

ECSTASY GARAGE presents

"An Old School Battle Royale"

Honoring the
following High Schools:

Featuring
Grand Master
Svacha

M.C.S

Chief
Rocker

Starsky

Amazing

Man

FORCE 5 M.C.S

Lil Gee Jerry-D Louie-Lew Butch-Kid

D.J.s

Charlie Chase

Tony-Tone Kool Dee

M.C.S Easy A.D. Mr.T

Inner City Disco

D.J.s

Vicious-D Johnny-J

Zuenny-Zuen

M.C.S

La-Spank Lady-Sweet Hi-Cee Lil-Tee

9:30 pm until

**Pro R.Š.
Aka Grand Master
Rostislavu Šváchovi k 60. narozeninám**

**Editorky: Terezie Nekvindová a Karolina Jirkalová
Grafický design: Linda Dostálková, The Bestseller Creative Platform
Fotografie na obálce: Ecstasy Carage Disco – flyer, zdroj Reaserching
Hip-Hop, Born in the Bronx, <http://mapping.cit.cornell.edu/hiphop/map>
a Markéta Jurečková, Rostislav Švácha na střeše Unité d'Habitation
v Marseille, 2000, archiv Michala Fišera
Vydalo nakladatelství Ausdruck Books, číslo publikace 19
Praha 2013**

ISBN 978-80-260-4350-8



AKA GRAND MASTER



Editorial

Sborník Pro R.Š. aka Grand Master vznikl původně jako samizdatová tiskovina k 60. narozeninám historika architektury Rostislava Šváchy. Příspěvatelé, historici umění, architekti a další spřízněné duše, se považují za jeho žáky nebo mu chtějí poděkovat za podněty pro svou práci.

Profesor Rostislav Švácha svým působením na Akademii výtvarných umění v Praze a na Univerzitě Palackého v Olomouci ovlivnil již celou generaci architektů a historiků umění. Koncepce sborníku vyšla z tohoto faktu, shrnuje proto příspěvky od příslušníků obou disciplín. Kniha nesleduje jediné téma, naopak jejím hlavním znakem je rozmanitost. Tu určuje směřování jednotlivých autorů, kteří působí jako architekti, historici umění, památkáři, publicisté, překladatelé, vysokoškolští pedagogové nebo ještě studují. Témata pokrývají téměř celé pole působnosti Rostislava Šváchy, což při profesorově pracovitosti není lehký úkol. Objevuje se zde umělecko-historická studie, medailon stavby, komentovaný překlad, esej, rozhovor, a v neposlední řadě i editorská práce. Zastoupeno je baroko, období první republiky, poválečná doba i současnost. Architektury jsme požádaly primárně o texty či skici vyjadřující jejich způsob uvažování, neboť Rostislav Švácha je velkým kritikem absence soudobého architektonického myšlení v Čechách. Nechybí ani památkářská problematika nebo aktivistický postoj, Rostislavu Šváchovi vlastní. Své zástupce zde mají také jeho mimoprofesionální lásky, literatura a hudba.

A na závěr omluva a poděkování. Snažily jsme se oslovit co největší počet příspěvovatelů, i přesto sborník představuje pouze úzký „vzorek“ těch, kteří se s Rostislavem Šváchou ve své práci nebo studiu potkali. Děkujeme všem za ochotné poskytnutí textů, kreseb, skic či fotografií, grafičce Lindě Dostálkové za vizuální podobu knihy a Michaele Janečkové, Vasilu Artamonovi, Daniele Dostálkové a Aleši Čermákovi za spolupráci.

Pane profesore, všechno nejlepší!

Terezie Nekvindová a Karolina Jirkalová

Obsah A (podle pořadí)

s. 8	TOMÁŠ ŘEPA, „DOŠLO K“
s. 14	MARTINA MERTOVÁ, SRDCE STŘEDNÍ VELIKOSTI
s. 18	MARCELA HANÁČKOVÁ, KAREL TEIGE A URBANISMUS
s. 26	ALEXANDR JENIŠTA, VLADIMIR PAPERNYJ: POHYB – NEHYBNOST ...
s. 36	KATEŘINA PAVLÍČKOVÁ, DVAKRÁT KAREL ŘEPA
s. 40	ONDŘEJ MOLIN, BYLO TO, JAKO KDYBY ORVILLE A WILBUR WRIGHTOVÉ ...
s. 46	IRENA LEHKOŽIVOVÁ, ROBERT VENTURI ...
s. 72	EVA NOVOTNÁ, NENÁPADNÉ JUBILEUM PRVNÍHO PANELOVÉHO DOMU ...
s. 78	MARTINA FLEKAČOVÁ, PADESÁT LET OD VZNIKU ÚTVARU HLAVNÍHO ARCHITEKTA ...
s. 88	LUCIE ZADRAŽILOVÁ, NOCLEHÁRNÝ NA PŘEDMĚSTÍ?! ...
s. 102	TEREZIE NEKVINDOVÁ, PANELSTORY V GALERII
s. 114	LINDA DOSTÁLKOVÁ, MOTTO:
s. 118	JITKA KUBIŠTOVÁ, NÁKUPNÍ STŘEDISKO URAN V ČESKÉ LÍPĚ
s. 126	DITA DVOŘÁKOVÁ, TEORIE ARCHITEKTURY PETRA VAĐURY
s. 134	EVA ERBANOVÁ, PLAVECKÝ STADION V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
s. 140	RADO IŠTOK, ARCHITEKTEM V DÁNSKU. ROZHOVOR S JANEM MAGASANIKEM
s. 154	KAROLINA JIRKALOVÁ, TADY A TEĎ ...
s. 164	PETR HÁJEK, KAPLE NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE
s. 168	MICHAL FIŠER, MARSEILLE – LA TOURETTE – ŽENEVA
s. 172	PAVEL NASADIL, ČTYŘI DOMY
s. 176	JAN ŠÉPKA, O KRÁSE
s. 182	ROMAN BRYCHTA, VRCHÁBY
s. 186	MOJMÍR PUKL, POSUDEK
s. 190	MARCELA STEINBACHOVÁ, DŮM, SRNKA A VEVERKA
s. 194	PAVEL JOBA, CHVÁLA ČINŽÁKU
s. 198	MARTIN RUSINA, PROČ MÁM RÁD POHLED Z OKNA
s. 202	ONDŘEJ CÍSLER, JAZYK PRAMEN VODY ŽIVÉ
s. 206	VIKTOR VLACH, NEJASNÁ ZPRÁVA Z IDEÁLNÍHO NÁCHODA
s. 210	MARTINA KÁROVÁ, BEZ NÁZVU
s. 214	PETR SOUČEK, JAKÉSI DIALOGY A KRÁTKÉ ZAMYŠLENÍ
s. 218	ONDŘEJ DUŠEK, POZNÁMKY
s. 222	MICHAL ŠIŠKA, DVA TEXTY PRO R. Š.
s. 226	JIŘÍ BÍZA & MARTIN KOŽNAR, KONTEXTY NAŠICH PROJEKTŮ
s. 230	FILIP KOTLÁŘ & MARKÉTA MRÁČKOVÁ & MAREK PŘIKRYL & BARBORA ŠIMONOVÁ, HOMMAGE ...
s. 236	DAVID VODA, DSS
s. 240	JAN ŠTĚTINA, DVĚ KROMĚŘÍŽSKÉ REZIDENCE ...
s. 258	NINA MICHLOVSKÁ, NĚKOLIK POZNÁMEK K FUNKČNÍMU VYUŽITÍ GROTT ...
s. 266	JAN ZIKMUND, GALAKTICKÝ POSEL
s. 270	EDITH JEŘÁBKOVÁ, VŠE NEJ
s. 274	RADOSLAVA SCHMELZOVÁ, O MRTVÉ KOČCE, CO MLUVÍ ...
s. 284	LENKA KUŽVARTOVÁ, POSLEDNÍ ŘEČ ...

Obsah B (podle iniciál autorů)

JIŘÍ BÍZA	J.B
ROMAN BRYCHTA	R.B
ONDŘEJ CÍSLER	O.C
LINDA DOSTÁLKOVÁ	L.D
DITA DVOŘÁKOVÁ	D.D
ONDŘEJ DUŠEK	O.D
EVA ERBANOVA	E.E
MARTINA FLEKAČOVÁ # MICHAL FIŠER	M.F
MARCELA HANÁČKOVÁ	M.H
PETR HÁJEK	P.H
RADO IŠTOK	R.I
ALEXANDR JENIŠTA	A.J
EDITH JEŘÁBKOVÁ	E.J
KAROLINA JIRKALOVÁ	K.J
PAVEL JOBA	P.J
FILIP KOTLÁŘ	F.K
JITKA KUBIŠTOVÁ	J.K
MARTINA KÁROVÁ # MARTIN KOŽNAR	M.K
LENKA KUŽVARTOVÁ	L.K
IRENA LEHKOŽIVOVÁ	I.L
MARTINA MERTO VÁ # MARKÉTA MRÁČKOVÁ	M.M
NINA MICHLOVSKÁ	N.M
ONDŘEJ MOLIN	O.M
EVA NOVOTNÁ	E.N
PAVEL NASADIL	P.N
TEREZIE NEKVINDOVÁ	T.N
KATEŘINA PAVLÍČKOVÁ	K.P
MOJMÍR PUKL # MAREK PŘIKRYL	M.P
MARTIN RUSINA	M.R
TOMÁŠ ŘEPA	T.Ř
MARCELA STEINBACHOVÁ	M.S
PETR SOUČEK	P.S
RADOSLAVA SCHMELZOVÁ	R.S
BARBORA ŠIMONOVÁ	B.Š
JAN ŠÉPKA # JAN ŠTĚTINA	J.Š
MICHAL ŠIŠKA	M.Š
DAVID VODA	D.V
VIKTOR VLACH	V.V
JAN ZIKMUND	J.Z
LUCIE ZADRAŽILOVÁ	L.Z

„Došlo k“

AKA GRAND MASTER

T.Ř

Tomáš Řepa

Nedošla nám slova, neboť jsme opravdu došli k závěru, že až dojde slovní zásoba, nedojde k nahrazení slovesa „došlo“ jiným, ale počkáme, až dojde knihovník, přinese slovník spisovné češtiny, a místo aby se dojila kráva, dojdeme na stránku se slovesem „došlo“, a než dojde obilí, tak dojde na naše práva, a sloveso „dojde“ dojde svého uplatnění, jinak by mohlo dojít k nejhoršímu, došla by nám radost z českého jazyka.

Bývalé, současné a jistě i budoucí studenty profesora Rostislava Šváchy pojí společný zájem nejen o barokní a současnou architekturu a umění, ale zejména jedno jazykové úskalí. Když se kohokoliv z nich zeptáte, jaké je to psát práce u pana profesora, setkáte se povětšinou s odpověďmi mající zdravý základ a úsudek. Neopominete však pravidelné povzdechnutí nad tím, že ne nad všemi slovy, užívanými běžně v českém jazyce v mluvené i psané formě, profesor pochvalně přikyvuje. Mezi takovými si své výsadní postavení drží verbum „dojít (k)“, zvláště ve tvaru imperfekta. Studenty jímá hrůza, když jsou nuceni přemýšlet, ponoření do svých rozepsaných textů, o tom, jak nahradit „došlo k“ jiným, vhodnějším slovesem. Majíce na paměti, že musí napsat celou seminární práci a přitom se důsledně vyhýbat výše uvedenému slovesu, ba co více, představovat si, že takto systematicky pracují v budoucnu na postupové, bakalářské či dokonce magisterské, neřku-li dizertační práci, není se častým, úlevným reakcím studentů co divit.

Předkládaný text má za cíl předcházet naznačeným obhroublým narážkám či dokonce při-

sprostlým poznámkám, kterými jsou při hledání synonym častovány vlastní slovní zásoba, práce samotná, ba i český jazyk vůbec, a to již vůbec nemluvíme, ale odvážím se to říci, hlava profesorova. Příspěvek lze vnímat jako obhajobu slovesa samotného a jako snahu hledání jeho místa ve vztahu studenta k profesorovi, a naopak. Sloveso „dojít“ nese množství různých významů, to dokazuje například Jungmannův česko-německý slovník, kde „dogdu“ zabírá téměř jednu a půl strany.¹ Nás zajímá pouze ten význam, a pokusíme se ho také postupně vymezit, který je trnem v profesorově oku. Slovesem „dojít“ můžeme vyjádřit například chůzi, tj. dojít, ve významu „chůzí dospět, dostat se někam“. Pro uvedený výklad vybrala redakce *Příručního slovníku*, z jistě velkého množství příhodných příkladů, jeden z doby tolik profesorem oblíbeného baroka: „P. Koniáš zatím už došel k vdově Paškálové.“ (Jirásek, Alois)² V tomto pojetí, snad kromě jistě neobjektivnosti redakce, neshledáváme prozatím výtek. Podobně v duchu obsahu „odebrat se někam (za jistým účelem)“ i v uvedeném příkladu „Páni si došli pro pana pátera...“ (Třebízský, Václav Beneš).³ Stranou zůstává i význam „dohonit někoho, přiblížit se k někomu, k něčemu“. Problematické však již můžeme očekávat sdělení „pokročit jistou měrou v nějaké činnosti vůbec, dostat se, dospět kam“, jako kupříkladu ve větě: „S češtinou nikam nedojdete dneska!“ nebo: „Stihne je trest – a co činit – aby i tam k takovým koncům to nedošlo jako zde...“ (Baar, Jindřich Šimon)⁴. Konečně kamenem úrazu se jeví „uskuteční, uskutečnilo se“, jak dokládají úryvky: „Došlo k tomu, čím hrozil...“ (Baar, Jindřich Šimon), „Tot' by stínil byl leda bez rozumu, aby na to dal dojít...“ (Rais, Karel Václav), ale také „dosáhnout, nabýt (čeho)“: „Došel jsem k přesvědčení...“ (Zeyer, Julius)⁵.

Ve výše uvedeném obrozencově slovníku nenacházíme přímo slovesa „uskuteční, uskutečnilo se“, ale významem podobná „dogiti, dochoditi, docházeti“ v Jungmannových příkladech: „Non obtinebit“, tj. „K tomu nedogde“, „Giž k tomu došlo.“, tj. „Es ist so weit gekommen.“⁶ V pojetí „spotřebovat se, ukončit se, přestat, uplynout, dospět konce“ již sloveso po většinou neshledáváme pro náš text příliš vábné, resp. problematické.

