Bratislave-Petržalke z roku 1931), ale prezentovať a popularizovať ucelený reťazec obchodných domov Baťa kdekoľvek v Európe a vo svete.

Doterajšia spisba a komentáre objektu viedli síce k spresneniu slohovej klasifikácie a k jeho periodizačnému včleneniu do kontextu slovenskej architektonickej moderny, no dôvody zaradenia nespočívajú v kvalite stavby, ale v systéme, do ktorého bola stavba s novovyvinutým riešením zapojená a, samozrejme, v špecifickom prínose architekta Vladimíra Karfíka pre slovenské dejiny modernej architektúry. Objekt Domu služby Baťa je tu jedným z diel celého radu jeho architektonických aktivít v tejto krajine. Tie sa, podľa autobiografie¹⁴¹ prejavovali na našom území v dvoch výrazných etapách: prvá spadala do rokov 1930 – 1946 (resp. 1947 podľa Vladimíra Šlapetu), keď bol Karfík v pozícii „vedúceho projekčného oddelenia

firmy Baťa v Zlíne“ s realizovanými projektmi na Slovensku a v druhej etape, súvisiacej s jeho domovským pôsobením v Bratislave v rokoch 1946 – 1971 a s veľkým renomé v pedagogickej a funkčnej pozícii profesora a dekana (1956 – 1958) na Fakulte architektúry SVŠT a následne v rokoch 1971 – 1978 ako projektanta Urbionu.

Z pozície objektu vrstva interpretačného nánosu na tému vzťahu autor – dielo zlyháva, lebo koncept Domu služby nepredstavuje vyložene len osobné premýšľanie architekta Karfíka, ale v závere dvadsiatich rokov pred-autorské uvažovanie kolektívu tvorivých ateliérov zlínskej stavebnej kancelárie, technikov a technológov, generujúcich železobetónové konštrukčné systémy a ich modulové aplikácie, využívané tak u baťovských, vyložene technických, ako aj u väčšiny verejno-spoločenských stavieb. Avšak na čele tejto kancelárie (vznikla už v roku 1924 ako Stavebné oddelenie Stavebnej akciovej spoločnosti) hneď po príchode z USA v roku 1930 stál jej vedúci architekt Vladimír Karfík – on bol v tom čase pri zrode väčšiny obchodných projektov firmy Baťa, a nepochybne on aj riešil ich definitívny koncept. Do projektov obchodných domov vstupoval iste zásadným autorským vkladom, ale je známe, že popri technických stránkach projekčnú dikciu spoluuročoval nielen kolektív architektov a stavebných inžinierov ateliéru, menované komisie a poradcovia podnikateľa Baťu, ale do nich výrazne a takmer vždy zasahoval aj firemný riaditeľ sám.

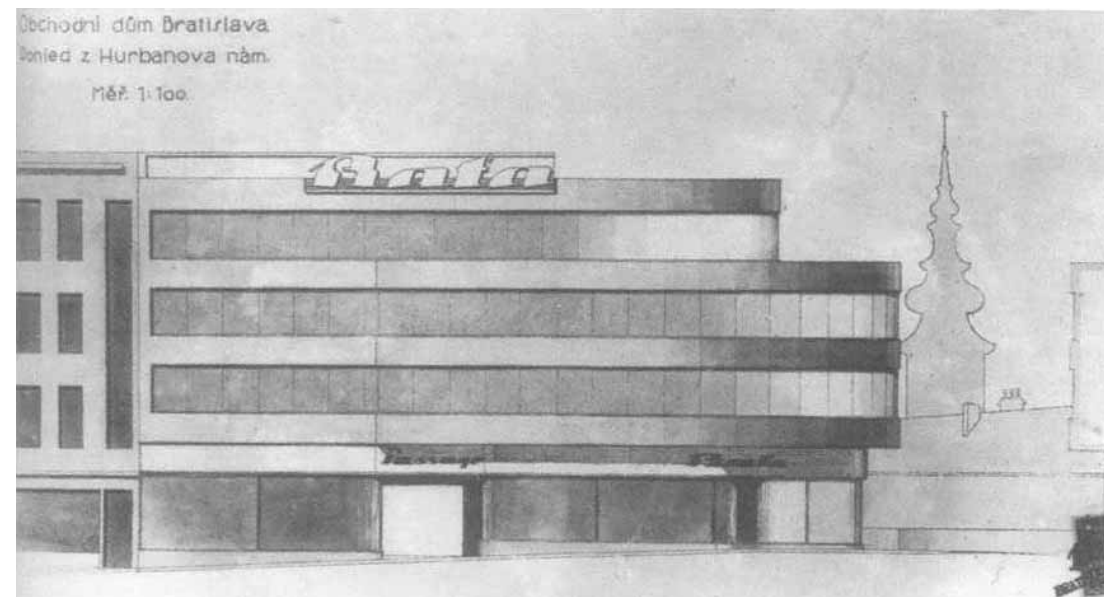
Pramene a tvorba ďalej dokladajú, že na Slovensku nezačal v Baťovej ideológii, ešte bez neskôr zavádzaných noratív stavať architekt Karfík, ale hlavný architekt a urbanista mesta Zlína František Lydie Gahura. Urbanistické a architektonické, ako aj výtvarné dielo Gahuru v Zlíne (radničná budova, stavby škôl 1928, pamätník Tomáša Baťu – dnes Dom umenia 1934, lesný cintorín, kino 1932 a urbanistické zásady Zlína a Otrokovíc) podľa Karfíka spočiatku nieslo „stopy kotěrovského štýlu, českého Jugendstilu“¹⁵¹. V roku 1928 však už tento významný filozofujúci architekt na Slovensku projektovateľ liečebný pavilón na Sliachi a v roku 1930, a ako uvádzajú Matúš Dulla a Henrieta Moravčíková „konceptu vily na kontraste veľkorysého voľného obytného priestoru“ pre MUDr. Jozefa Sázela a jeho rodiny v Trenčíne.

Dispozícia vily bola dimenzovaná aj pre lekársku ordináciu. Obidve stavby podľa Štefana Šlachtu „sú ešte navrhnuté v puristickom architektonickom duchu, bez znakov neskoršej zlínskej architektúry...“¹⁶¹, ktoré však neboli v tomto časovom horizonte ešte špecifikované ani kodifikované. Zdá sa, že bude dôležitejšie poukázať na ideový koncept Gahurovej tvorby na Slovensku – trenčiansku vilu riešil uvoľnením priestorovej ohraničenosti, pracuje tu s voľným podlúbim na pilieroch, výraznými pásovými oknami a ustupujúcim najvyšším poschodím. Podľa Ladislava Foltyna Gahura vraj spracúval „vzdialený ohlas diela Le Corbusiera“¹⁷¹. Gahura sa v týchto rokoch teda pohyboval na Slovensku, a preto nevyhnutne komunikoval témy aj tých miestnych architektonických zadaní, ktoré boli v kompetencii zlínskej stavebnej kancelárie. Jeho prinajmenšom poradenský, ak nie ideový podiel na bratislavskom objekte môžeme len dedukovať, podobne ako jeho vklad do všeobecnej firemnej projekčnej produkcie mimo územia prvej CSR.