Nad výběrem tématu, resp. nad podobným důsledným lpěním profesorem, se lze jistě po-
usmát, ale pokud začnete psát text, ve kterém se snažíte rekonstruovat umělecko-historické souvislosti architektonické, vězte, že nejvhodnějším a nejhodnější, co se týče vytanutí na mysl, resp. „zaplácnutím“ náhle chybějícího slovesa, je právě „došlo k“. I když se mu budete sebevíce vyhýbat, vždy se k němu, i přes sebe vystouplejší oblouk, stejně najisto vrátíte. Hovoříme totiž o slovesu, kterým lze nahradit, v rámci sledované látky, téměř jakékoliv jiné. Zůstaňme u semináře o architektuře: „došlo k založení“, „došlo k výstavbě“, „došlo k zastřešení“, „došlo k výzdobě“, „došlo k přestavbě“, „došlo k zrušení“, „došlo k zbourání“, v lepším případě „došlo k rekonstrukci“, „došlo k obnově“. Pokračovat ve výčtu dále není třeba, neboť z výše vybraných spojení zřetelně vyplývá, že „došlo k“ se přimyká téměř ke každé činnosti spjaté se stavbou, s architekturou. Popisujeme jím konání vztahující se k objektu, pozorované hodnotícím (bádajícím) subjektem, tj. subjekt tak vyjadřuje pro něj zvnějšku udělé, skutečněné.

Listováním v kapitolách obhájených postupových, bakalářských, magisterských i disertačních prací lze profesoro-
vo důsledné lpění na zákazu, resp. likvidaci uvedeného slovesa, vystopovat velmi přesně. Na internetovém úlo-

žišti studentských prací přihlášených univerzit – www.theses.cz, po zadání filtru „Univerzita Palackého“, „Filozofická fakulta“ a „Katedra dějin umění“ nalezneme celkem 227 odkazů na bakalářské a magisterské práce obhájené v letech 2008–2011.⁷ Z těchto se k 32 kriticky vyjadřoval a vedl je profesor Švácha. Z obhájených jsou dvě třetiny, přesněji 21, přístupné i celým textem. Kromě zcela zásadní dlouhodobé snahy mapovat a zhodnocovat architekturu regionálních center zejména pro dobu konce 19. a celého 20. století dokážeme vysledovat i profesoro-
vo stopování slovesa „došlo“. Tak například v diplomové práci *Architektura a urbanismus Valašského Meziříčí ve 20. století*, obhájené Martinou Flekačovou v roce 2011, nalezneme na 169 stranách pouze jednu větu, ve které se dočteme: „I přes množství nalezeného materiálu došlo v průběhu let ke ztrátám.“⁸ O dva výskyty slovesa více je bohatší studie Anny Šubrtové o architektuře sokoloven v Podkrkonošské-Jiráskově župě v letech 1890–1938: „došlo k zaslepení“, „k realizaci Kotěrova návrhu však nakonec nedošlo“ a „k jejíž realizaci naneštěstí nedošlo“.⁹ V textu o architektuře v České Lípě ve 20. století se jeho autorka Jitka Kubištová zdárně nástraze vyhýbá, ovšem její nedůslednost odhaluje strana 36: „aby nedošlo k úrazu chodců“.¹⁰ Takového prohrěšku se dokázala vyvarovat Iva Karásková v diplomové práci obhájené v roce 2009.¹¹ Karásková s funkcionalistickou architekturou jiného severočeského města, Jablonce nad Nisou nespojila „došlo k“, a to v žádném jeho přípustném tvaru. Nápadné protiklady k této práci ovšem vykazuje text Blanky Příkrylové. U rondokubistického nábytku Josefa Gočára a Pavla Janáka v roce 2009 „k jejich výrobě pravděpodobně nakonec nedošlo“, „došlo k projevu“, „došlo k výrazné proměně“, „došlo ke zklidnění“ nebo „došlo k odklonu“.¹²

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
~~T.Ř~~
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Práce Příkrylové se v kontextu předchozích jeví odvážně, i když použité adjektivum ve srovnání s o rok později odevzdaným, také velmi zdařilým textem Niny Michlovské o umělých jeskyních – grottách v české architektuře 17. a 18. století, pak jistě nevyzní tak krajně.¹³ Vedle opakujících se „došlo ke změnám“, „došlo k rekonstrukci“ apod. obohatila Michlovská výčet spojení o například ne příliš časté „došlo k obnažení“, „došlo k nevšední syntéze“ nebo „došlo ke konzultaci“. Michlovské text chápeme ale zejména jako přelom v počtu užití sledovaného slovesa (viz následující analýza).

Z dostupných textů na internetu vyplývá, že polovina bakalářských a magisterských prací, obhájených v letech 2008–2011 u profesora Šváchy, neobsahuje uvedené sloveso ani jednou, a to ani v jiném časování nebo záporu. Značnou rafinovanost prokázala mezi jinými Ilona Motejlová, v jejímž vlastním textu sice sloveso nenalezneme, ale která přece jen jeho existenci připustila, a to v citaci.¹⁴ V tomto velmi omezeném časovém výseku bohužel nedokážeme věrně posoudit, zda se profesora důslednost stupňuje. Na každý z uvedených roků připadá přibližně stejný počet zveřejněných prací: v roce 2008 si studenti dovolili použít sloveso celkem desetkrát. O rok později se objevuje již patnáctkrát. Rok 2010 považujeme za doslova „utržený z jazykových řetězců“, neboť sloveso proklouzlo do textu celkem 32x, kdy v již zmiňované práci o grottách se setkáváme se slovesem ve 22 větách. V roce 2011 se podařilo profesorovi vrátit rostoucí oblibu na roveň roku 2009. K výše uvedeným slovním spojení pak přibýly další: „došlo k mísení“, „došlo k adaptaci“, „došlo k zapojení“, „došlo k propojení“, „došlo k proměně“, „došlo k vyhrocení“.

Zadáním četnosti slovesa došlo k/ke + podstat-

né jméno se v korpusu SYN českého národního korpusu setkáme přesně s 60 695 výskyty (k 18. 10. 2011).¹⁵ Podle četnosti užití získáváme následující výsledky: nejčastěji se opakuje „došlo ke změně“ ve 114 případech, o téměř polovinu méně „došlo k porušení“, těsně následované „došlo ke snížení“ a „došlo k poklesu“. I v případě vklínění přídavného jména se „došlo k/ke“ nejvíce objevuje ve spojení se změnou, v tomto případě se změnou zásadní (12x) a v plurálu změnami podstatnými (11x). Etymologii spojení nelze přesně vymezit. Barbora Smrčková z Ústavu pro jazyk český v Praze se domnívá, že spojení s velkou pravděpodobností představuje doslovnou přejímku.¹⁶ Tzv. kalk dokládá příkladem z německého jazyka: „Es kam zu Ausschreitungen als beide Gruppen am Bahnhof.“ V rámci překladu se pak jeví jako nejvhodnější užití právě spojení „došlo k“, tj.: „K výtržnostem došlo, když se obě skupiny (setkaly) na nádraží.“

Sloveso „dojít k“ má své místo ve spisovné češtině, je ovšem nutné ho užívat v míře obezřetné, skromné a snažit se nahrazovat ho slovesy přesnějšími a pestřejšími, ale v konečném důsledku ho neztracovat. Trvat na uplatnění co nejkošatější slovní zásoby, a to nejen u sloves. Myslím, že profesorské snahy jsou namístě a pro budoucí rozvoj studenta mají svůj smysl. S nimi lze závěrem spojit citaci z předmluvy, kterou připravila redakce *Příručního slovníku*, resp. žáci profesora Františka Pastrneka v roce 1937: „(...) s rozmachem soudobé civilisace rozhojnila se slovní zásoba našeho spisovného jazyka měrou neobyčejnou.“¹⁷

P o z n á m k y :

- ¹ Josef Jungmann, *Slovník česko-německý*, I. díl, A-J, Praha 1989, s. 403–404.
- ² *Příruční slovník jazyka českého*, I. díl, A-J, Praha 1937, s. 465.
- ³ Ibidem, s. 465.
- ⁴ Ibidem, s. 465.
- ⁵ Ibidem, s. 465.
- ⁶ Jungmann (pozn. 1), s. 404.
- ⁷ www.theses.cz ,vyhledal Tomáš Řepa dne 1. 12. 2011.
- ⁸ Martina Flekačová, *Architektura a urbanismus Valašského Meziříčí ve 20. století* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011, s. 7.
- ⁹ Anna Šubrtová, *Architektura sokoloven v Podkrkonošské – Jiráskově župě v letech 1890–1938* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011, s. 37, 48, 50.
- ¹⁰ Jitka Kubištová, *Architektura v České Lípě ve 20. století* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011, s. 36.
- ¹¹ Iva Karásková, *Funkcionalistická architektura v Jablonci nad Nisou* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009, s. 3–102.
- ¹² Blanka Přikrylová, *Rondokubistický nábytek Josefa Gočára a Pavla Janáka* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009, s. 87, 59, 89, 95, 36.
- ¹³ Nina Michlovská, *Grotta v české architektuře 17. a 18. století* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2010.
- ¹⁴ Ilona Motejlová, *Architektura vil v Hradci Králové, 1900–1945* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2001, s. 15.
- ¹⁵ Český národní korpus – SYN. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha. Cit. 18. 10. 2011, dostupný z WWW: <<http://www.korpus.cz>>.
- ¹⁶ Mgr. Barboře Smrčkové děkuji za kritické hodnocení, vedení a připomínky.
- ¹⁷ Viz *Příruční slovník* (pozn. 2), s. 6.

L i t e r a t u r a :

- František Kott, *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-fraseologický*, 6. díl, dodatky D –N, Praha 1890.
- Příruční slovník jazyka českého*, I. díl, A – J, Praha 1935–1937.
- Josef Jungmann, *Slovník česko-německý*, I. díl, A – J, Praha 1989.
- Bakalářské a diplomové práce studentů Katedry dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (výběr z let 2008–2011).

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
~~T.Ř~~
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Srdce střední velikosti

—
AKA GRAND MASTER
—

M.M

Srdce střední velikosti

17



Martina Mertová: Srdce střední velikosti, koláž, 2011. Repro: Daniela Dostálková.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

~~M.M~~

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Karel Teige a urbanismus

AKA GRAND MASTER

M.H

Město funkcionalistické a město socialistické na pozadí kongresů CIAM

V létě roku 1933 se na parníku *Patris II* konal legendární IV. kongres organizace CIAM,¹ z jehož podkladů vzešla neméně legendární *Athénská charta*. Účast naší země na tomto podniku je dodnes zahalena rouškou tajemství. Československá skupina totiž prakticky neexistovala.² Kroužek kolem Karla Teiga,³ který po dlouhém váhání aktivně do organizace vstoupil na kongresu v Bruselu (1930), prakticky zanikl, zatímco nová brněnská skupina se teprve začínala formovat. I přesto se na parníku objevily dvě analytické, funkcionalistické mapy Prahy, o nichž dosud nevíme, kdo je vyhotovil a odkud se vzaly. V jakém vztahu k nim byl architekt František Kalivoda, který na kongres přijel jako pozorovatel a který se později pokusil o ustavení nové československé skupiny CIAM rekrutované vesměs z brněnských architektů, je dodnes záhadou. Cílem tohoto článku je ukázat, že existuje jen malá pravděpodobnost, že soubor dvou map pochází z Teigeho okruhu levicově smýšlejících architektů. To, co Teiga totiž touto dobou zajímalo nejvíce, nebyla teorie města funkcionalistického, ale socialistického.

Lze říci, že na půdě meziválečného CIAMu téměř nikdy nevymizely třenice mezi umírněnými liberály a víceméně levicovými architekty. Tato tendence se projevila hned při sepisování prvního manifestu, tzv. *Deklarace z La Sarraz* (1928), kdy víceméně vznikly dvě verze, z nichž více protěžovanou byla ta levicovější.⁴ Radikálně levicoví architekti, mezi něž patřila taková jména jako Mart Stam, Hannes Meyer, Hans Schmidt nebo třeba také Ernst May, měli v organizaci navrch až téměř do třetího kongresu, který se konal roku 1930 v Bruselu. Po tomto setkání se

karta obrátila a začaly se více prosazovat osobnosti typu Sigfrieda Giediona, Cornelise Van Eesterena, Waltera Gropia či Le Corbusiera. Danou skutečnost umožnila hlavně měnící se politická situace v Německu a odchod spousty převážně levicových architektů do Sovětského svazu. Ti se v překotně rozvíjející zemi začali rychle uplatňovat především při výstavbě a „rekonstrukci“ měst,⁵ přičemž mnozí z nich svůj úkol vnímali jako posláni a nová města nazývali vpravdě socialistickými.

Sovětský svaz byl koncem let dvacátých a počátkem let třicátých nesmírným lákadlem pro spoustu architektů, ať již sem přišli za prací na delší dobu nebo jen na kratší návštěvu. Na tomto místě již však nemluvíme jen o architektech vesměs levicových. O to, co se v rychle se urbanizující a industrializující zemi dělo, zřejmě také s vidinou získání zakázek na stavbu celých měst, se zajímali snad všichni. To byl zřejmě také nejpádnější důvod, proč se architekti sdružení pod hlavičkou organizace CIAM rozhodli uspořádat svůj čtvrtý kongres v Moskvě. Téma bylo pro seskupení poměrně nové, mělo se týkat funkcionalistického města. Přípravné setkání delegátů, kteří se měli kongresu zúčastnit, se konalo již v roce 1931 v Berlíně,⁶ a protože to nebyla žádná malá událost, ale šlo se až několik desítek členů, bývá tato schůzka označována jako kongres mimořádný.

Již zde představil jeho nově zvolený předseda Cornelis Van Eesteren tři vzorové typy map Amsterdamu, které vesměs zachycovaly čtyři hlavní městské funkce: práci, bydlení, rekreaci a dopravu. Dvě byly v měřítku 1 : 10 000 (první znázorňovala městské funkce, typy a stáří residenčních, veřejných a průmyslových oblastí, druhá pak dopravní tahy) a jedna v měřítku 1 : 50 000 (postavení města v rámci jeho regionu).⁷ Podle tohoto vzoru a podle zvolených

přístupů k vyhodnocování a zakreslování dat pak měly pracovat také jednotlivé národní skupiny. Konečným cílem pak bylo všechna jednotným způsobem zachycená města porovnat a vyvodit obecnější závěry. Van Eesteren při zpracovávání nového plánu města Amsterdamu používal statistické údaje z oblasti demografie, ekonomie a techniky a do map pak spolu se svým týmem zanašel data ve třech kodifikovaných barvách znamenajících právě práci, bydlení a odpočinek. Doprava byla zvlášť (viz výše). Pro metodu se často mezi členy CIAMu užívala spojení jako „racionální“, „exaktní“ či „funkcionalistická“. Mělo tedy podle svých tvůrců jít o nový a dynamický postup při zkoumání a navrhování měst, který se na rozdíl od postupu předchůdců, založeném především na metodách Camilla Sitteho, vyznačoval pravým „vědeckým“ a „rozumovým“ přístupem.⁸

Reakce na představené plány Amsterdamu byly různé a některé z nich nevyzněly právě lichotivě. Tak například československá skupina ve složení Peer Bücking a Nusim Nesis⁹ upozornila na to, že daný empirický přístup pouze vytváří obrázek aktuálního fyzického stavu měst a zjišťuje k němu data, nenabízí však žádná hlubší vysvětlení daného stavu. Rozložení městského prostředí do čtyř funkcí pak nepovažovali za správné, protože uspořádání současných měst je podle jejich názoru výsledkem vývoje společnosti založené na principu zisku. Proto by se také syntetická část práce měla soustředit na návrh společenských vztahů, stejně jako to dělá sovětský lidový komisař Nikolaj A. Miljutin. Rekonstrukce stávajících měst je pak rovněž zbytečná, protože dosavadní společenské a ekonomické podmínky zůstaly prozatím nezměněny.¹⁰ Ataky z české strany pokračovaly i později, kdy se levicovní architekti v Československu na účet funkcionalistických plánů vyjádřili násle-

dovně: „Tyto elementární jevy (tj. problémy s dopravou, hustotou města, explozí obyvatelstva) zůstanou neplodné, pokud se budou sledovat jen symptomy a východiskem se nestanou ekonomické a sociální poměry ... Docházíme tedy k přesvědčení, že stará i nová města jsou za daných podmínek radikálně nevyléčitelná a že nová města za socialistických poměrů nebudou městy v tomto smyslu.“¹¹

Určité výhrady k Van Eesterenovým plánům měl také německý architekt Arthur Korn, který se právě s velkým nadšením a elánem vrátil ze Sovětského svazu. Především se mu rovněž nelíbila v Berlíně prezentovaná výzkumná metoda. Podle něj by byl více na místě postup založený na historickém materialismu, kde by se kladl důraz na výzkum změn ekonomických a sociálních poměrů jednotlivých společenských tříd. To, co představila holandská skupina, podle něj znázorňovalo jen pouhou současnost, nikoliv důležitý dějinný vývoj. Artur Korn v době konání kongresu uspořádal samostatnou výstavu nazvanou *Proletarische Bauausstellung*. Ta měla působit jako určitý protějšek „buržoazní“ výstavě, tzv. *Deutsche Bauausstellung* a Korn na ní zamýšlel představit svůj nový návrh na rozšíření Berlína. Není vůbec překvapivé, že by se podle jeho plánu mělo město rozšiřovat lineárně, a to na způsob pásmového města po Miljutinově vzoru.¹²

Na kongresu v Berlíně se také s velkým napětím očekával příjezd sovětských delegátů, kteří měli zastupovat hostitelskou zemi. Nepřijel však, zřejmě z důvodu plné stavební sezony, nikdo. Ze země sovětů dorazily jen dva do němciny přeložené exempláře spisu Nikolaje Miljutina *Socgorod*,¹³ který svým názorem na stavbu měst příkladně vycházel z textů Marxe, Engelse a Lenina. Spis dále zkoumal hospodářské, technické a sociální předpoklady Sovětského svazu k výstavbě nových měst, několik již dokonče-

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
~~M.H~~
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

ných projektů představil a v závěru se také věnoval Miljutinovu vlastnímu návrhu ideálního socialistického města. To se snad nejvíce vyznačovalo funkčním rozmístěním do několika nad sebou ubíhajících pásů.¹⁴ V knize je rovněž vyjádřena jedna z podstatných myšlenek teorie socialistického města vyslovená již v *Komunistickém manifestu*, a to rozrušení rozdílů mezi městem a venkovem. Tento spis byl organizaci CIAM zaslán s tím, že v podstatě reprezentuje názor pořadatelské země na problematiku funkcionalistického města. Sovětský svaz dále prosil kongres o vyslovení názoru na problematiku obsaženou v předloženém spisu.¹⁵

K Miljutinově a k prosovětskému postoji se víceméně přiklonil také německý architekt Ernst May, který se jako jediný architekt pracující v té době v Sovětském svazu dostavil na letní mimořádný kongres do Berlína. Ve své přednášce, přetisknuté mimo jiné v časopise *Das Neue Frankfurt*, vyjádřil tento bývalý hlavní architekt Frankfurtu nad Mohanem svou stručnou teoretickou představu o „problému socialistického města, vyrůstajícího ze základu nového ústrojení společnosti, její práce a jejího života“.¹⁶ O pásmovém městě Nikolaje Miljutina pak soudil, „že je to zdravá myšlenka, vhodná pro socialistická sídliště, a že se vnučuje téměř samozřejmě a že jí patří budoucnost“.¹⁷ A dokonce naznačil možnou slučitelnost této koncepce s jeho vlastní vizí nového města, tzv. městem trabantním.

Mimořádný kongres v Berlíně byl tak do určité míry soubojem dvou koncepcí: města funkcionalistického a města socialistického. První představa zkoumala stav města v dané chvíli a jeho aktuální děje rozdělila do čtyř hlavních funkcí, kterým přidělila barevné rozlišení a také unifikované značení pro jednotlivé činnosti s nimi spojené. Protože se ve velké míře pra-

covalo se statistickými daty a propočty, aktéři často mluvili o nové „empirické“, „vědecké“ a „racionální“ disciplíně, která se měla dozajista také vyhranit vůči předešlým způsobům plánování měst (porovnej např. rozšíření města Amsterdamu od Hendrika P. Berlageho a od Cornelise Van Eesterena). Funkcionalistická představa také neměla nic co do činění s hospodářskými a politickými změnami ve společnosti. Architekti v okruhu tohoto konceptu (především Van Eesteren, Gropius, Helena a Szymon Syrkusové a Sigfried Giedion) se totiž prohlásili za techniky, kteří své návrhy pro stavbu měst nepodmiňují změnou politického systému, kde šlo především o přechod od kapitalistické k socialistické společnosti.

Na druhé straně pak stáli architekti podporující koncept města socialistického. Věřili, že aby bylo vůbec možné stavět dobrá města, musí nejdříve přijít změna politického a společenského režimu, a to zhruba tak, jak se stalo v Sovětském svazu. Teorie stavby samotných socialistických měst se pak často podmiňovala především znalostí textů Marxe, Engelse a Lenina, které však vypovídaly především o sociálním stavu měst za průmyslové revoluce v západním světě. Za nejlepší spis v tomto ohledu se pak pokládala stat'lidového komisaře Nikolaje Miljutina¹⁸ nazvaná právě *Socgorod* – socialistické město.

V souladu s touto situací v organizaci CIAM se také vyvíjel osud československé skupiny pod vedením Karla Teiga. Tento obávaný teoretik výtvarného umění a architektury do Berlína za svou osobu vyslal dva náhradní delegáty: Nusi-ma Nesise a Peera Bückinga, kteří z pozic teorie socialistického města napadali koncept města funkcionalistického. Lze si těžko představit, že by se představy těchto vyslanců příliš lišily od těch, které zastával Teige. Může to být o to

více pravda, když si uvědomíme, že právě Bücking byl bývalým studentem Hannese Meyera na Bauhausu a svého učitele později, poté co se krátkou dobu zdržoval v okruhu architektů kolem Teiga, následoval i do Sovětského svazu. Celá záležitost se nám také rychle osvětlí, když nahlédneme do textů, které o urbanismu psal Karel Teige na počátku třicátých let.

Teige se otázkou socialistického města začal zabývat nejpozději právě roku 1931,¹⁹ kdy se v Berlíně konal mimořádný kongres CIAM a kdy mu také v časopise *Stavitel* vyšla poměrně rozsáhlá stat' nazvaná *Urbanismus a desurbanisace*, která byla součástí jím editovaného cyklu *Stavba nových měst v Sovětském svazu*.²⁰ Autor se ve svém příspěvku rozhodl porozhlédnout po aktuálních teoriích o socialistických městech. Při svém pátrání správně narazil na spory dvou táborů, tzv. urbanistů a dezurbanistů.²¹ Obě teorie vycházely ze známé marxistické poučky o vyrovnaní rozdílů mezi městem a venkovem a o rovnoměrném rozsidlení obyvatelstva. Urbanistická, Sabsovičova teorie předpokládala omezení počtu jednoho města na čtyřicet až padesát tisíc, rozdíl mezi městem a vesnicí by se pak vyrušil tak, že by se městům zamezovalo v jejich růstu, zatímco vesnice by se díky industrializaci zemědělství rozvinula a rozrostla. Dezurbanistická, Ochitovičova teorie zase počítala s úplným rozrušením měst nebo spíše jakýchkoliv lidských sídel, která se za průmyslové revoluce hrozivě centralizovala a nekontrolovaně rostla. Ochitovič namísto toho doporučoval úplné rovnoměrné rozsidlení obyvatelstva po celé zemi, podél cest vedoucích k místům práce. Technicky by pak toto rozsidlení bylo možné díky automobilu. Karel Teige obě snahy o naplnění marxistického socialistického města oceňoval, nicméně v nich našel řadu chyb, které prý zapříčinila nedostatečná znalost spisů Maxových, Engelsových

a Leninových. Vedle toho Teige také oběma názorům vytknul odtržení od reality, od současných možností Sovětského svazu. První teorie se mu navíc jevila jako příliš byrokratická, druhá zase jako příliš utopická.²²

Vedle této statě cyklus *Stavba nových sovětských měst v Sovětském svazu* přetisknul Teigův záznam přednášky Hannese Meyera v Praze a v Brně, především však tu její část, která hovořila o jeho zkušenostech při výstavbě a obzvláště při rekonstrukci stávajících sovětských měst na města socialistická.²³ Podobným způsobem Teige tlumočil i přednášku Ernsta Maye připravenou pro mimořádný kongres v Berlíně (1931), jež následně také vyšla v časopise *Das Neue Frankfurt*. Zde autor neopomenul upozornit na skutečnost, že Ernst May pokládá za vhodný koncept pro výstavbu socialistického města jak teorii trabantního města, tak i teorii Nikolaje Miljutina spočívající v rozložení města do několika nad sebou ubíhajících pásů: „Pásmové město propracoval N. A. Miljutin. Ernst May soudí, že je to zdravá myšlenka, vhodná pro socialistická sídliště, že se vnucuje téměř samozřejmě a že jí patří budoucnost.“²⁴ Není pak už vůbec překvapující, že v Teigeho výběru o socialistických městech nesměla chybět také recenze Miljutinovy knihy *Socgorod* zrealizovaná opět v jeho režii²⁵ a vydaná v Sovětském svazu v roce 1930.

Miljutinova představa socialistického města už u Teiga doznala lepšího uznání než teorie Sabsovičovy a Ochitovičovy. Jednak to bylo proto, že prý lépe těžila ze spisů Marxe, Engelse a Lenina, a také proto, že realističtěji přistupovala k možnostem a plánům Sovětského svazu. Pásová soustava se také našemu nejobávanějšímu teoretikovi architektury jevila jako neobvykle vhodná, například z toho důvodu, že vedle průmyslového pásu dokázala do svého

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
~~M.H~~
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

pojetí zahrnout i pás zemědělský, což bylo důležité z hlediska překonání rozdílu mezi městem a venkovem. Neméně sympatická mohla být Teigemu skutečnost, že: „všeruský centrální výkonný výbor (VCIK) a sovět národních komisařů RSFSR ve svém zasedání 1. srpna 1932 vydal směrnice pro stavbu osídlených měst RSFSR, jež se vlastně zakládají na miljutinském pásovém systému, a tím jej legalisují,“ jak to prohlásil ve svém příspěvku nazvaném *Architektura v socialistické výstavbě*. Teorie socialistického města a zároveň pronesl na Sjezdu levých architektů v Praze na podzim roku 1932.²⁶ Nemůže pak už vůbec překvapit skutečnost, že již roku 1931 Miljutinova kniha vyšla jako první svazek edice knihovny Levé Fronty,²⁷ ve které byl Karel Teige velmi angažovaný.

Vedle toho, co již bylo řečeno s Miljutinem, jehož teorie přece jenom měla podle našeho nejobávanějšího kritika určité mouchy, Karel Teige počítal s vytvořením skutečného socialistického města za několika okolností. Především mělo dojít ke zrušení kapitalistických výrobních způsobů a zavedení plánovitého hospodářství, tak jak se tomu již vlastně v Sovětském svazu dělo po představení dvou pětiletok. Plánování hospodářství pak už samo sebou také zahrnovalo i plán rovnoměrného rozšíření „vedoucího odvětví národního hospodářství“, tedy průmyslu a rovněž také vesnice. Vyrovnání rozvoje těchto dvou typů sídel si pak Teige představoval tak, že se omezí počet nepotřebné průmyslové výroby ve městech: „Zároveň se zrušením neracionální centralisace výroby, totiž nahromadění v jednom místě průmyslových podniků, které navzájem nesouvisejí s výrobním procesem, odpadne i centralizace osídlení a bydlení.“²⁸ Naopak rozvojem a povznesením statusu vesnice se dosáhne „industrializací kolektivizovaného městského hospodářství“. Tento systém plánování rozvoje

měst a vesnic Karel Teige považoval za dezurbanizační a sám sebe pak za dezurbanistu, ovšem nikoliv v Ochitovičově smyslu.

Z výše uvedeného vyplývá, že Karel Teige projevoval mimořádný zájem o teorii socialistického města tak, jak se formovala a vyvíjela především v Sovětském svazu. Do okruhu jeho zájmu však mohli spadat pouze architekti nebo teoretici, kteří v této pro něj nové a perspektivní zemi působili. Ve svých článcích se tak zbýval teoriemi Sabsovičovými, Ochitovičovými či Miljutinovými, z architektů dával prostor Ernstu Mayovi nebo Hannesi Meyerovi, kteří v Sovětském svazu pracovali na výstavbě nebo rekonstrukci tamních měst. V jeho očích byla na správné cestě jen ta města, která již vyhrála svůj boj s kapitalismem a mohla se rozvíjet tím správným směrem. Město funkcionalistické pro něj muselo být něco jako zpátečnictví. To bylo také poselství, které nechal svými zástupci Nusimem Nesisem a Peerem Bückingem přetlumočit na speciálním kongresu v Berlíně. Po tomto mimořádném zasedání v německém hlavním městě nechal naopak Sigfried Giedion Teigovi do Prahy vzkázat: „Vaši delegáti se kongresu v Berlíně účastnili velmi živě a jejich poznatky byly opravdu cenné, i když jsme si vždy nebyli jisti jejich metodologickým přínosem a tím, co nám vlastně chtěli.“²⁹ Vztahy kroužku architektů v blízkosti Karla Teiga s organizací CIAM tak po tomto mimořádném kongresu značně ochladly a z Teigeho strany se nedala čekat žádná další iniciativa, která by vedla k jeho účasti na čtvrtém kongresu CIAMu, který se konal na luxusním parníku Patris II., jenž plul v létě roku 1933 z Marseille do Athén a zpět. Otázka po původu dvou analytických map Prahy vyhotovených podle vzoru Van Eesterena tak sice neustále zůstává nezodpovězená, ale lze jen stěží předpokládat, že by je vyhotovil někdo z okolí Karla Teiga.