Architekt Karfík bol ihneď po vyžiadanom príchode z Ameriky v apríli 1930 zavalený projekčnou prácou – bol poverený vypracovať projekt

„mrakodrapu“ Domu služby pre Brno a súčasne v reálnom čase vyprojektovať (spolu s Gahurom) jedenáťposchodový hotel – Spoločenský dom v Zlíne. Karfíkov projekt napokon Baťa presadil a autor spomína, že bolo bežné zadávať bez ohľadu na čas takéto náročné práce jednému architektovi. Napokon, uprostred nich mu v roku 1930 pridali ešte vyprojektovať Dom služby Baťa v Bratislave na Hurbanovom námestí. Po všetkých stavebnotechnických, technologických i majetkovoprávných stránkach bol pritom od roku 1929 pripravovaný na realizáciu, čomu predchádzali demolačné práce. V tomto čase architekt Karfík však ešte trávil čas v Amerike.

Zlínska projekcia vopred, možno povedať priam strategicky, v závere dvadsiatich rokov vytypovala v Bratislave pre Dom služby skutočne urbanisticky i významovo kľúčové miesto „in situ“ a prípravné práce začala prostredníctvom svojho architekta Sedláčka. Podľa Karfíkových spomienok „akosi sa to nehýbalo dopredu“. Už vtedy sa s propagáciou firmy Baťa na Slovensku začali objavovať správy, že ide o prvý obchodný dom v tomto stopätisícovom meste. Pravdepodobne to tak nebolo, ale faktom ostáva, že stavbe predchádzal veľkorysý



Zdroj Source: Deutsche Bauzeitung, 1930

Obrázok 1: Ideový návrh: Dom služby Baťa v Bratislave

Figure 1: Ideal plan: Baťa House of Services, Bratislava

plán podporený mestom vypísanými súťažami, vytvorí líniu obchodných domov v spodnej časti námestia, kde aj v minulosti bola tradícia trhových aktivít a napokon tu už stála aj vychýrená mestská tržnica. V časti tzv. Michalského bloku súťaž riešila jednak „obostavenie“ Michalskej brány a koridor cesty a mostu do námestia, takže jej súčasťou boli aj dve náprotivné nárožia z Hurbanovho námestia. Axonometria víťazného návrhu architekta Josefa Marka z roku 1930 ukazuje, že autor razantne buduje na nárožiach výškové geometrické hmoty s rovnou strechou na spôsob akejsi novej modernej brány či prieluky ^{18/}. A. Gross v Slovenskom staviteľovi z roku 1936 uvádza reálie ku koncepcii plánovanej výstavby v priestore námestia, ale už päť rokov prosperujúci Dom služby Baťa mu pritom nestojí ani za zmienku ^{19/}. Naopak, ako prvý v meste Gross menuje Obchodný dom Bohuslav Brouk v dolnej časti Námestia republiky.

Historiografia túto skutočnosť pričíta nevôli mesta i verejnosti prikladať nadnárodnej firme Baťa a jej o dvesto metrov ďalej stojacemu domu nejaký mimoriadny význam. Na druhej strane Domu služby takto pribúdali argumenty na zradikálnenie propagácie.

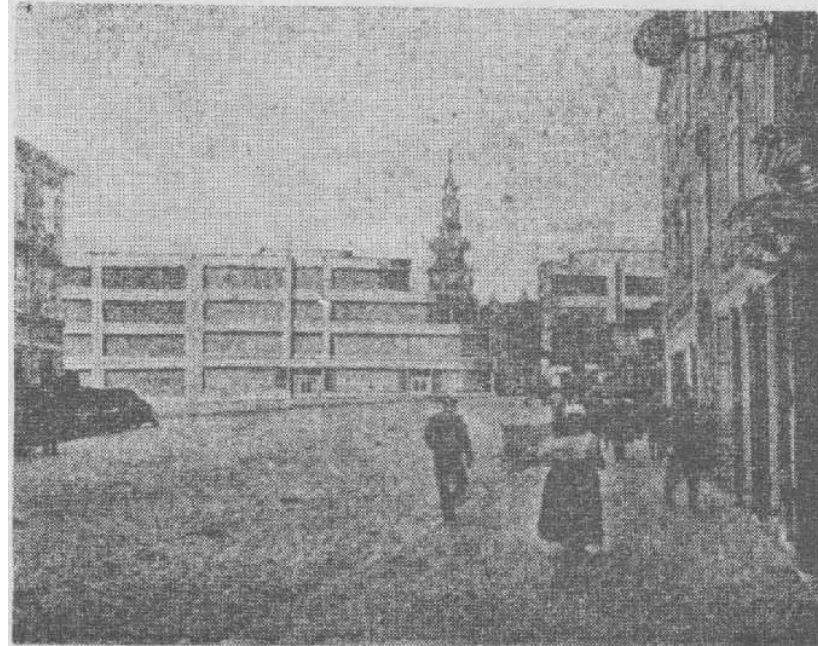
PAMIATKOVÉ NÁNOSY

Po prvej návšteve miesta budúcej stavby v Bratislave Karfík v roku 1930 pripomína zlínskej kancelárii, že „... je potrebné dojednať množstvo vecí, medzi iným aj povolenie pamiatkového úradu, pretože stavba je v blízkosti najcennejších pamiatok – brány s priekopou a Michalskej veže“ ^{20/}. No toto lakonické vyhlásenie vôbec nie je obrazom skutočnej situácie v meste a skôr vypovedá o snahe nevyhrocovať problém, ktorý v Bratislave nežiaduco živil médiá aj diskusie odborníkov. Referencie k problematickému schváleniu lokácie i priestorovo hmotovej skladby budovy podávajú viacerí autori. Umelecký historik Tomáš Štraus mapuje názory bratislavskej umeleckej i obecnej society, nasmerované „od lokálnej kultúry k formovaniu celonárodného centra“. Hovorí, že v roku 1930 bola sústredená pozornosť na vyhlásenie medzinárodnej súťaže mestskými správnymi úradmi, zameranej na spracovanie perspektívnych plánov potrieb a rozvoja mesta. Išlo najmä o problém umiestnenia hlavnej železničnej stanice. Otázky nadväznosti starého a nového mesta, využitia prírodných daností Bratislavy a ďalšie pritom zostali stranou záujmu. Štraus tiež chváli umelcov a historikov umenia, ktorí sa zasadzovali za zachovanie siluety Hradu a historických pamiatok vôbec a cituje výrok renomovaného kunsthistorika tzv. mladšej viedenskej školy Hansa Sedlmayra ^{21/}: „Zo všetkých uhlov pohľadu predstavuje práve jedinečná jednota návrší, hradu a mesta to, čo vyznačuje práve a iba Bratislavu.“ Štraus tiež uvádza pražských umeleckých historikov Zdeňka Wirtha a Jana Hofmanna, vďaka pomoci ktorých „sa dosiahla istá korekcia zástavby okolia Michalskej brány v roku 1931 (novostavba firmy Baťa).“ ^{22/} Štraus sa tu buď stotožňuje s názorom zachovania historických objektov a nenarušovania starých stavebných štruktúr novou výstavbou, alebo stojí na pozícii mnohých súčasníkov, ktorým prekážal predovšetkým vstup svetovo významného, ale aj výrazne pravicovo a západne ekonomicky

Obrázok 2: Ideový návrh: Projekt firmy Baťa na predajňu obuvi, nedatované, asi 1929 – 1930

Figure 2: Ideal plan: Baťa Corporation design for a shoe store, no date, c. 1929 – 1930

Bratislava, Hurbanovo námestie — projekt firmy Baťa na predajňu obuvi



Zdroj Source: JANKOVIČ, Vendelín: Kapitoly z dejín pamiatkovej starostlivosti na Slovensku. Pamiatky a príroda, 1976, 5, s. 37

orientovaného koncernu do pokojného prostredia mesta. Prítom nevychádza z pramenných údajov. Tie v súvislosti s výstavbou Domu služby exaktne spracoval slovenský historik Vendelín Jankovič. Situáciu okolo Baťovho objektu takisto vidí ako dramatickú, ale z iného, inštitucionálno-pamiatkarkeho, respektíve metodologického dôvodu ^{23/}. Druhé štvrtstoročie 20. storočia v celej pamiatkovej starostlivosti znamenalo totiž odklon od puristickej a rekonštrukčnej metódy a zastávanie prísnej konzervácie, čo, samozrejme, vylučovalo búranie historických budov aj v havarijnom stave. Pamiatková administratíva súčasne dochádzala k reformovaniu kompetencií – tzv. Referát Ministerstva školstva a národnej osvety (MŠANO) bol šťastie prenesený do Prahy a jeho vládny komisiariát s výkonom na ochranu pamiatok a prírody a muzeológiu na Slovensku sa zdecimoval na úroveň pamiatkových ústavov či úradov. Mal teda zásadne obmedzené právomoci (napokon až od roku 1933 bol tento komisiariát priamo podriadený MŠANO). Avšak pred rokom 1930, kedy sa rozhodlo o situovaní objektu Domu služby Baťa na hrane priekopy opevnenia, t. j. na stavebne kritickom, ale obsahovo nanajvyš významnom mieste ústia vstupu do starého mesta, sa do problému zapojil vládny komisiariát. Prostredníctvom nástupcu architekta Dušana Jurkoviča – vedúceho umeleckého historika, pamiatkara a muzeológa Jana Hofmanna sa priebežne exponoval vo veci uchovania konkrétnych pamiatkových lokalít a objektov (napr. ruín hradov – osobitne Trenčína, autenticity ľudovej architektúry – osobitne Čičmian, drevených kostolíkov na východnom Slovensku a ďalšie). Mal aj ambície „doriešiť“ umiestnenie Baťovej stavby oklukou – zriadením tzv. regulačnej komisie, zasadzujúcej sa o záchranu pamiatok vo všeobecnosti. Zrejme ešte popri tejto skutočnosti jestvovala priamo nepublikovaná okolnosť, že Baťa tri parcely historických domov zakúpil za veľmi vysokú cenu, čo nútilo mesto k ústupkom v koncepte stavby, a teda neprichádzalo do úvahy prípadne celý projekt zrušiť ^{24/}. Komisia k posúdeniu stavby vyžadovala architektonické štúdie, modely, grafické a fotografické zdokumentovanie so zakreslenými pohľadmi na riešené priestory ^{25/}. Pri týchto nárokoch vystupovala až tak aktívne, že jej pracovníci sami tieto návrhy skresľovali na základe vlastných prijatých uznesení a priamo ich

žiadateľom predkladali ako „šablóny“ alebo „plány, nákresy, návrhy“ ako to v troch perspektívach prezentuje Jankovičova štúdia z roku 1976.

MODELY S NÁNOSMI

Jeden z konzervatívnych, avšak pozoruhodných návrhov regulačnej komisie nerieši nový objekt, ale zrejme prestavbu, respektíve čiastočnú dostavbu historického komplexu dvoch budov a hostinca Schmidt Hansl, pričom dodržuje ich hmotu i strešnú konštrukciu. Paradoxom je, že všetky varianty ideových návrhov nového objektu zlínskej kancelárie, na rozdiel od návrhu komisie oveľa viacej rešpektujú otvorenie pohľadových uhlov na pamiatkový komplex Michalskej veže a barbakánu. Pravda, varianty návrhov v tomto prostredí „lokálnej kultúry“ vyznievajú výrazne avantgardne až futuristicky, akoby skutočne vznikali v snahe a duchu dobového úsilia progresivistov „formovať celonárodné centrum“.

Jankovičom publikovaný kreslený „projekt firmy Baťa na predajňu obuvi“ ^{26/}, (bez datovania a autorizovania) uplatňuje zubovito pravidelne nahor ustupujúcu formu troch jednotlivých podlaží nad parterom (obrázok 2).

Ideová štúdia je vkreslená do fotografie priestoru námestia a v porovnaní s „pôvodným návrhom“, uverejneným v roku 1930 v *Deutsche Bauzeitung*, uvedeným v publikáciách Matúša Dullu a Henriety Moravčíkovej a zvlášť v štúdiu Moravčíkovej ^{27/}, sa architekt Karfík rovnako v kreslenom ideovom návrhu zaoberal jednoliatejšou formou objektu. (obrázok 1). Parter tu mierne ustupuje pod rovnako dimenzovaným blokom druhého a tretieho podlažia. Ukončujúce štvrté poschodie je potom výrazne zasunuté, čím znateľne ustupuje výhľadu na vežu. Obidva varianty pracujú s formou štvorpodlažnej stavby s parterom, ktorá však dramaticky graduje v mieste ústia cesty na most násobene zaobleným nárožím – na návrhoch z pohľadu od námestia sa totiž prezentujú akési kaskády ustupujúcich hmôt jednotlivých podlaží, pričom ich naznačené zaoblenie lievikovito poukazuje na osobitú situáciu nástupu do historickej časti mesta. Téma expresívne prehýbaných architektonických štruktúr konotuje funkcionalistické, nautické tvaroslovie (zámořských parníkov), tvárom aj siluetou nápadne, až provokatívne kontrastujúcou s okolitým prostredím. Námestie



Zdroj Source: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava

Obrázok 3: Ideový návrh Domu služby Baťa v Bratislave, 1931

Figure 3: Ideal plan: Baťa House of Services, Bratislava, 1931

vdaka nemu nadobudlo nový ultramoderný ráz navádzajúci na napredovanie podobných prestavieb a novostavieb v okolí a na celej uličnej čiare. Takýto radikálny priestorovo hmotový výraz stavby nemal v tridsiatych rokoch v meste ani na Slovensku obdobu. Architektonická a s ňou aj ekonomickopodnikateľská razancia vstupu koncernu Baťa na Slovensko prostredníctvom objektu nemohla preto nevyvolať kritické reakcie.