P o z n á m k y :

¹ Přehledová literatura týkající se organizace CIAM v meziválečném období je především tato: Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge 2000. – Martin Steinmann,

CIAM: Dokumente 1928–1939, Birkhäuser, Basel 1980.

² Literatura k české skupině CIAM:

Klaus Spechtenhauser – Daniel Weiss, Karel Teige and the CIAM: The History of a Troubled Relationship, in: Eric Dluhosch – Rostislav Švácha (eds.), *Karel Teige/1900–1951*, MIT Press 1999. – Vladimír Šlapeta, Funkcionalismus a skupina CIAM v Československu, in: *Památková péče a ochrana přírody v Jihomoravském kraji. 30 let krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Brně*, Brno 1989. – Monika Platzer, CIAM a její spojení se střední Evropou, in: Monika Platzer – Eve Blau (eds.), *Zrození metropole. Moderní architektura a město ve střední Evropě 1890–1937*, Praha 1999.

³ Nejvíce o vztahu Karla Teiga a CIAM viz Spechtenhauser – Weiss (pozn. 2).

⁴ Mumford (pozn. 1), s. 25. Deklaraci z La Sarraz v českém tisku poprvé zveřejnil právě Karel Teige: Karel Teige, Kongres moderní architektury, *Musaion* I, 1929–30, s. 69. Měl k ní ovšem několik poznámek: „... tento program a manifest je v několika bodech příliš povšechný“, protože: „Shodovali-li se téměř všichni účastníci sjezdu v základních a technických principech, docházelo tam, kde byly probírány ‚modalitě d’application‘, tedy detailnější otázky, a tam, kde byly z těchto principů vyvozovány důsledky, k utkání názorů a úsudků často dosti protichůdných.“ Lze tedy snad tvrdit, že Teige byl dostatečně srozuměn s třenicemi obou stran v La Sarraz, a i když levicový radikálové typu Stama či Mayera byli Teigemu svými názory blízcí a měli na konečné znění Deklarace podstatný vliv, Teige se s dokumentem plně neztotožňoval, nebo možná lépe, dokument nebyl v určitých bodech, pro něj rozhodujících, dostatečně důrazný tak, aby se s ním ztotožnit mohl.

⁵ Mumford (pozn. 1), s. 5–6 a zejména 2. kapitola *Funkcionální město, 1931–1939*, s. 59–131 a také Kenneth Frampton v předmluvě k této knize, s. XII–XIII.

⁶ Mimořádnému kongresu v Berlíně se věnuje tato literatura: Mumford (pozn. 1), s. 59–66 nebo také Kees Somer, *The Functional City. CIAM and the legacy of Van Eesteren*, NAi Publishes, Rotterdam 2007, s. 105–112.

⁷ Mumford (pozn. 1), s. 60–63. Viz také Somer (pozn. 6).

⁸ Ibidem.

⁹ Oba absolventi Bauhausu pravděpodobně za ředitelství Hannese Meyera. Oba také radikálního levicového smýšlení. Po nástupu nacismu k moci se objevili v Praze v kroužku Karla Teiga. Peer Bücking byl původem Němec, Nusim Nesis Litevec.

¹⁰ Somer (pozn. 6), s. 107–108.

¹¹ Platzer (pozn. 2), s. 98.

¹² Somer (pozn. 6), s. 107.

¹³ Ibidem, s. 105–107.

¹⁴ Miljutin rozlišoval tyto zóny: 1. železniční pásmo (nádrazí, skladiště, letiště), 2. průmyslové pásmo a jeho příslušenství (továrny, garáže, remisy, technické školy, ústavy, laboratoře, kuchyně), 3. zelené ochranné pásmo s hlavní autostrádou, les, 4. obytné pásmo (kolektivní domy, jídelny, dispensáře, dětské domovy, kluby, školy a internáty, kulturní domy), 5. parkové (ústřední kulturní podniky, divadlo, cirkus, sportovní stadion), 6. zemědělské pásmo (sovchozy a kolchozy, mlékárny, ovoce, potravinové kombináty, jatky, zemědělské a zvěrolékařské školy). Město se mělo rozšiřovat podélně, lineárně, příčně vzdálenosti mezi jednotlivými pásy však měly zůstat stejné.

¹⁵ Somer (pozn. 6), s. 6–7.

¹⁶ Přetlumočení přednášky a jejího přetisku pro časopis *Das Neue Frankfurt* pořídil pro časopis *Stavitel* Karel Teige: Karel Teige, Ernst May o socialistických městech (*Das Neue Frankfurt*, 1931, V. 7.), *Stavitel* XII, 1931, s. 121–122.

¹⁷ Ibidem, s. 123.

¹⁸ Nikolaj A. Miljutin nebyl architektem, nýbrž lidovým komisařem. V Sovětském svazu se stal předsedou státní studijní komise pro stavbu nových měst a pracoval v oboru stavby měst i v GIPROGORu a v Kom. Akademii. Jako takový se stal i členem vlády a vůdčí osobností odborů.

¹⁹ Teige se otázce urbanismu věnoval i dříve, nikoliv ale z hlediska teorie socialistického města. Pokuřoval po řešeních palčivých otázek stavby měst tak, jak je prezentovali např. Tony Garnier nebo Le Corbusier. Vesměs o nich nemluvil kriticky. To se však, alespoň co se týče Le Corbusiera, změnilo ve chvíli, kdy přešel na pozice obhájce socialistického města.

²⁰ Stavba nových měst v Sovětském svazu, *Stavitel* XII, 1931, s. 113–136.

²¹ Karel Teige, Urbanismus a desurbanizace, *Stavitel* XII, 1931, s. 113–131.

²² Teige tento svůj první příspěvek k teorii socialistického města rozpracoval rétoricky daleko lépe ve svém příspěvku předneseném na Sjezdu levých architektů v Praze ve dnech 29. 10. – 1. 11. 1932. Přetištěno v: Karel Teige, *Architektura v socialistické výstavbě. Teorie socialistického města*, in: Karel Teige (ed.), *Za socialistickou architekturu*, Praha 1933, s. 176–211.

²³ Karel Teige, O architektonické práci Sovětského svazu, *Stavitel*, 1931, roč. 12, s. 125–134.

²⁴ Teige (pozn. 16), s. 123.

²⁵ Karel Teige, Problémy stavby socialistických měst. Poznámky ke knize N. A. Miljutin: *Socgorod*, *Stavitel* XII, 1931, s. 113–121.

²⁶ Teige (pozn. 22), s. 201.

²⁷ Nikolaj A. Miljutin, *Socgorod. Otázky stavby socialistických měst. Základy racionelního plánování nových sídlišť v SSSR*, Praha 1931.

²⁸ Teige (pozn. 21), s. 124.

²⁹ Spechtenhauser – Weiss (pozn. 2), s. 233.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
~~M.H~~
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Vladimir Papernyj: Pohyb – nehybnost

(kapitola z knihy Druhá kultura)

AKA GRAND MASTER

A.J

Vladimir Papernyj: Pohyb – nehybnost (kapitola z knihy Druhá kultura)

Kniha Vladimira Paperného se věnuje fenoménu architektury stalinské epochy v Sovětském svazu. Základní otázky, jež si autor klade, by mohly znít: co se stalo na přelomu dvacátých a třicátých let, proč jedny formy a ideje byly nahrazeny jinými, stalo se tak v důsledku přirozené změny stylů, nebo to byl zásah vnějších sil do oblasti architektonické tvorby? Ve snaze nalézt na tyto otázky odpověď, snaží se autor vidět architekturu nikoli izolovaně, nýbrž v co nejširším kontextu kulturních a politických procesů. Nepřátelství mezi lidmi a idejemi dvacátých a třicátých let lze podle něj vysvětlit tím, že patří ke dvěma vzájemně protichůdným kulturám. Ty pak nazývá První a Druhou kulturou...

První kultura o sobě praví: „Ode dneška jsem navždy svobodná vši lidské strnulosti a jsem v neustálém pohybu.“ (Dziga Vertov)
Je to kultura přemísťování, změny stavu, nestálosti a nestability. Je to „věčný boj“, „permanentní revoluce“, „země vzhůru nohama“. Zde, podobně jako v Tatlinově věži, „se nesluší ani stát, ani sedět, musí vás to mechanicky nést nahoru a dolů, táhnout i proti vaší vůli“. (Nikolaj Lunin). Vaše oči „násilně obracejí pozornost právě k těm detailům, které nelze nevidět“. (Dziga Vertov). „Je to okamžik tvůrčího běhu, rychlého pokroku forem, konec nehybnosti, začátek bouřlivého pohybu.“

(Kazimír Malevič)

Architektonická díla v této kultuře se musejí hýbat, i kdyby jen proto, že „sama idea pohybu je velkým impulsem, hodným rozpracování“. (Georgij Krutikov)

Domy „musejí být obratitelné ke slunci, demontovatelné, kombinovatelné a pohyblivé,

s proměnlivým uspořádáním pokojů a nábytku“. (Kornelij Zelinskij)

V ideálu, k němuž kultura směřuje, „nepředstavuje přeměna příbytku jednotlivým občanem – obyvatelem města – žádnou komplikaci či nepohodlí (stěhování jen s kufríkem v ruce)“. (Ilja Golosov)

Typickými postavami této kultury jsou muž s kufrem nebo žena s pytle – tak se obvykle zobrazují ve filmech a toto zobrazení nevzniklo náhodou.

Nejen lidé, ale i domy se odpoutávají od země. Prototypem bytu se staly „kabinky pro přepravu pasažérů na parnicích, v letadlech nebo lůžkových vozech“. (Mojsej Ginzburg)

Z domu se stává „skříňka z ohýbaného skla, přenosná kajuta na kolečkách, vybavená dveřmi s kulatými okýnky a se svým obyvatelem uvnitř“. Kajuta se postaví „na vlak (zvláštní koleje i vagóny) nebo loď a její obyvatel v ní dokončí své putování, aniž by ji opustil“.

(Velemir Chlebnikov)

Žádné „změny bydliště“ není v takových podmínkách třeba, kdo chce, „vezme po křídle, po kolese a už ho stroj i s domem nese“.

(Vladimir Majakovskij)

Sám prostor, v němž se člověk pohybuje, rozšiřuje se téměř do nekonečna.

Jedu!

Okamžitě!

Za pět minut

přehoupnu

nebeskou vypouklinu.

V takovém počasi

se nádherně pojede.

Čekaj

u obláčku

pod Velkým Medvědem.

(Vladimir Majakovskij)

Lidé této kultury jsou „pokořiteli prostoru
moří, oceánů i souše, jsou sami sobě Božstvem,
Soudcem i Zákonem“. (Vladimir Kirillov)
Jaká nevědomá síla to jímá lidi, domy, zvířata,
věci a všechny je přemísťuje a zhurta rozptyluje
po zemském povrchu!

vše, co se může hýbat,
i co se nehýbá,
vše, co sotva se hnulo
plazíc se,
lezouc, plovouc –
lávou jde to, lávou!
(Vladimir Majakovskij)

Najednou se lidé dávají do pohybu, opouště-
jí téměř veškerý svůj majetek a poněkud své-
rázným způsobem se „roztékají“ nekonečným
prostorem bývalého ruského impéria. A jako
hlas polnice zní nad opuštěnými lány:

Hej, hy-je!
Gubernije,
zvedněte kotvy, plavte!
Za Tulskou Astrachánská, Tomská,
za hromadou
hromskou hromada hromská,
ty, které stály nehybně
dokonce ba i za Adama
zdvihly se
a na druhé
navalují hlučící městy.
(Vladimir Majakovskij)

Z svolání Sovnarkomu k pracujícím rolníkům,
které podepsal Lenin, je cítit velké znepokojení:
„Podle dostupných svědectví lze v několika gu-
berních sledovat zvýšenou tendenci rolnictva
k migraci. Podněcovatelé a vyvolávači nepoko-
jů, kteří nabádají rolníky k samovolnému pře-

sídlování, budou přísně potrestáni.“ Bylo naivní
se domnívat, že globální proces „roztékání“ lze
zastavit pohrůzkou trestu podněcovatelům ne-
pokojů, protože ti za to nemohli.

Státní moc se pokusila s problémem „roztéká-
ní“ obyvatelstva vyrovnat hned dvakrát. Poprvé
to bylo mezi lety 1918 a 1920. Tehdy například
zakázala lidem svévolný přechod ze správy jed-
noho úřadu ke druhému. Tři roky poté však mu-
sela zákaz zrušit. Stejně tak v roce 1923 začal
Moskevský sovět pod hrozbou pokuty poža-
dovat pro nově příchozí povinnou registraci do
dvaceti čtyř hodin po jejich příjezdu, ale v té-
mže roce vyšel dekret Všeuského ústředního
výkonného výboru a Rady lidových komisařů
zakazující „vyžadovat od občanů RSFSR po-
vinné předkládání občanských průkazu či jiných
dokumentů omezující jejich práva volného po-
hybu a pobytu na území RSFSR“.

V tomto období se snahy režimu často dostáva-
ly do přímého rozporu s „roztékáním“ kultury,
hlavně proto neměla zmiňovaná usnesení dlou-
hého trvání a mnohé dekrety působily přímo ve
prospěch tohoto „roztékání“. V důsledku toho
téměř všechno v první kultuře vypadalo nestá-
bilně. Změnil se kalendář, neustále se měnil čas.
Dekretem ze 14. února 1914 byl sice zaveden
mezinárodní systém časových pásem, ale stej-
ně se každý rok ručička na hodinách posouvala
v létě dopředu a v zimě dozadu. Dělal se to
z čistě praktických pohnutek – kvůli úspoře
energie. Podobná opatření jsou celkem obvyk-
lá, nicméně lehkost, s níž se čas měnil a náh-
lost, s níž se v následující kultuře měnit přestal,
ukazují, že čas přestal být v první kultuře něčím,
co bylo člověku dáno shůry, tedy Kantovým
časem *a priori*, nýbrž snížil se na úroveň hospo-
dářského opatření, podobně jako systém měř,
vah a fyzikálních jednotek, které ostatně prošly
v první kultuře rovněž řadou proměn.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Druhý pokus režimu vyrovnat se s „roztékáním“ svérázným způsobem rezonoval s přirozeným útlumem tohoto procesu v kultuře, a i proto se uskutečnil až nečekaně uceleně. Systém prostředků uzavírajících člověka v určitém geografickém prostoru se stále více rozvíjel. V roce 1926 se už přijímají opatření „na podporu přechodu kočujících Cikánů k práci a usedlému způsobu života“. V témže roce začíná boj za pracovní kázeň a v podnicích se zavádějí pracovní výkazy.