Obidva espritové návrhy vznikli určite v tesnej časovej nadväznosti, zrejme niekedy v rokoch 1929 – 1930. Nesignovaný, ale vzhľadom na neskoršie realizované architektonické analógie, autor Vladimír Karfík a zlínska stavebná kancelária ich nemohli v tejto progresívnej forme v Bratislave previesť do reality. K rozvinutiu a uplatneniu došli však už vzápätí v roku 1931, najskôr v samotnom tunajšom dokončení projektu Domu služby „dvoj-jediným“ konceptom – k odťažiteľnému takmer „kockovému“ kubusu jednej časti stavby priradením jednoposchodového „křídla“, opisujúcim v tupom uhle oblúk v mieste nárožia. Architekt ďalej rozvinul tento koncept v dvoch českých realizáciách z roku 1931: v štvorpodlažnom objekte Domu služby Baťa v Mariánských Lázních a v deväťpodlažnom dramaticky v tupom uhle prehnutom dome v Liberci^{28f}. Samozrejme, tieto

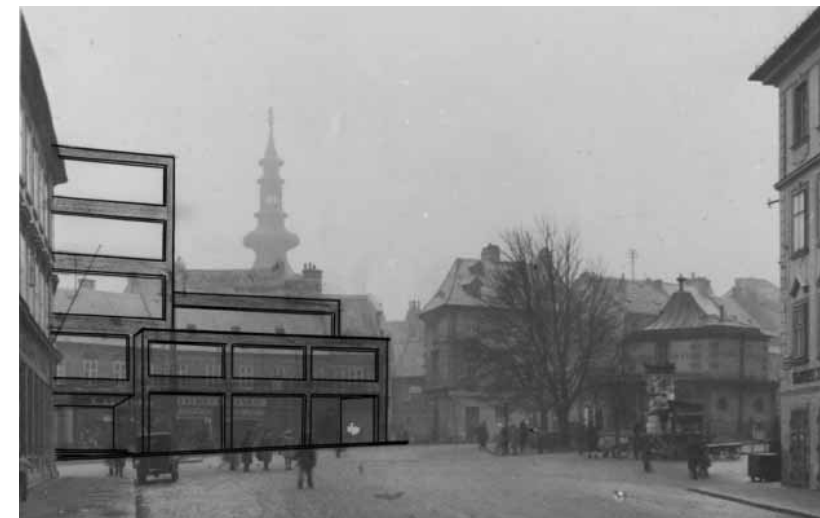
stavby spájajú konštrukčné normované systémy vyprojektované v Zlíne, oblé nárožia, použitie pásových okien s naznačením presvetlenia vždy v časti ohybu budovy a priebežné opaxitové medziokenné pásy ako podklad na textové reklamy a logá.

Vzhľadom na to, že poznáme stanovisko pamiatkového úradu na novostavbu, môžeme z návrhov vyvodzovať, že koncept štvorpodlažnej budovy s predstupujúcou dvojicou druhého a tretieho podlažia a ustupujúcim štvrtým poschodím publikovaný Dullom a Moravčíkovou vznikol ante quem návrhu, s pravidelne stupňovito ustupujúcimi podlažiami uverejneným Jankovičom. Aj keď obidva kreslené návrhy predstavujú priečelia do námestia, tieňovaním jasne naznačujú ohnutie dispozície smerom k mostu barbakánu – sledujeme, ako sa hmota stavby oblúkom vtlača do historických štruktúr mosta nad priekopou a cesty k bráne a veži. Z týchto dvoch pôvodných konceptov je zrejme, že ideové spracovanie dispozície a hmotovej skladby nárožia tvorí jeden z kľúčov k interpretácii celej stavby^{29f}.

Ale nebolo to tak v následnej projekčnej práci, ktorú nám dokladajú konvoluty fotodokumentácie jednak tzv. „Demolačného plánu“ a súboru tzv. „Archívu I. ČSR“. Popri mnohých záberoch Hurbanovho námestia pred začatím stavby a šiestich pôdorysov dvoch obytných domov a hostinca určených na demoláciu, obsahuje tri varianty ideových návrhov Domu služby a súbor fotografií jeho modelu, datované roku 1931^{30f}. Celý konvolut preukazuje, aký postup zvolila kancelária a ako reagoval architekt Karfík zrejme po kriticknej revízii prvého „pôvodného návrhu“, ak zaň budeme považovať návrh z Deutsche Bauzeitung z roku 1930 a druhého nedatovaného návrhu, publikovaného Jankovičom v roku 1976. Architekt Karfík na základe pamiatkových pripomienok nepostupoval cestou adaptácie historických domov, ako mu to ponúkala regulačná komisia, ale rozčlenil, ako sme uviedli vyššie, celistvú hmotu objektu na dve časti – na statický kubus či takmer „kockový“ blok „paláca služby“ a na dynamické „křídlo predajne“, pričom pri obidvoch hmotách nesmelo postupne uberať na podlažnosti. Riešil tak najskôr päťpodlažný (obrázok 4) a potom štvorpodlažný blok paláca s pasážou a vstupom z Hurbanovho námestia. K nemu pripojil křídlo,

najskôr riešené ako trojpodlažné (obrázok 3 a 4) a potom ako dvojpodlažné (obrázok 5). Návrhy priečelia z námestia sú vo všetkých prípadoch zakreslené do fotografie, exponovanej z ústia Obchodnej ulice, ale nemáme k dispozícii žiaden návrh, ktorý by riešil stavbu z iného pohľadového uhla, najmä z pohľadovo rozhodujúcej príjazdovej komunikácie od Suchého mýta, zo spodnej časti Hurbanovho námestia, ale ani bočný, respektíve zadný pohľad z mosta na vstupné křídlo alebo pohľad z priekopy barbakánu, ktorú mesto zvažovalo kultúrne využiť. Môžeme sa len domnievať, že tieto pohľady nemuseli byť predmetom schvaľovania!? a že jediným problémom bolo skutočne len dialkové vizuálne uplatnenie symbolu Bratislavy – Michalskej veže. V tomto prípade Karfík urobil pamiatkovej komisii radikálne ústupky z vlastného konceptu stavby, porušil pôvodnú ideu jej homogenity a dramatického ukončenia v mieste vyústenia cesty k mostu a k veži. Tieto ústupky, prispôsobenia a zmeny vykompenzovala skutočnosť, že čím viac je zohľadnený pohľad cez stavbu na vežu, tým markantnejšie sa ona stáva jej kulisou a Baťov dom vynáša do popredia. V zásade Michalská veža, spolu s blokom budov barbakánu a mosta sa v momente realizácie figúry Domu služby Baťa fakticky stala jej pozadím – dobrý marketigový ťah, keď všetky budúce zábery stredovekej barokizovanej veže v pohľade od námestia budú mať navždy v popredí expozície Dom služby Baťa. Takto paradoxne napokon vyznela „výhra“ bojového frontu pamiatkarov.