V roce 1928 vzniká zvláštní registr inženýrů, techniků a agronomů a v roce 1930 jsou přijata opatření pro „boj s fluktuací pracujících“, jímž vévodí pokuta za „přetahování dělníků a administrativně-technického personálu“. 23. června 1931 vydává Stalin svých „šest podmínek“, v jedné z nich požaduje „skoncovat s fluktuací pracujících.“ V roce 1932 je přijato nařízení umožňující dát výpověď za neomluvenou absenci. V témže roce vchází v rámci boje s „přelétavými“ (zní to skoro jako parodie na Majakovského *Létajícího proletáře*, není-liž pravda?) v platnost rozhodnutí odebrat pracujícímu při ukončení pracovního poměru poukázky na potraviny i drobné zboží a zbavit jej i práva na byt. V témže roce přichází i povinná registrace všech dobrovolných sdružení a počínaje rokem 1932 se postupně zavádějí občanské průkazy.

1. prosince 1934, v den, kdy byl zavražděn Kirov, přijímá Svaz architektů rozhodnutí vyžádat si ode všech svých místních organizací „seznam architektů – členů svazu a seznam architektů, kteří členy nejsou, z důvodu vytvoření registru všech architektů v Sovětském svazu“. Bylo by samozřejmě hloupé tvrdit, že vzorem pro toto rozhodnutí byl nedávno schválený dekret o nutnosti každých deset let zapsat „oficiální“ a „reálné“ stavy klisen, krav a prasnic, nicméně jejich vyznění i slovník jsou pozoruhodně shod-

né. Od roku 1937 jsou všichni členové Svazu architektů povinni pod hrozbou vyloučení vyplnit dotazník ve třech exemplářích, čítající dvacet devět bodů a přiložit k němu čtyři fotografie. V tomtéž roce se fotografie objevují i na občanských průkazech.

V roce 1935 byly všem studentům vytvořeny osobní složky a od roku 1938 pak „zvláštní registrační karty“ pro všechny specialisty s vyšším vzděláním. Téhož roku se zavádějí i pracovní knížky, které vypadají v podstatě stejně jako ty dnešní, a rovněž vstupuje v platnost zákaz vyloučit z kolchozu jeho člena. V roce 1940 je zaměstnancům definitivně zakázáno „svévolné opuštění podniku či pracoviště“. A nakonec se 18. ledna 1941 objevuje výnos, podle něhož se pozdní příchod na pracoviště delší než dvacet minut má řešit u soudu.

Jestli byli historici skeptičtí v otázce připravenosti státu na válku v roce 1941 (Alexandr Někrič), pak *kultura* na ni zcela jistě nachystána byla.

Je zcela zřejmé, jak nemístně se nové kultuře jevily ony Chlebnikovovy „skříňky z ohýbaného skla“, v nichž jejich „obyvatelé“ brázdí svět; ostatně nikoliv náhodou byly druhou kulturou velmi rychle zapomenuty. Myšlenka na ně se znovu objevuje až v šedesátých letech, kdy vzpomínky na Chlebnikovovy skříňky oživuje člověk, který je duchu první kultury nejbližší – Selim Omarovič Chan-Magomedov. Jako první upozornil na shodu projektů anglického skupiny *Archigram* s myšlenkami Velemira Chlebnikova, byť znovu vyslovenými po více než půl století. Člověk sice ve druhé kultuře přichází o svou nepřipoutanost v geografickém prostoru, jako kompenzaci však kultura vydělila ze svého středu jedince, kteří na sebe berou těžké břímě přemísťování se, čímž jej zároveň zbavují všech ostatních. Všechny významné expedice třicá-

tých let – záchrana posádky parníku Čeljuskin, drift arktické výpravy I. D. Papanina, Čkalovy přelety přes severní pól, lety do stratosféry – jsou popisovány jako něco mimořádně obtížného a trýznivého (tak se to ostatně i jevilo), i když zároveň radostného. V souznění s nadčlověkem, volně (i když trýznivě) kroužícím nad sítí rovnoběžek a poledníků, také obyčejný člověk jako by plachtil a zakoušel stejná, s tím spojená muka, zároveň však nepozoroval svou připoutanost. Nastala zvláštní záměna – místo skutečných muk z připoutanosti člověk zakoušel sdílená muka z překonávání prostoru.

Kultuře však nepůsobí muka jen pohled na člověka odpoutaného od země. Stejně pocity vyvolává i pohled na od země odpoutanou stavbu. Podle druhé kultury má dům vyrůstat ze země. Právě tak se, navzdory své konstrukční podstatě, avšak plně v duchu kulturních stereotypů, stavěly po válce výškové budovy, které na sebe braly úlohu neuskutečněného Paláce sovětů. Ze všech druhou kulturou nejvíce zavrhaných architektonických idejí a realizací je třeba uvést především mobilní obytné buňky Michaila Ochitoviče a budovu Centrosojuzu na Mjasnické (Prvomájové, Kirovové), kterou postavil Le Corbusier.

Přechod týmu Strojkomu RSFSR vedeného Mojsejem Ginzburgem od urbanismu k dezurbanismu trval podle některých pamětníků asi hodinu a půl. V roce 1929 se v ateliéru Strojkomu (Ginzburg zrovna nebyl přítomen) objevil člověk v kostkovaném saku a s buřinkou, ani kovboj, ani dandy, prošel se kolem stojících rýsovacích prken s rozkreslenými návrhy kolektivních domů a zmizel. Byl to Michail Ochitovič a bylo mu tehdy třicet tři let. Následujícího dne přišel znovu a zavřel se s Ginzburgem v jeho pracovně. Za hodinu a půl vyšel Ginzburg ven a vesele řekl: „Budeme dezurbanisté.“

Náhlost tohoto přechodu, který Ginzburgovi ještě dlouho vyčítali, lze podle všeho vysvětlit jediným způsobem, totiž, že Ginzburgův urbanismus a Ochitovičův dezurbanismus mají více společného než rozdílného. Podstata Ochitovičovy teorie spočívá v tom, že „město musí zahynout (...) Revoluce v dopravě a automobilizace celých území zásadně mění ustálený pohled na nevyhnutelnost zahušťování a seskupování budov a bytů.“ Místo města navrhuje Ochitovič samostatné, rozložitelné, obytné buňky, které lze na automobilech individuálně převážet po rozvinuté síti silnic a usazovat je v libovolném místě prostoru.

Myšlenka, která se zjevně, i když možná nevědomky kryje s Chlebnikovem, rozradostnila Bruno Tauta a znepokojila Le Corbusiera: „Rozum se rozvíjí pouze u seskupených lidských mas,“ napsal Ginzburgovi, který mu ovšem odpověděl nesmlouvavě: „Právě určujeme diagnózu dnešního města. A říkáme: ano, je nemocné, smrtelně nemocné. Ale léčit ho nechceme.“

Co nového ve skutečnosti obsahovaly Ochitovičovy teze ve srovnání s pozicemi, které tehdy zastával Ginzburg? Pouze myšlenku o nepřipoutanosti k zemi. Bylo třeba se jen rozhodnout odpoutat bydlení od země a volně je rozprostřít v prostoru propojeném liniemi komunikací. Vše ostatní, jako společné vzdělávání dětí či společná příprava jídla – tedy faktické zrušení rodiny, se už dávno stalo axiomem první kultury. Samotná připoutanost k zemi nebyla pro Ginzburga vůbec ničím principiálním, vyjadřovala pouze jakousi setrvačnost v myšlení, kterou jakmile rozpoznal – a stačila mu k tomu hodina a půl – přechod k dezurbanismu byl dokonán. První kultura začala Chlebnikovovými skleněnými skříňkami a skončila mobilními buňkami Ochitoviče a Ginzburga. Není tedy divu, že ještě v roce 1933 se Le Corbusierovi zdálo, že „se

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

v Rusku všichni zbláznili do myšlenky dezurbanizace“. Ve skutečnosti však už v té době neexistoval ani časopis SA (Současná architektura), který vydával Ochitovičovy statě a Ginzburgovy nákresy, ani tvůrčí svaz, ani dezurbanismus, ani Strojkom. V Ochitovičových teoriích už byla rozpoznána „protileninská metodologie“, téměř všichni architekti pracovali v ateliérech Moskevského sovětu a pod vedením Lazara Mojsejeviče Kaganoviče se zabývali novým územním plánem Moskvy, tedy tím, čím se podle vlastních slov Ginzburgových zabývat vůbec nechtěli, totiž „léčbou současného města“. Ochitoviče v roce 1934 vyloučili ze strany, ale zatčen nebyl a zabýval se problematikou „národních forem socialistické architektury“.

Ani Le Corbusierův odmítavý postoj k dezurbanismu nijak nezlepšil vztah druhé kultury k jeho idejím a realizacím. Dům na Mjasnické je zavržen jako cizorodá tkáň, stává se „cizím domem“ (Viktor Kokorin), „kulturním anachronismem“ (David Arkin) a za nejodpudivější je na něm považováno to, že nevyrůstá z místa, které je mu určeno, nýbrž jakoby přichází odkudsi zdaleka na svých podivných nohou. Je to dům „nevlídný a odcizený svému okolí, postavený na betonových tubusech, takže se celá jeho tíha valí na člověka, rdousí ho, nedovolí mu pohled vzhůru a jako tunové závaží ho táhne k zemi,“ zatímco sovětský pavilón v Paříži „mohutně míří do výšin (...) a je poryvem k šťastné budoucnosti“. Jak je vidět, pohyb vzhůru je možný pouze ve smyslu vyrůstání ze země, zatímco odpoutanost od země vyvolává tíhu tunových závaží. A tíha je to tak strašlivá, že se musí první podlaží domu, plánované jako stání pro automobily nakonec obestavět – teprve pak přestává dům kultuře připadat tak strašidelný.

S Le Corbusierovým domem se stalo zhruba totéž, co se dělo v 19. století v ruských vesni-

cích s kovovými postelemi na tenkých trubkových nožkách, které se tehdy objevily jako novinka – lidé je obšivali krajkovými lemy, které zakrývaly celou spodní část postele a vytvářely tak dojem monolitu. Zakrytý prázdný prostor pod pulty v obchodech je ostatně typickým rysem selského obydlí v Rusku přinejmenším už od 16. století. (Nikolaj Kostomarov).

Stavba, která stojí na nožkách, nejenže *přichází zdaleka*, ale ještě ke všemu je *nepřátelská*. Architekti viděli v Le Corbusierově domě „dům na kuřích nožkách“ (Dmitrij Markov) a mistrovské dílo zámořské provenience jim asociovalo chaloupku baby Jagy ze známých ruských kouzelných pohádek – k lesu zády, k hrdinovi čelem. Le Corbusierův dům je navíc jako neschvál hlavní fasádou obrácen k dodnes nedostavěnému Novokirovskému prospektu, tedy „zády“ k divákům, přičemž otáčet se podle všeho nemá v úmyslu, tedy není radno od něj očekávat nic dobrého.

Posledního zastání se domu dostalo, zdálo by se, z nečekané strany. Ve verších Osipa Mandelštama, básníka zjevně nezařaditelného do škatulek první i druhé kultury, najdeme tyto verše:

Do paláců z křišťálu na kuřích nožkách
ani jako lehký stín nevejdu.

Mandelštam, který v té době (1931) žil v Moskvě, mohl mít tehdy na mysli jen jediný moskevský křišťálový palác – ještě nedostavěný dům Narkomlegpromu na Mjasnické.

Uplynou ještě tři roky a Mandelštam napíše slova, která ho budou stát život:

Žijem, leč necítíme svou zem pod nohama,
na deset kroků nejsou slyšet naše slova.

Je třeba tyto verše porovnat s tím, co napsal v roce 1921 Velemir Chlebnikov:

Jsme přece svobodnými lidmi
ve svobodné zemi,
Sami si tvoříme zákony, jichž bát
se není proč
Hněteme hlínu vlastních skutků,

abychom si mohli představit, jak moc ve druhé
kultuře ztvrdla „hlína našich skutků“.

V polovině padesátých let přichází nová vlna
„roztékání“, která se bohužel nejvýrazněji pro-
jevila rozoráváním celin. „Otevíráme nové pole
umění,“ psal v roce 1924 Mojsej Ginzburg. Tuto
metaforu doslova a do písmene naplnil Vladi-
mir Tatlin, který v hladových dvacátých letech
pomocí bidla a krumpáče rozbil na dvoře le-
ningradské Akademie umění asfalt a vysadil na
toto pole umění brambory. Ve třicátých letech
se naopak veškerá půda ve městech zalívala
tunami asfaltu. Ve třicátých a čtyřicátých le-
tech se mnohde zase nová půda dobývala (např.
kulaky poslanými na Sibiř), kultura si však to-
hoto nadšení vůbec neráčila všimnout. Po roce
1954, kdy vyšel výnos o rozorání celin, vznikla
celá subkultura kočovníků a turistů s vlastními
způsoby, stylem oblékání i písněmi. V nich se
zpívá o *roztékání*:

Kdypak zas setkají se naše oči
na cestách necestách
Země se kroutí, vrtí a točí
jo, je to ve hvězdách

Kolem nás míhají se města a státy
rovnoběžky, poledníky píchají jako dráty
Hlucšej jak pařez jsem k úřadů spílání,
které by řídilo to moje toulání.

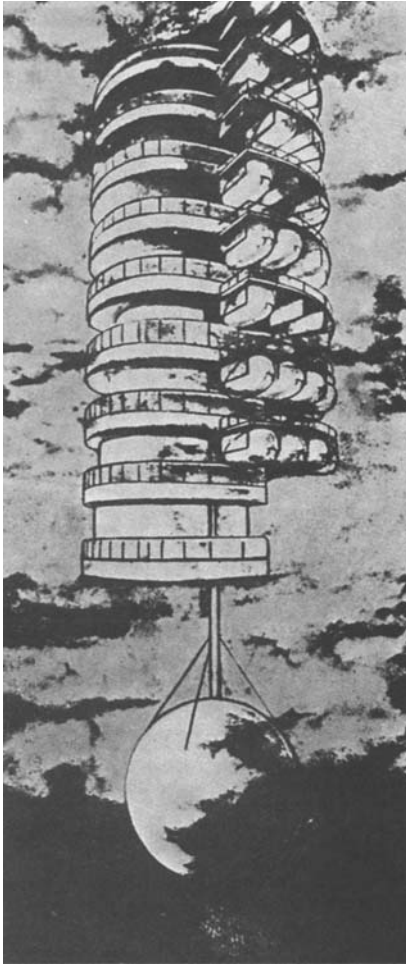
V šedesátých letech se v architektonických
projektech Andreje Ikonnikova znovu obje-
vují Chlebnikovovy mobilní buňky. Město, jak
je viděla skupina NER, už sice nekočuje, zato
se neustále proměňuje: „Vnější povrch snadno
mění svůj rozměr, formu i vizáž. Je schopen cit-
livě reagovat na vítr, déšť, náladu obyvatel nebo
denní dobu.“

V roce 1979 se v Pravdě objevil článek akade-
mika Dmitrije Lichačeva, ve kterém se psalo:
„Člověk je svou podstatou stvoření usedlé, byl
jím dokonce i v dobách, kdy žil kočovným způ-
sobem života. (...) Bez kořenů v místě, kde se
narodil, ve své rodné zemi, je člověk jako stéblo
trávy zmítané větrem.“ Z těch slov lze vytušit
náznak nového ustrnutí.

Z turistické subkultury padesátých let se v se-
dmdesátých letech vyklubala masová emigrace.
Mnozí nadšenci, kteří v padesátých letech zpí-
vali písně o „roztékání“, odjeli do Izraele založit
„Ruský Izrael“, o němž kdysi snili starověrci. Za
konec první kultury v architektuře šedesátých
let lze považovat mezinárodní soutěž na divadlo
budoucnosti (1977), v níž prvních pět ocenění
získali sovětsí studenti za projekty proměn-
livých a mobilních divadel a z nichž tři téměř
ihned poté emigrovali.

Z ruského originálu *Dviženije – nepodviznost*
přeložil Alexandr Jeništa.
Papernyj, V.: *Kul'tura 2*. Ardis Publishing,
Ann Arbor, 1985.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z



1



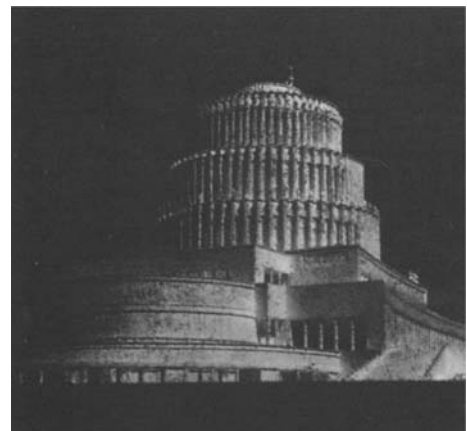
2



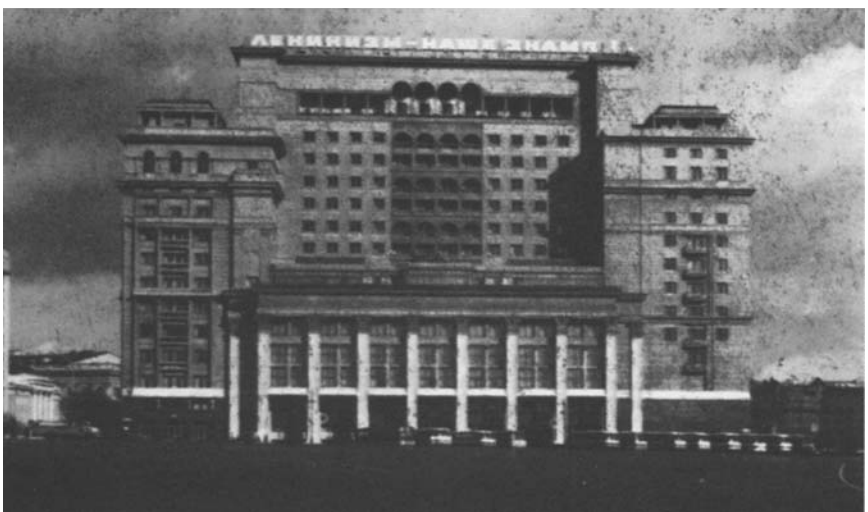
3



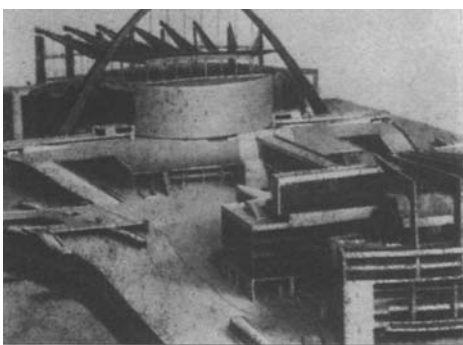
4



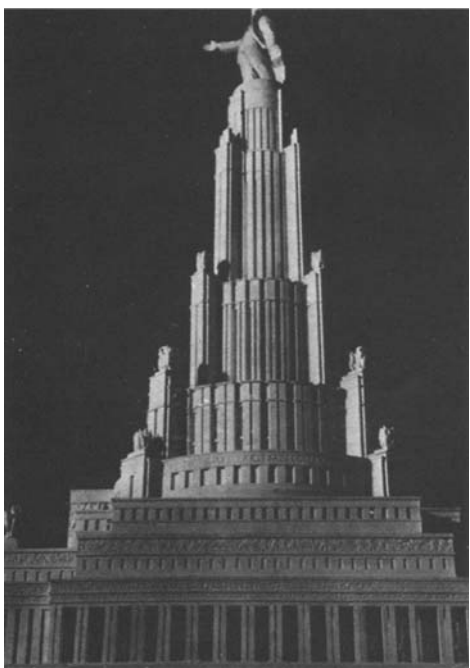
5



8



7



6

- 1 Georgij Krutikov: Létající město, 1928. Foto: archiv Alexandra Jeništy (8x).
- 2 Kazimir Malevič: Architektury na pozadí s mrakodrapy, 1923.
- 3 Ilja Golosov: Zujevův klub v Moskvě, 1927–1929.
- 4 Le Corbusier: budova Ministerstva průmyslu, Narkomlegprom, 1934.
- 5 Boris Jofan: soutěžní návrh Paláce sovětů, 1933.
- 6 Boris Jofan, Vladimir Ščuko, Vladimir Gelfreich: soutěžní návrh Paláce sovětů, 1934.
- 7 Le Corbusier: soutěžní návrh Paláce sovětů, 1931.
- 8 Alexej Ščusev, Leonid Saveljov, Osvald Stapan: Hotel Moskva, 1935–1938.

35

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

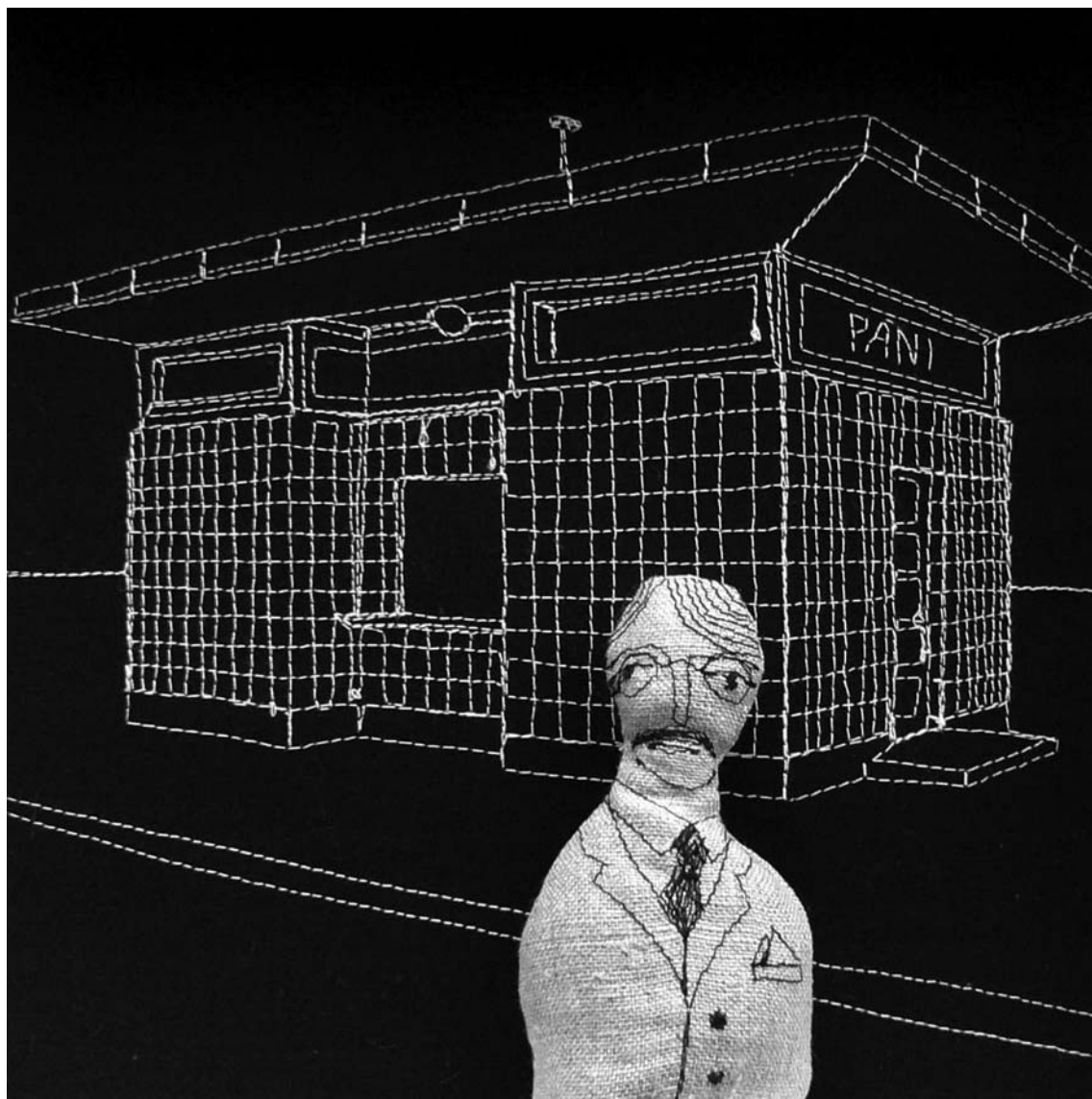
J.Z

L.Z

Dvakrát Karel Řepa

AKA GRAND MASTER

K.P



- 1 Kateřina Pavlíčková: Návrh novinového kiosku a toalet v Pardubicích z roku 1921 od Karla Řepy, 2010, výšivka na plátně, 23 x 23 cm. Foto: Kateřina Pavlíčková (2x).
- 2 Kateřina Pavlíčková: Soutěžní projekt lidových lázní v Pardubicích z roku 1929 od Karla Řepy, 2010, výšivka na plátně, 23 x 23 cm.

Dvakrát Karel Řepa

39



J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

~~K.P~~

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

**Bylo to, jako kdyby Orville a Wilbur
Wrightové nevynalezli pouze letadlo,
ale rovnou ho vybavili sklápěcími stolky
a nabídli v něm bezcelní palubní prodej**

—
AKA GRAND MASTER
—

O.M

Bylo to, jako kdyby Orville a Wilbur Wrightové nevynalezli pouze letadlo, ale rovnou ho vybavili sklápěcími stolky a nabídli v něm bezcelní palubní prodej¹

Název článku vystihuje posun, jaký přinesl Victor Gruen do stavby nákupních center v poválečných Spojených státech amerických, odkud se pak rozšířil do celého světa. Ani Česká republika nezůstala ušetřena, nicméně „shopping mally“ se k nám dostávají až o mnoho let později do zcela jiného kontextu, než ve kterém se zrodily. Chtěl bych tímto reagovat na článek a překlad věnovaný práci architekta Victora Gruena od Rostislava Šváchy publikovaný v časopise *Stavba*.² S cílem doplnit pár informací k vývoji, který předcházel Victoru Gruenovi.

Zrod nákupního centra v USA

Všechna moderní nákupní centra, počínaje těmi nejmenšími lokálními s několika málo obchody a konče obřimi s mnoha desítkami tisíc metrů zastřešené plochy, vycházejí z nutnosti reagovat na rozvoj měst a jejich horizontální rozrůstání, které zasáhlo na počátku 20. století Spojené státy americké.

Idea postavit zcela mimo nejzaldněnější centra měst nákupní areál, který by vlastnil jediný soukromý subjekt, jenž se sám nevěnuje provozování jednotlivých obchodů, ale pouze pronajímá prostory koncovým obchodníkům, se zrodila nezávisle na sobě na několika místech v USA okolo roku 1920. A právě těmito znaky se nově vznikající idea nákupního centra odlišuje od do té doby známých míst koncentrace prodeje zboží koncovému zákazníkovi – spotřebiteli.