Významným prameňom k výkladu Domu služby Baťa v Bratislave je nepublikovaný súbor fotografií modelu z roku 1931 (obrázok 6). Model ráta s novostavbami v uličnej čiare objektu rešpektujúcimi jeho výškovú niveletu. Súčasne znova rozpracúva problém dvojpodlažného „křídla“ na nároží, ktoré sa však v tomto prípade ostro zalamuje. V náročnej časti potom vytvára v parteri akési podlubie o štyroch (!) pilieroch, čo znamená, že architekt uvažoval o tvrdšej a konzervatívnejšej alternatíve projektu, než vo dvoch o rok starších, pôvodných návrhoch a pri tom o uplatnení klasickej železobetónovej konštrukcie, priznanej v exteriéri, ale nevykazujúcej známy zlínsky systém pravidelných odstupov pilierov v prísnom geometrickom rastru umožňujúcom veľkoplošné presklenie fasád. Natíska sa otázka, či tento model nie je akousi



Zdroj Source: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava

Obrázok 4: Ideový návrh Domu služby Baťa v Bratislave, 1931
Figure 4: Ideal plan: Baťa House of Services, Bratislava, 1931

Zdroj Source: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava

Obrázok 5: Ideový návrh Domu služby Baťa v Bratislave, 1931
Figure 5: Ideal plan: Baťa House of Services, Bratislava, 1931

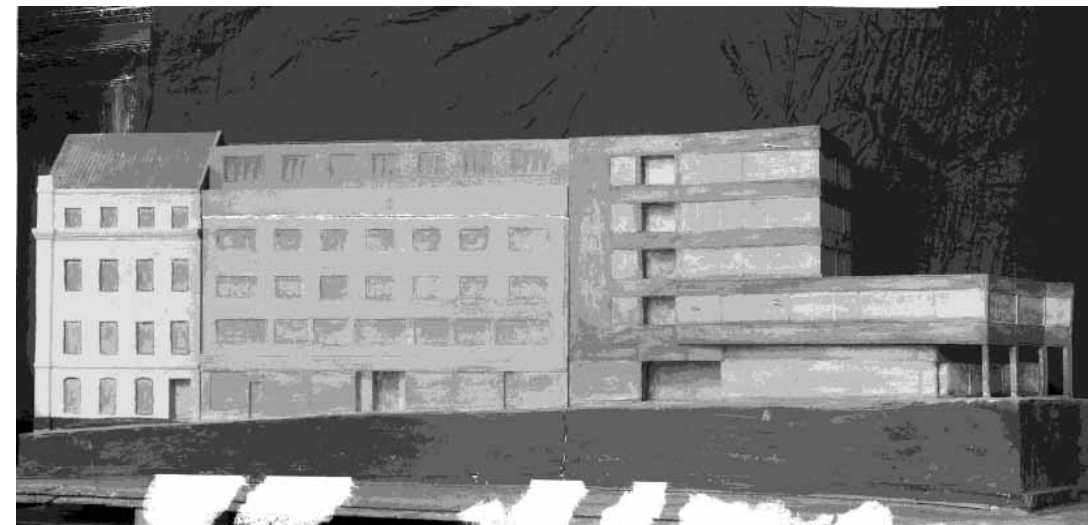
„labuťou piesňou“ starých systémov, ktoré v tomto čase zlínska stavebná kancelária na účely verejných stavieb práve zásadne inovovala. V konečnom dôsledku z pohľadu samotnej stavby znova vyplýva, akú fatálnu úlohu výkladu zohráva riešenie nárožia, ktoré vždy uplatňuje aspoň dve roviny vizualizácie a dramaturgie ich stretnutie, je súčasne identifikátorom aktivít budovy aj orientačným bodom prostredia navigujúcim reprezentatívnym vstup do budovy a v súvislosti s ním koncepciu reklám.

IDEOVÉ NÁNOSY

Zastavaniu náročnej parcely predchádzala riadená demolácia troch historických meštianskych domov, ktorých stavebná štruktúra aj vnútorná dispozícia priestorov sa početnými prestavbami vzájomne prelínala, ako to dokumentuje zameranie starého stavu z roku 1930^{131/}. Náročný barokovo-klasicistický objekt bol hostincom nazývaným Schmidt Hansl, v meste „vychýreným svojou dobrou kuchyňou a kvalitnými vínami, väčšinou domácej produkcie“^{132/}. Jeho dispozícia vyrastala zo základov múru barbakánu vyrastajúceho z hlbokkej priekopy (hostinec mal dve podzemné podlažia) a zalamovala sa v línii mosta, čo aj pre novostavbu Domu služby bolo smerodajné. Tak ako hostinec, bola v tomto priestore istým „uvítacím“ objektom nástupného koridoru do starého mesta. Cesta cez barbakán a Michalskú vežu bola pritom v minulosti súčasťou významnej obchodnej trasy z Moravy do Nitry, čo Baťovej kancelárii muselo vyznievať fatálne, a teda ako ďalší významný priaznivý argument pri výbere práve tejto stavebnej parcely. Mostný nástup priamo z chodníkovej komunikácie Domu služby do barbakánu a podbránia veže nemohol byť predsa len zo strany projekcie zvažovaný iba vecne a prakticky, ale určite boli brané do úvahy hľadiska znakových a významových kvalít miesta „in situ“, cesty a mosta. Na obsahové aspekty lokácií sídiel, stavebných komplexov a jednotlivých budov mal v moravskom Zlíne „patent“ predovšetkým zmieňovaný architekt a urbanista František Lydie Gahura. Jeho zásadný prínos pre budovanie Zlína dopĺňa aj skutočnosť, že dokázal „umělecky zhodnotiť ekonomicky motivované požiadavky investorů a dát umělecký rozměr ryze pragmatické architektuře“^{133/}. K jeho predpokladanému podielu na

výbere parcely pre Dom služby Baťa v Bratislave síce nemáme pramene, ale je isté, že tu nešlo o náhodu, ale o precízne premyslený urbanizačný aj reprezentatívny akt, posúvajúci modernú budovu medzi renomované typické bratislavské stavby. Na tieto úvahy v čase výberu miesta a prípravných projekčných prác nemal architekt Karfík dosah, vznikali ešte v čase jeho pobytu v USA. Gahura pritom tak v Zlíne, ako aj na Slovensku bravúrne pracoval s priestorovým a hmotovým účinkom stavby, napokon aj vo svojom neskoršom spise *Estetika architektúry* popri iných apeloch nabáda, že „... máme-li vyzdvihnout účinek hlavní hmoty, musíme vedlejší hmoty přiřaditi v rozměrech menších, než je hmota hlavní dle daného okolí převýšiti nebo předimenzovati. Působivost hmoty závisí na poměrech mezi jednotlivými dílenci...“^{134/} S jeho spôsobom premýšľania dosahovala zlínska stavebná kancelária otupovanie technických a technokratických postupov i foriem architektonických prác a bolo známe, že sympatie Baťu ku Gahurovej práci boli dlhé roky zárukou jeho názorovej akceptácie. Bez prameňov sa môžeme iba domnievať, že predovšetkým výber miesta a situovanie, ale aj rozloženie hmôt stavby Domu služby bolo „gahurovsky“ zvažované s ambíciou konkurovania faktického a metaforického, nového so starým^{135/}, vysokého s nízkym, vytvorenia stretu plastického s geometrickým a aktuálne tiež temného (dávneho, historického) so žiarivým (avantgardným), o polarite moderny a starobylosti nehovoriac.

Estetické pôsobenie, útok celou stavbou na optický vnem bol autonómnou súčasťou projekcie uceleného reťazca obchodných domov Baťa v Československu aj vo svete^{136/}. V Bratislave firma uvažovala prvýkrát s komplexným architektonickým i firemne významovým akcentom budovy, so snahou vytvoriť trojdimenziálnu reklamu nielen firme Baťa, ale ako prvému obchodnému zástupcu mimo Moravy – samej sebe. Dom služby Baťa je reprezentáciou a reklamou, textové pútače a logá sa potom dostávajú do sekundárnej pozície^{137/}. Keďže bratislavský objekt je úvodnou dokončenou stavbou firemného domu s obuvou, je svojím spôsobom overenou a istou určujúcou predlohou či ideovým modelom pre obchodné objekty Baťa stavané vo svete v priebehu celých tridsiatych rokov. V druhom popularizačnom a reklamnom



Zdroj Source: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava

Obrázok 6: Model návrhu Domu služby Baťa v Bratislave, 1931

Figure 6: Model of the design for the Baťa House of Services, Bratislava, 1931

pláne išlo o propagáciu pomocou „priesvitnej“ dispozície parteru a voľných presklených priestorov krídla ponúkajúcich tovar. Poukazovala na skutočnú i symbolickú otvorenosť zákazníkom 24 hodín denne. Až v treťom poradí sa firma postarala, ako vo všetkých svojich domoch o premyslené línie pásových medziokenných plôch z opaxitového skla, na ktorých sa dobre čítajú v noci podsvietené, kaligraficky aj verbálne jednoduché, avšak účinné reklamné slogany a firemné emblémy. Iste platí, že „iluminácia je vecou imanencie, odráža schopnosť pochopiť objekt“, dokonca pretvárať jeho priestory až do tej miery, že môžu zmeniť svoj význam^{138/}. Tzv. Veľký Baťa bol v tunajšom priestore až provokatívnou svetelnou expanziou, aká tu nemala obdobu. Napokon to nebola reklama pre Bratislavu, ale skôr pre svet, ktorý jej však bol dosť vzdialený. To však mohla byť aj reklama na také topánky, ktoré v pohode prejdú nielen Staré Mesto Bratislavy nachádzajúce sa za rohom Domu služby, ale trebárs celý svet. S metaforami chôdze, sviežich nôh a adekvátneho obutia firma pracovala neustále, či už pri výrobe pneumatík, výstavbe cestných a lodných sietí, alebo letiska. Pohyb a komunikácia ľudí, tovaru alebo osobitne samotnej ekonomiky, boli napokon súčasťou firemnej stratégie firmy začínajúcej pri podrážkach.

Ak vnútorné nočné i denné osvetlenie poukazovalo na priestor a jeho slobodné dimenzie, exteriérové upútanie pozornosti epickými textami firma riešila uzatvorene a v jednoduchých geometrických líniiach a pásoch. Slogany boli vždy výborne čitateľné a boli aj platné, čo si zákazníci mohli denne overovať. Dôraz bol kladený na nočnú réžiu osvetlenia – pre časť kubusu bolo zvolené jednoduché pásové rámovanie budovy, tvoriace štvorec nad parterom a naproti tomu dvojpodlažné krídlo nieslo viaceré svetelné efekty: presklený parter aj obchodný priestor poschodia boli osvetľované zvnútra interiéru, takže denný priesvit striedalo vnútorné presvetlenie. Vyžarovalo do exteriéru cez výkladné skrine a na poschodí cez pásové okná a odhaľovalo nielen tovar, ale, ako postarala, ako sám autor uvádza „lesklo striekané železobetónové nosné stĺpy“^{139/} a kazetových stropov s nápismi (1. p.). Celé oblé krídlo obtáčali podsvietené opaxitové medziokenné pásy s textami. Dennou a nočnou hrou so svetlom nadobúdala objekt nové časovo priestorové dimenzie, veľmi blízke tzv. veľkému komerčnému svetu. Rozhodne svetlo a jeho čisto estetická, vizuálna úloha pomohla problematicky a kompromisne koncipovanej stavbe o dvoch nekonzistentných častiach najsť moment vzájomnej súdržnosti a napokon aj väzby

s miestom lokácie. Svetelná réžia v pravom zmysle slova docielila firmou želané asociácie veľkomestských obchodných domov v západných krajinách.

Architekt Karfík sa v roku 1931 v prvom slávnostnom čísle časopisu *Slovenský staviteľ*^{140/} priam rozplýva nad týmito svetelnými aspektmi svojej stavby, bez toho, aby podal aspoň náznak interpretácie tohto diela, ak ním azda nie je známa veta o „žeriavoch“: „po konštruktívnej stránke budilo záujem betónovanie kostry pomocou žeriavov (jarábov) a štandardného železového bednenia. Týmto spôsobom prevádza sa väčšina stavieb továrenských a iných v Zlíne. Systém je navrhnutý tak, aby odpovedal ohromnému stavebnému ruchu...“ Uveličené hodnotí najmä efekt priečelia „tak ako sa vyvinulo z moderného života v mestskej City“, kde „... kompozičné pravidlá, vyvedené z tejto požiadavky strácajú v modernej architektúre zmyslu, múrovie je nahradené neplastickým sklom, kde tiene sa strácajú v reflexoch a v rôznom stupni priehľadnosti“. Pokračuje euforicky o tom, ako „steny podľa starej predstavy tu neexistujú, sú nahradené púhym svetlom“ (čo ľahko protirečí výpovedi o tri riadky vyššie, že „úloha architekta je tak rozmnožená proti dobám, kedy tiene slnečných paprskov boli najdôležitejším výtvarným prvkom architektúry“). Možno práve vzhľadom na vyslovené neistoty súčasných historici pri citáciách tohto textu Karfíkovo meno neuvádzajú.

Nič to však nemení na skutočnosti, že stavba zahŕňa do svojho interpretačného poľa tak vecnú reklamu, ale predovšetkým aj fluidum režírovaného svetla. Prvýkrát v normatívnom poňatí zlínskej kancelárie a výkonného autora sa imanentnou súčasťou fyzickej stavby stali nehmotné svetelné efekty, podporujúce ideu efemérneho objektu – byť sám sebe reklamou. Keby to tak nebolo, ale aj za iných okolností, architekt Karfík by

zrejme stavbu koncipoval v hutnejších hmotách a forme, ako vidieť na prvých dvoch pôvodných „nautických“ návrhoch aj na koncepčne blízkych realizáciách v českých krajinách. Ak sa rozhodol polarizovať štvorposchodový holotyp továrenského kubusu jednej časti budovy jednoposchodovým – výškovo zdecimovaným a ohnutým krídlom, nemuselo to teda byť len z dôvodov pamiatkových regulačných nánosov, alebo z dôvodov espritovým presvetleným krídlom splatiť daň za sproblematicizovanie pôvodného konceptu. Karfíkovi azda mohlo ísť aj o gahurovsky, respektíve corbusierovsky motivovaný zámer postaviť proti sebe uzavretú kubickú hmotu jednej a svetlami rušenú materialitu druhej časti stavby. Avšak – ak ani tomu tak nebolo, svetlá a priesvity krídla Karfík mohol koncipovať ako sekundárny výtvarne estetický nános nútene viackrát prispôbovaného architektonického konceptu, možno v úsilí svetlom nejako rehabilitovať architektúru, ktorá sa mu, nie vlastnou vinou, vymkla z rúk.