Na rozdíl od antických řeckých stoí a římských bazilik se nejedná o zcela veřejný prostor,

zřizovaný a provozovaný na náklady obce obvykle poblíž či přímo v centru samotné obce. Nákupní centra zprvu nabídla alternativu k chybějícím městským veřejným prostorům amerických předměstí. Obdobně můžeme uvažovat o orientálních bazarech,³ středověkých městských radnicích s tržními prostory nebo fenoménu 19. století – obchodních domech a krytých tržnicích. Jejich atmosféru, stejně jako jasnou snahu o organizaci lidských mas předešlého středověkého trhového náměstí do funkčně oddělených pavilonů zachytil Émile Zola ve svém románu z „břicha Paříže“, tržnice Les Halles, která v padesátých letech 19. století mnohonásobně rozšířila prodejní prostor původního otevřeného tržiště: „(...) neznáte asi novou tržnici. Je to nanejvýš pět let, co ji postavili... Tady ten pavilon vedle vás je pavilon ovoce a květin; dál jsou mořské ryby, drůbež, a tam vzadu zelenina ve velkém, máslo, sýry... Na téhle straně je šest pavilónů; a na druhé straně, naproti, jsou ještě čtyři: maso, droby a tak dále... Je to obrovské...“⁴

Automobilová centra

Souběh rychlého růstu populace, především městské, s všeobecným nárůstem životní úrovně a brzkým rozvojem automobilismu připravil vhodné podmínky pro zrod nákupních center mimo městská centra v USA. Roku 1916 architekt Arthur Aldis přesvědčil skupinku bohatých investorů z předměstské obytné čtvrti v Lake Forest v Illinois, aby vložili své peníze do projektu Market Square. Ten měl integrovat v celistvém, parkově upraveném otevřeném areálu osmadvacet obchodů, dvanáct kancelářských jednotek a třicet bytů, společně s klubovnou a tělocvičnou. Důvodem, proč projekt vznikl úplně mimo městské centrum poblíž satelitní obytné čtvrti Lake Forest, byl fakt, že v té době

už většina jejích obyvatel vlastnila automobil, čemuž odpovídala i nabídka parkovacích míst na vnitřním náměstíčku uprostřed dvou obchodních bloků.⁵

Obdobně si počínal i Jesse Clyde Nichols, který stál u zrodu Country Club Plaza na předměstí Kansas City v Missouri v roce 1922. Poprvé se zde uplatnil princip jednoho vlastníka nemovitosti, developera, který pronajímá obchody jednotlivým obchodníkům se spotřebním zbožím. Inovativním se ukázal také způsob výpočtu výše pronájmu odvíjející se od obrátu nájemce v přepočtu na plochu. Nichols se také zasloužil o popularitu a všeobecnou známost termínu „shopping park“,⁶ kterým označoval fakt, že areál vznikl primárně pro potřeby nakupujících, kteří se dopravují pomocí automobilu. Však se také v době svého vzniku nalézal areál na periferii města, celých šest a půl kilometru od centra, na konci důležité dopravní tepny obklopené nově vyrůstajícími obytnými čtvrtěmi. V době svého vzniku, na místě, kde do té doby nebylo nic než pastviny, se Nicholsův záměr setkal se všeobecným posměchem a vysloužil si opovrhlivou přezdívku „Nichol’s Folly“ – Nicholsova hloupost.⁷ Nicméně se ihned po svém otevření setkal s jednoznačným úspěchem. Bylo to i díky propracované architektonické vizáži, která vycházela z evropských historických příkladů, především z architektury sevillské, příkladem budíž poloviční kopie věže La Giralda. Projekt počítal s parkovou úpravou volných prostranství a hojným užitím soch a vodních fontán na pohledově exponovaných místech. Přestože centrum mělo sloužit hlavně pro nakupující přijíždějící v soukromých automobilech, byla parkovací místa, na rozdíl od pozdějších nákupních center, skryta na střechy budov nebo do několikapodlažních parkovacích budov v zázemí. Proto obchodní centrum Country Club

Plaza připomíná svým otevřeným charakterem městskou pěší zónu, přestože její protínají veřejné komunikace.⁸

Další inovaci přinesl v roce 1931 Highland park Shopping Village v Texasu v Dallasu. Stejně jako Country Club Plaza vznikl podle jednotného plánu a vlastnil jej majitel, který dále pronajímá komerční plochy. Tentokrát ale vznikl na celistvém pozemku mimo uliční síť, s čelní stěnou obchodů obrácenou dovnitř k parkovišti – zadní a obslužný trakt se tedy přesunul ze dvora, kam tradičně patřil, čelem ke komunikaci. Inspirace pro takovéto řešení vychází z tradičních evropských náměstí lemovaných obchodními prostory, zakladatelé Highland Shopping Village také před zadáním projektu architektům M. F. Foosheeovi a J. B. Cheekovi procestovali Španělsko a Mexiko.⁹ Nákupní centrum se tímto krokem oddělilo od okolního světa a vytvořilo si zatím jen symbolicky uzavřený prostor, který s okolím zdánlivě nesouvisí. Dvacátá léta v USA přinesla všeobecný nástup automobilismu a centra měst se jimi brzy zcela zaplnila. Dva komplementární jevy, flexibilita soukromou dopravu a dopravní zahlcenost již tak přelidněného *intravilanu*, podpořily růst malých nákupních center na okrajích měst. Typologicky se jednalo o jednoduchý pruh obchodů obrácený k parkovišti a přístupný po venkovním chodníku. Skladba obchodů odpovídala prodeji zboží denní potřeby v čele se supermarketem a lékárnou. Americká angličtina používá pro tento typ nákupního centra termín „strip centre“, což se dá přeložit jako „liniové centrum“. Problematickým se ukázalo takovéto uspořádání v momentu rozšiřování centra, nebo při založení centra větší velikosti, protože uspořádání dovovalo pouze neustálé prodlužování. Například rozlehlé Broadway-Creshaw Center v Hollywoodu muselo zřídít dopravu

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
~~O.M~~
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

z nejvzdálenějších okrajů parkoviště k obchodům, protože vzdálenost přesáhla míru únosnou pro pěší chůzi.¹⁰ Spolu s faktem, že zákazníci měli tendenci parkovat co nejbližší toho obchodu, který primárně chtěli navštívit, což snižovalo celkový výnos centra jako takového, se ukázalo nezbytné napříště budovat parkoviště kolem celého obvodu nákupního centra.

Předměstské centrum

Jestliže v předválečném období působil jako hnací síla rozvoje automobil, pak v poválečném období, kdy Spojené státy procházely ekonomickým boomem provázeným nevídaným nárůstem životní úrovně obyvatelstva, působil na rozvoj nákupních center také dalekosáhlý rozvoj relativně levného předměstského bydlení v rodinných domech. Můžeme tak nazývat meziválečná nákupní centra přizviskem „automobilová“, zatímco poválečná z let padesátých a šedesátých jako „předměstská“¹¹ Svůj vliv má také sociální proměna městského prostoru. Předměstské domky obývali především bílí příslušníci středních tříd, kteří utíkali z přeplněných center a také před vlnou přistěhovačů z jihu USA (například v Minneapolisu v letech 1940 až 1960 vzrostl počet Afroameričanů o 155 procent). Vynález nákupního centra tak vyhovoval lidem, jimž se stýskalo po obchodech v centru města a kteří se zároveň chtěli vyhnout nebezpečím, která v centru údajně hrozila.¹²

Snahu překonat architektonické nedokonalosti liniových center dokazuje například první z koncepčně přelomových nákupních center padesátých let. Northgate Center na severním předměstí Seattlu se otevřelo pro nakupující v roce 1950. Svým uspořádáním navazovalo na městská centra a jejich ulice. V Northgate se rozhodli vyřešit výše zmíněné problémy jednodu-

chým způsobem – obchody uspořádali do dvou souběžných linií obrácených fasádami k sobě. Vznikl tak „mall“, nejtypičtější prvek nákupních center, a zároveň zanikl problém s parkovištěm, které se rozprostřelo kolem větší části centra. Jeden ze zakladatelů centra, obchodník James B. Douglas vzpomíná: „Vše, co jsme vyprojektovali, jsme okopírovali z městského centra, chodil jsem po ulicích a studoval obchodníky usazené mezi jednotlivými obchodními domy, protože jejich skladba se ustálila stoletým vývojem a každý obchod tak byl na správném místě a akorát tak veliký.“¹³ Douglas odhadoval velikosti obchodů pro jednotlivé obchodní kategorie a jejich vzájemné poměry, podle kterých pak doporučil projektovat Northgate center. Potencionální nájemci obchodních ploch nicméně jeho revoluční pojetí nepřijali za vlastní a trvalo celé dva roky, než se podařilo najít vhodné obchodníky a začít se stavbou.¹⁴

Meziválečné období a počátek padesátých let charakterizuje po stránce architektonické a urbanistické značná proměnlivost půdorysu nákupního centra. V poválečném období se nezpochybnitelným hitem stane právě uspořádání podle jedné centrální komunikace, chodby či patrové galerie. Odtud také americký termín „shopping mall“, kde slovo „mall“ odkazuje na raně novověkou hru *Taille-Maille* a od ní odvozený termín „mall“, užívaný pro podlouhlý prostor na kterém se hrála, později alej stromů s promenádou a nakonec obecně pro podlouhlou veřejnou městskou prostoru užívanou ke korzování.¹⁵

V dané situaci přichází Victor Gruen s teoreticky podloženým názorem na stavbu nákupních center a zakrátko svými realizacemi utvoří kánon, který v hrubých rysech můžeme nalézt ve většině pozdějších nákupních center po celém světě. Vskutku „jako kdyby Orville a Wilbur

Wrightové nevynalezli pouze letadlo, ale rovnou ho vybavili sklápěcími stolky a nabídli v něm bezcelní palubní prodej“.¹⁶

P o z n á m k y :

¹ Citovaná věta vychází z článku Zrození, smrt a nákupy, přeloženo z *The Economist*, *Respekt* XIX, 2008, č. 1, s. 74.

² Rostislav Švácha, Spásná nákupní centra Victora Gruena, *Stavba* X, 2003, č. 3, s. 36.

Victor Gruen, Městská a venkovská krajina, *Stavba* X, 2003, č. 3, s. 36–39. (překlad Rostislav Švácha)

³ Co do velikosti podlažní plochy převyšuje istanbulský Velký bazar založený v 15. století, který postupně narostl do dnešních rozměrů 30 hektarů a 61 krytých trhových ulic, o 4 hektary největší současné nákupní centrum USA King of Prussia Mall.

⁴ Émile Zola, *Břicho Paříže*, Praha 1969, s. 11.

⁵ <http://history.sandiego.edu/gen/soc/shoppingcenter.html>

⁶ Přestože čeština nabízí termín *nákupevního centra*, respektive *obchodního centra*, zdomácněl nakonec termín *shopping park* i v Česku, a to především ve zkrácené verzi jako *šoping*, označující stejně tak místo jako akt nakupování. Viz Kol., *Nová slova v češtině. Slovník neologizmů* 2, Praha 2004.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Country_Club_Plaza.

⁸ Nancy E. Cohen, *Americas Marketplace. The history of shopping centres*, Lyme 2002, s. 17.

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Highland_Park_Shopping_Village.

¹⁰ Cohen (pozn. 8), s. 27–28.

¹¹ <http://history.sandiego.edu/gen/soc/shoppingcenter.html>

¹² Zrození, smrt a nákupy (pozn. 1).

¹³ Cohen (pozn. 8), s. 28.

¹⁴ Ibidem, s. 28.

¹⁵ <http://nutmeg.easternct.edu/~pocock/MallsDef.htm>

¹⁶ Viz pozn. 1.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

~~O.M~~

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

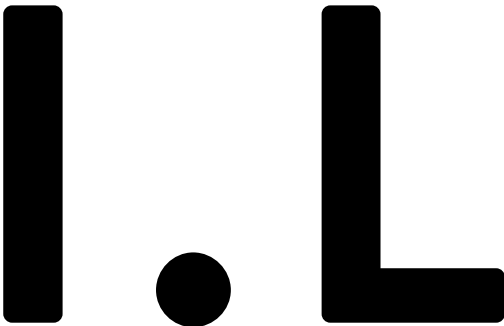
L.Z

Robert Venturi:

Míjení složitosti a protikladu

na cestě do Las Vegas

AKA GRAND MASTER



Robert Venturi: Míjení složitosti a protikladu na cestě do Las Vegas

Kniha amerického architekta a teoretika Roberta Venturiho *Složitost a protiklad v architektuře* (Complexity and Contradiction in Architecture) vyšla poprvé roku 1966 a takřka ihned po svém vydání se stala základním textem rodícího se postmodernismu (nebo pop-architektury, použijeme-li termín Roberta Venturiho). Kniha, ale i některé další články a texty Roberta Venturiho, byla do češtiny přeložena již na konci 70. let, nejprve podle francouzské verze Janem Sedlákem s redakčním příspěvkem Jana Michla, kolem roku 1979 pak Zdeňkem Hölzelem, doplněná kreslenými ilustracemi Jaroslava Ouřeckého.¹ V obou případech se však jedná o neoficiální, samizdatové pokusy uvést tuto knihu do českého prostředí a místní diskuse o postmoderní architektuře. Do přibližně stejné doby se datují také počáteční snahy Rostislava Šváchy o český překlad Venturiho knihy, v té době pro nakladatelství Odeon. To se ovšem podařilo až roku 2003, kdy vyšlo první české vydání knihy, iniciované opět Rostislavem Šváchou.² Předkládaný rozhovor z roku 1991, který vedl Stuart Wrede, tehdejší ředitel sbírky architektury a designu Muzea moderního umění v New Yorku, byl pořízen v rámci pětadvacetiletého výročí vydání této knihy. Venturi v rozhovoru objasňuje počátky svého uvažování o architektuře „složitosti a protikladu“, kritiky modernistických přístupů, příklonu k tradici a s ní spojené obrácení se k možnostem nové estetiky založené na eklekticismu (hlavně manýrismus, baroko, historizující architektura 19. století, ale také vliv soudobého pop-artu)³ a srozumitelnější široké vrstvě lidí, shrnuje její vliv a popisuje cestu, kterou urazil (za pomoci své ženy,

urbanistky Denisy Scott Brownové) ke své druhé knize *Poučení z Las Vegas* (Learning from Las Vegas, 1972).⁴ V té se obrací k architektuře, již se nevěnovala přílišná pozornost, k městu Las Vegas s jeho reklamami posetými nákupními a zábavními ulicemi (Las Vegas Strip) plnými „symbolismu“, které pisatelé podrobují důkladnému studiu a od nichž se odráží při svém uvažování o soudobém městě a jeho vývoji,⁵ směrem k „chápání architektury jako formy populární kultury, a dokonce prosazování appropriate ikonografie populární kultury ve vlastních budovách“.⁶

Složitost a protiklad O dvacet pět let později: Rozhovor s Robertem Venturim Stuart Wrede

V roce 1966 vydalo Muzeum moderního umění v New Yorku knihu *Složitost a protiklad v architektuře* Roberta Venturiho. Jako kritika redukcionistické estetiky a funkcionálního i strukturnálního determinismu moderního hnutí nabídla kniha alternativu, architekturu složitosti a protikladu, která usilovala smířit rozmanitost vlivů formujících stavební činnost a vytvořit z nich architekturu nesnadného celku. O čtvrt století let později, roku 1991, je jasné, že kniha přinesla důležitý posun v architektonické senzitivě 20. století. Učinila studium architektury minulosti opět relevantní současné praxi, a může jí být částečně připsán návrat k historickému eklekticismu v architektuře a urbanismu (ačkoli výstava *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, organizovaná Arthurem Drexlerem v Muzeu moderního umění roku 1976, a spontánní památkářská hnutí byla v tomto ohledu neméně významná). Nicméně eklekticismus

jako takový nebyl Venturiho cílem; význam jeho knihy může být nakonec zhodnocen nečekaným spektrem vlivů, které uplatnila. Jedním z jejích nejdůležitějších důsledků pak ve skutečnosti bylo obohacení a oživení moderního hnutí. S. W.