Moderné umenie aj architektúra boli už mnohokrát označené za sproblematicizované, vyžadujúce komentáre k pochopeniu nezvyčajných smerov, tvorivých zámerov alebo nelogických postupov ich iniciátorov. Ako však interpretovať projekčné, pamiatkové a vôbec ideové zábery tohto vynikajúceho architekta, keď sám k celému konceptu Domu služby Baťa lakonicky povie: „pri projekte som znížil jednu časť, aby veža bola viditeľná aj z Hurbanovho námestia“ a v ilustračnej časti autobiografie prikladá k jedinému uverejnenému záberu text: „Dom obuvi v Bratislave so sklennými obkladmi. Priečelia sú večer prežiarené, projekt z roku 1931“^{141/}. Nie je pre takýto zložitý a veľavravný prípad s vrstvenými nánosmi výkladov skutočne užitočné zvoliť interpretačný postup typu „objekt – interpretácie“ vytváraný interpretáciou?

¹ AZENBACHER, Arno: Úvod do filozofie. Praha, SPN 1990, s. 53 – 54.

² Podľa PETŘÍČEK, Miroslav: Gadamerův rozhovor s tradicí. LN 23. 3. 2002, s. 15. Aj v eseji CHVATÍK, Květoslav: Možnosti interpretace uměleckých děl (Ke kritice interpretačních metod). In: Od avantgardy k druhé mo-

NOTES POZNÁMKY

* „Interpretácia“ v diapazóne výkladov od presnosti a práva po jeho pochybnú výpoveď. Podľa Brož, Vladislav (ed.): Lexikon latinských právnických a jiných výrazů a rčení. Praha, Prospektrum 1993, s. 66.

derně. (Cestami filozofie a literatury). Praha, Torst 2004, s. 147 – 158 (původný text z roku 1970): „... časový odstup od určité události nebo textu nemá podle Gadamera význam pro jejich interpretaci pouze v odstranění rušivých interesů, ale stává se vlastní produktivní mocí, vyjevující její smysl: Časový odstup má zřejmě ještě jiný smysl, než umrtvení našeho zájmu o předmět. Umožňuje totiž, aby se pravý, ve věci obsažený smysl teprve plně ukázal“.

³ V súbore prednášok Gadamer tematizoval umenia ako hry, vypracovanie pojmu symbol a jeho možnosti sprostredkovať porozumenie. Zvlášť sa venoval časovo významovému fenoménu slávnosti. Prednášky v Salzburgu z roku 1974 boli prepracované do textov, In: Gadamer, Hans-Georg: Aktualita krásneho (Umenie ako hra, symbol a slávnosť). Bratislava, Archa 1995.

⁴ Gadamerov žiak Jean Grondin napríklad kriticky označil jeho postup za „hermeneutické sebezrušenie historizmu“. In: GRONDIN, Jean: Úvod do hermeneutiky. Praha, Oikoymenth 1997, s. 141 – 147.

⁵ CHVATÍK, 2004, ako v pozn. 2, s. 150. Komentuje Gadamerov výrok, že ... ze správného postřehu, že poznání skutečného smyslu textu nebo uměleckého díla je nezavřeným, historickým procesem, že právě v případě uměleckého díla je jeho smysl pojmovými interpretacemi prakticky nevyčerpatelný ... Gadamer dochází k absolutizaci historizmu, k naprosté relativizaci historického objektu, k relativizaci vlastního autorského jazykového významu textu...“

⁶ GADAMER, 1995, ako v pozn. 3, s. 80 – 81.

⁷ Eco rozlišuje tri otázne prístupy: má autor právo na presný výklad svojho diela? Alebo posledné slovo má kritik a interpretátor diela? Zámer autora ako „intentio auctoris“, i názor percipienta (intentio lectoris) Eco spresňuje „vôľou diela samotného“ – intentio operis. Porov. Eco, Umberto: Meze interpretace. Praha, Karolinum 2005. Alternatívne pohľady na tvorbu a jej výklad môže zastúpiť aj paradoxný výrok z oblasti „vedy o kritike“, že „... ide o to, aby sme autora chápali lepšie, než on chápal sám seba...“ In: Dilthey, Wilhelm: Život a dejinné vedomie. Bratislava 1980, s. 323 n.

⁸ Ako uvádza HLAVÁČEK, Josef: Tak to nebylo... Umělecké dílo a jeho interpretace. Ateliér, 2004, 20, s. 2.

⁹ Podľa „Porozumění diváka a odborná interpretace“ In: Kesner, Ladislav ml.: Muzeum umění v digitální době. Vnímání orazů a prožitky umění v soudobé společnosti. Praha, Argo a NG 2000, s. 209. K autorskej stratégii pozri aj: ŠEDÍK, Michal: Problém interpretácie umeleckého diela a možnosti našej skúsenosti. Filozofia 69, 2014, 8, s. 666 – 677.

¹⁰ Pozri napríklad WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993, DANTO, Arthur C.: Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia. Bratislava, Kalligram 2008.

¹¹ Podľa: ŠEDÍK, 2014, ako v pozn. 9, s. 669.

¹² K metamorfózam prestavieb v rokoch 1986 – 1991 a 2003 – 2005 pozri napríklad MIHÁLIK, Lubomír: Rekonštrukcia Domu obuvi v Bratislave. Projekt 28, 1986, 7. GURTLER, Andrej: Rekonštrukcia Domu obuvi v Bratislave. Projekt 32, 1990, 4, s. 26 – 28. SLABEYOVÁ, Michaela: Príbeh jednej budovy: Veľký Baťa – Alizé. História obchodného domu. Projekt 47, 2005, 5, s. 16 – 19. FAJGLOVÁ-HABERLANDOVÁ, Katarína: Baťa alias Alizé. ARCH 10, 2005, 5, s. 28 – 31.

¹³ Podľa HORŇÁKOVÁ, Ladislava: Stavební expanze firmy Baťa. Vývoz architektury, výrobní, obchodní i životní filozofie. In: Horňáková, Ladislava (ed.): Fenomén Baťa. Zlínská architektura 1910 – 1960. Vyd. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009, s. 113.

¹⁴ KARFÍK, Vladimír: Architekt si spomína. Bratislava, Spolok architektov Slovenska 1993, s. 320 – 323.

¹⁵ Karfík, 1993, ako v pozn. 14, s. 99.

¹⁶ ŠLACHTA, Štefan: Pamiatky zlínskej architektúry. Projekt 1990, 4, s. 11 – 12. Považuje iba dve Karfíkove bratislavské práce z roku 1931 – Kostol sv. Kríža v Petržalke a Dom služby Baťa za „typické zlínske architektúry“. Ďalší autori uvádzajú vilu Sázela v súvislosti s corbusierovskými prvkami („škatulovitosti“), respektíve s použitím povrchových prvkov upomínajúcich zlínske stavby. In: Dulla, Matúš – Moravčíková, Henrieta: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava, Slovart 2002, s. 105.

¹⁷ FOLTYN, Ladislav: Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918 – 1939. Bratislava, Spolok architektov Slovenska 1993, s. 174. Názor na zásadný

corbusierovský vplyv na tvorbu zlínskej stavebnej kancelárie ešte pred jeho vlastným príchodom do Baťových služieb uvádza aj viaceri autorov, čo je téma pre osobitné interpretačné vyhodnotenie problému.

18 Porov. kapitola SZALAY, Peter: Regulácia mesta. Medzi víziou a skutočnosťou. In: Kol.: Moderná Bratislava 1918 – 1939. Bratislava, Marenčin PT 2013/2014, s. 95.

19 GROSS, A.: Obchodné mestské štvrte – obchodný dom Bohuslav Brouk v Bratislave. Slovenský staviteľ, 1936, 11, s. 325.

20 KARFÍK, 1993, ako v pozn. 14, s. 97.

21 V tom čase Sedlmayr vydáva publikáciu *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, kde rozlišuje jednak základné, jednak „vyššie dejiny umenia“, pričom materiál ich výskumu tvorí buď jedno umelecké dielo alebo prirodzená skupina diel, za ktorú možno považovať napríklad štruktúru historického jadra mesta. Obhajoba bratislavskej situácie by tak mohla zapadať do kontextu jeho dobového štúdia.

22 ŠTRAUS, Tomáš: Slovenský variant moderny. Bratislava, Pallas 1992, s. 37. Aktivita dr. J. Hoffmanna takto priezvisko uvádza Martin Kusý, pričom dr. Jan Hofman je uvádzaný Vendelínom Jankovičom a Ján Hofmann Tomášom Štrausom) pri príprave regulačnej komisie boli zahrnuté do jeho autorskej brožúry *Stavebné dejiny mesta Bratislavy*, kde napríklad hovorí: „hlavnou požiadavkou regulácie je, aby sa diala organicky, teda aby sa zdržala súvislostí medzi vývojom minulým a budúcim, aby budúci rozvoj bol prirodzeným pokračovaním vývoja minulého...“ In: Kusý, Martin: *Architektúra na Slovensku 1918 – 1945*. Bratislava, Pallas 1971, s. 21.

23 JANKOVIČ, Vendelín: Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850 – 1950. In: *Monumentorum Tutela*, Bratislava, SÚPSOP 1973, s. 31 – 37.

24 Porov. FOLTYN, 1993, ako v pozn. 17, s. 128. Foltyn naznačuje, že „len vzhľadom na vysokú hodnotu pozemku pamiatkový úrad ustúpil od pôvodného stanoviska a za určitých podmienok súhlasil s realizáciou stavebného zámeru...“

25 JANKOVIČ, Vendelín: Kapitoly z dejín pamiatkovej starostlivosti na Slovensku. *Pamiatky a príroda*, 1976, 5, s. 37.

26 JANKOVIČ, 1976, ako v pozn. 25, s. 38. Publikovaný obrázok nemá uvedený zdroj.

27 DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava, Slovart 2002, s. 116, obrázok 298. Popis obrázka znie: „Pôvodný návrh“. Porov. MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: *Architektonický koncern Baťa ako činiteľ modernizácie: príklad Slovensko*. In: Horňáková (ed.), 2009, ako v pozn. 13. Popis obrázka znie: *Dom služby Baťa v Bratislave, pôvodný návrh*. Podľa *Deutsche Bauzeitung* 1930, 64, s. 175.

28 HORŇÁKOVÁ, 2009, ako v pozn. 13, s. 113 – 121.

29 S ohľadom na uvádzaný pamiatkový aspekt uplatnenia priehľadu na vežu a rovnako zo spôsobu prístupu architektov k riešeniu na pohľad vopred takmer strateného projektu, respektíve spôsobu, akým bola schopná projekcia pristupovať ku kritike, robiť kompromisy, obojstranne akceptovať vzniknuté nároky a prispôbovať modernú novostavbu historickému prostrediu, možno interpretovať širšie architektonické postupy doby. Napokon jedine tak bolo možné, ale zaiste, vzhľadom na neudržateľný stav historických budov aj nevyhnutné, presadiť novú architektonickú koncepciu.

30 Konvolut Demolačný plán obsahuje negatívy 5 pôdorysov starého stavu historických domov na parcele č. 64, 65, 66 a zakreslenú trojpodlažnú konštrukciu do fotografie pohľadu na historické domy z Hurbanovho námestia. Konvolut Archív I. ČSR obsahuje negatívy, na ktorých je do fotografie snímanej z Obchodnej ulice na Hurbanovo námestie zakreslený Dom služby, variovaný vždy s blokovou kubickou hmotou, raz s dvojposchodovým alebo s jednoposchodovým krídlom. V tomto súbore sa nachádzajú aj negatívy fotografií zrejme kašírovaného modelu Domu služby v hmote päťpodlažného kubusu a dvojpodlažného, pravouhlo zalomeného krídla. Všetky súbory negatívov sú datované rokom 1931. In: *Archív Pamiatkový úrad SR Bratislava*.

31 Demolačný plán, ako v pozn. 30. Obsahuje pôdorysy a popisky (souterrain 1., 2., prízemí, patro, podkroví a púda, 1 : 100, dat.: Zlín, v lednu 1930, sign.: T. & A. Baťa, H-9, nečit. podpis.

32 GAŽO, Mikuláš – HOLČÍK, Štefan – ZINSER, Otto: *Bratislava pred sto rokmi a dnes*. Bratislava, Albert Marenčin Vydavateľstvo PT 2003, s. 37.

33 HORŇÁKOVÁ, Ladislava – MIKULAŠTÍK, Tomáš: *Medailony osobností firmy Baťa*. In: Horňáková (ed.), 2009, ako v pozn. 13, s. 257 – 258.

34 GAHURA, František Lydie: *Estetika architektúry*. Zlín, nedat. s. 29 n.

35 K tomu pozri dobovú úvahu Dr. Jana Hofmanna, prednostu referátu na ochranu pamiatok na Slovensku, s názvom *Staré a nové stavitelstvo*. *Slovenský staviteľ*, 1931, 1, s. 5.

36 Citujem pasáž z textu Otakara Nového: Vladimír Karfík – architekt 20. storočia. *Architektúra & urbanizmus* 25, 1991, 4, s. 235 – 246, zvl. s. 239: „Pokračovala také expanze firmy v ČSR. Vladimír Karfík nejdříve postavil dům fy Baťa na amsterdamské tepně Kalverstrad, oceňený stálým expertem firmy Josefem Gočárem. Pak

vybudoval s mnoha obtížemi palác firmy při ústí Kobližné ul. v Brně, který měl být původně podstatně vyšší a dále Dům obuvi před Michalskou věží v Bratislavě, záměrně snížený, aby ji z Náměstí SNP bylo vidět. Třetím byl palác firmy v Liberci. Hitler jej po návštěvě města r. 1939 nakázal strhnout jako židobolševickou moderní architekturu, ale už k tomu pro vývoj 2. světové války nedošlo.“

37 Nie je náhodou, že tvar objektu bol popularizovaný, respektíve pejoratizovaný ako „topánka“ a rovnako, napríklad analogický hmotový útvar bol v schematickej kresbe použitý v suchej pečati na frontispice vtedy (1931) založeného časopisu *Slovenský staviteľ*, v ktorom mimochodom architekt Karfík publikoval recenziu tejto svojej stavby.

38 POLOMOVÁ, Beata: *Illumination of historical objects from the view of an architect*. *Przeglad Elektrotechniczny* 84, 2008, 8, s. 8.

39 KARFÍK, Vladimír: *Dom služby Baťa v Bratislave*. *Slovenský staviteľ*, 1931, 1, s. 212.

40 Tamže, s. 210 – 213.

41 KARFÍK, 1993, ako v pozn. 14, s. 97.