Myslím, že pro mnoho lidí, vlastně pro celou novou generaci, nebývá vždy jasné, co se událo v padesátých a raných šedesátých letech. Takže, pokud by vám to nevadilo, mohl byste zopakovat důvody, proč jste tehdy napsal onu knihu, a popsat situaci, v jaké se tehdy nacházela architektonické praxe?

V první řadě se domnívám, že můžeme bez obav obecně říci, že je velice obtížné pochopit nedávnou minulost a vzpomínat na ni. Je to možná mnohem těžší než u minulosti vzdálené. A pokud jde o osobní vkus, je pravděpodobně těžší mít rád nedávnou minulost. Můžete se například podívat na svatební fotografii svých rodičů a říct, „no co to má moje matka na sobě za podivné šaty“. Ale pokud se podíváte na snímky ze svatby svých prarodičů, pravděpodobně řeknete, „to jsou ale krásné šaty“. Je snadnější mít rád věci ze vzdálené minulosti, protože vkus se mění v cyklech.

Není jednoduché si uvědomit, jak odlišné tenkrát vše v architektuře bylo. V té době jsem čerstvě vyučoval, spolu s Denise Scott Brownovou, na Penn,⁷ kde jsme byli za černé ovce fakulty, částečně proto, že jsme nebyli absolventy Harvardu, svatyně vysoké moderní architektury. Harvard byl tím místem, kam mladí lidé chodili; bylo to vlastně jediné místo, kam jít, kromě MIT. Pokud jste tak jako já⁸ chodili na Princeton, kde byla uznávána historie – a kde byla moderní architektura velmi přijímána, ale současně viděna v širším dějinném kontextu, jako součást přirozeného vývoje, spíše než jako

konec historie a stvoření nového řádu – nu, pak se na vás dívali jako na bezvěrce. Trochu to zjednodušuji, ale bauhausovské pojetí, ten modernistický, progresivní přístup, do jisté míry připomínalo víc náboženskou školu než školu architektury – náboženská škola velebí tak říkajíc konečné Slovo; a jako důsledek se učíte být knězem spíše než umělcem.

Byl jsem velice šťastný, že jsem nebyl vzdělán na místě, kde nám bylo hlášáno Slovo. Dostávali jsme se k tomu, co bylo odpovídající té době, viděno v kontextu evolvující minulosti, a jako důsledek jsme se i my mohli vyvíjet a vyrůstat z přítomnosti.

Tvrdíte tedy, že na těch dalších školách rok jedna začal založením Bauhausu?

Ano, správně; na Princetonu architektura založením Bauhausu nezačínala. A je zajímavé, že historik jako Siegfried Giedion, víceméně oficiální dějepisec bauhausovsky orientovaného moderního hnutí, se díval na historii vysoce selektivním způsobem. Vybral si barokní architekturu a industriální lidovou architekturu nedávné minulosti, což nazýval „konstituující fakta“ historie, a to jako protiklad k „pomíjivým faktům“. „Pomíjivá fakta“ byla ta špatná, jež nevedla k moderní architektuře; „konstituující fakta“ byla ta dobrá, která k ní směřovala.⁹

Jde o to, že pro někoho bylo v té době neobvyklé dívat se na historii a užívat historických analogií, jak mě v tom podporovali na Princetonu, a poté být ve svém přístupu inkluzivní. Stejně tak bylo zvláštní uznávat manýristický postoj spíše než ten spojený s čistými principy, čistou harmonií a čistým pokrokem. Moje metoda a její závěry se zdály být podivné.

Určitě jsem příliš nepřeháněl, když jsem tenkrát řekl, že jsem do své knihy zahrnul věci, které jsem tehdy nemohl uvést na svých

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

přednáškách o teorii z obavy, že bych mohl být obviněn z kažení morálky mládeže. Na Penn jsem dělal věci, jež nebyly v mezích ortodoxní tradice modernismu, německého Bauhausu či poněkud puritánského, novoanglicko-gropiovského způsobu myšlení.

Vaše výuka byla tedy viděna jako podvrtná?

Ano. Takže v určitém smyslu vycházela kniha z pocitu frustrace z omezení kurikula typického pro tehdejší školy architektury. Myslím, že mé přednášky o teorii byly v té době jedinými přednáškami o teorii v této zemi.

Yale žádné nenabízela, dokud jste se roku 1966 neobjevil vy a nezačal nás učit.¹⁰

Přesně tak. Na Penn ten nápad s přednáškami věnovanými architektonické teorii vznikl, a to, uznávám, s podporou děkana Holmese Perkinse, harvardského muže par excellence a velmi ortodoxního modernisty, ale on si to zvolil, a také mne. Samozřejmě, nyní se kyvadlo vychýlilo zase příliš daleko druhým směrem, k bodu, kde je podle mého názoru příliš mnoho teorie – architektura jako stavěná teorie, zmražená teorie, jak říkávám. To, čeho se ortodoxní modernisté obávali, se skutečně stalo: dnes zapomínáme, že architektura je řemeslo – že to není tvorba sochy, ale přístřešku.

Proto tedy kniha vyšla v době, kdy moderní architektura byla počátkem a koncem všeho; progresivní přístup byl počátkem a koncem všeho. Byl to současně vysoce formalistický přístup; nepřipouštěl symbolistický nebo manýristický pohled na umění: totiž takový, který by cenil mnohoznačnost nad jednoznačností, bohatost nad jednoduchostí. Takový způsob myšlení byl tehdy neobvyklý.

Co mi pomohlo, byl můj zájem o historii: mé uplatňování historické analogie, má fascinace

manýristickou architekturou a uvědomění si, že naše doba byla v podstatě manýristickou; naše kultura vstupovala do něčeho, co můžeme nazvat manýristickou fází.

Zmínil jste Princeton a skutečnost, že jste tam studoval, jako důležité pro formování vašeho myšlení jako architekta. Vedle zřejmé otevřenosti k historii na Princetону, bylo to, co jste nazval „manýristickou senzitivitou“, součástí princetonského vzdělávání, nebo to bylo něco, co jste v sobě rozvinul sám?

Manýristickou stránku svého myšlení jsem nezískal přímo díky Princetonu, ale lze říci, že tam byla přípustná. Manýristickou senzitivitu a její význam jsem si začal uvědomovat na konci svého pobytu v Římě jakožto stipendista Římské ceny na Americké akademii v letech 1954–1956. A objevil jsem, že to, co mne tam nejvíc vzrušovalo a zajímalo, byla manýristická architektura, architektura šestnáctého století, včetně Michelangelova díla (obr. 1). Samozřejmě, slovo „manýrismus“ představuje dvě věci: buď odkazuje na specifický historický sloh, anebo označuje obecnou tendenci, již můžeme vysledovat v průběhu celých dějin architektury. Důležitost obou manýrismů jsem si uvědomil koncem svého pobytu v Římě, jak jsem již zmiňoval, a projevilo se to v mých pozorováních historické architektury, zvláště v Itálii, v mém poodstoupení a ve sledování vlastních reakcí a v uvědomování si toho, co mne doopravdy vzrušuje.

Poté, co jsem se vrátil do Spojených států, jsem hodně rozmlouval se svým přítelem Phillipem Finkelpearlem, významným anglickým učením, který mne seznámil s přístupy nové kritiky v literatuře a tak rozšířil můj pohled na manýrismus. Naučil jsem se toho spoustu o používání všedního, každodenního slovníku komplexním

a paradoxním způsobem – o využití různých úrovní významu. Od té doby byla do teorie architektury zapracována spousta literární kritiky, a to podle mě velice často špatným způsobem: sémiotika, dekonstruktivismus a všechny tyto směry, poněkud chabě přenesené z jednoho prostředí do druhého. Tyto paralely mohou velice často fungovat, ale musí se s nimi zacházet skutečně opatrně. Nemůžete je nekriticky přijmout; nesmíte je brát úplně doslova. A já sám jsem se z nové kritiky hodně naučil: od Empsona a dalších o nejednoznačnosti a od T. S. Eliota o síle všedních věcí.¹¹

Takže kniha do jisté míry vzešla ze všech těchto vlivů a okolností, Princeton vzbudil mé přirozené okouzlení historickou architekturou a zájem o ni; skrze Jeana Labatuta a Donalda Drewa Egberta jsem se naučil, jak zacházet s historickou analogií a vnímat charakter architektonického vývoje. A díky své následné římské zkušenosti jsem „objevil“ manýrismus. Posléze se z těchto proudů vyvinulo mé docenění symbolismu, které jsme společně s Denise Scott Brownovou manifestovali v naší pozdější knize *Learning from Las Vegas* (Poučení z Las Vegas). Začal jsem si uvědomovat, že architektura nebyla v základu abstraktní formou, determinovanou konstrukčními a funkčními nároky: bylo zde rovněž odkazování se na něco, byl zde rovněž ornament. Jedna věc vedla k další a jedna z druhé vyrůstala.

V zásadě to vše vzešlo od mladého člověka, jenž se zdráhal připustit své reakce tím, že by řekl „tohle mne vzrušuje, ale tamto ne,“ spíše než „co by mne mělo vzrušovat?“ „Co mi moji učitelé říkali, že bych měl mít rád? Co je ta nejnovější věc?“ Skutečně se musíte od tohoto stavu mysli oprostit a ptát se: „Co mne doopravdy vzrušuje?“ To se také samozřejmě později stalo Denise a mně v *Poučení z Las*

Vegas, když jsme sami sobě řekli: „Hej, Strip nás vzrušuje. Děsí nás a vzrušuje nás současně“ (obr. 2).

Před chvilkou jste zmínil svůj pocit, že ono období bylo manýristické, přinejmenším v rámci společnosti jako celku. V moderní architektuře byl ale tehdy manýrismus sotva posledním výkřikem módy. Nebo alespoň, těch několik budov, na něž by mohlo být pohlíženo jako na manýristické (obr. 3), nebylo v těchto termínech prezentováno; k takovým interpretacím docházelo až později. To je zajímavé téma, jelikož naznačuje argumentování duchem doby.

Já se vážně domnívám, že duch doby by se měl starat sám o sebe; neměl by být vyvoláván, ale spíše náhodou nalézán.

A je pravdou, že jsem jel obhlížet manýristické konfigurace v díle Alvara Aalta a Le Corbusiera (ale ne u Franka Lloyda Wrighta ani Miese van der Rohe). Takže jedním z vašich úkolů jakožto umělců je vycítit, co visí ve vzduchu, nasát to a sdělit to bez použití nesrozumitelného jazyka. Byl to, a stále je, čas složitosti a protikladu ve smyslu, že v našem stále se zmenšujícím světě neexistuje jediný univerzální pohled. Pluralismus, ono tolik nadužívané a zneužívané slovo, je to, co musíme brát na vědomí. Velice zjednodušeně, to, co lidi vzrušuje častěji než ne, jsou bohaté estetické efekty zahrnující mnoho jazyků založených na mnoha postojích vkusu a kulturách.

Domnívám se, že minimalismus nemá nic společného s naší dobou nebo s tou před pětadvaceti lety. Reformní prostota heroické éry modernismu byla oprávněná ve dvacátých a třicátých letech, a já ani my jsme netepali architektury oné doby; rozvíjíme se za jejich hranice přirozeně, stejným způsobem, jakým se za něčí vyvíjeli oni.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
+L-
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Jak moc má toto co do činění s vaším pocitem, že do raných šedesátých let se vitalita moderního hnutí vytratila?

Mnohý nedávný moderní výtvar dnes vypadá nudně, přestože celou jeho tezí bylo uchopit modernismus a učinit jej heroickým a dramatickým, a přitom prosazovat vyjádření tvarů jakožto náhražku za ornament (obr. 4). Mohou zde být vynikající pozdní fáze těchto hnutí, které budou plné energické dekadence, pokud chcete, ale osobně si nemyslím, že pozdní moderna toto obsahovala. Pozdní moderna je nudná, protože se pokoušela být tak puritánská a heroická.

To, o čem mluvím, je odlišné od toho nudného, co oceňoval Andy Warhol, když řekl „mám rád nudné věci“. My jsme užívali „ošklivé a obyčejné“ (nudné, pokud chcete) prvky na budově jako je Cechovní dům (Guild House) – cihla, posuvná dělená okna, televizní anténa – abychom dali realistický výraz využití budovy a vyjádřili význam důvěrně známý jejím obyvatelům (obr. 5). Ve skutečnosti spojení „ošklivé a obyčejný“ pochází z posměšného popisu našeho projektu kancelářské budovy pro Transportation Square ve Washingtonu, který jsme si osvojili jako pozitivní heslo.

Pojmy, kterými jste v knize prezentoval své myšlenky, byly, jak vidím, v té době pečlivě promyšleny.

Ano.

Myslím, že je zajímavé, že jste v knize začal slovy „mám rád složitou a protikladnou architekturu“.¹² To předkládá argument velmi osobním způsobem, oproti řekneme Le Corbusierovi, který podával své názory v širokých společenských termínech „architektury nebo revoluce“,¹³ nebo v pojmech nevyhnutelnosti:

bude zde nová architektura, at' chceme nebo ne. Zarámovat diskuzi do takto osobních pojmů mělo v době, kdy jste to napsal, patrně silný polemický záměr.

Napsal jsem „mám rád“ naprosto vědomě na začátku své argumentace, abych sám sebe definoval jako píšícího umělce spíše než teoretika – spoléhajícího zaprvé na intuici a teprve potom na rozum: mám to rád? Poté to provedu a uvidím, zda je to odůvodněné. Pokouším se poznat, zda to stále ještě dává smysl a zda je to spojené se zkušeností a životem.

Takže v určitém smyslu byla kniha otestováním toho, co „mám rád.“ A jedinec v každé generaci musí dělat věci vlastním způsobem. Lehnout si, dívat se na své reakce a ptát se, „co mám rád“? Přirozeně ale nemůžete pouze proklamovat, co se vám líbí. Musíte to pak ospravedlnit a prověřit, a já jsem to udělal sepsáním půl palce tlustého balíku stránek.

Říkal jsem si, že je zajímavé, že to „mám rád“ přišlo jako první.

Ano, to je podstatné. Na nedávném sympoziu řekl Peter Eisenman: „Ale no tak, Bobe; když jsi psal *Složitost a protiklad*, cožpak ses nesnažil šokovat?“ A já pravil: „Ne, já se jen snažil, aby to dávalo smysl.“ A při svém psaní jsem se snažil použít nenucený styl americké literární tradice, používající prostá, obyčejná, každodenní slova a spoléhající se na jednoduchý rytmus řeči k objasnění myšlenek. Obrátil jsem se nazpět, abych nebyl okázalý a byl srozumitelný. To je odlišné od akademického psaní, které převládá dnes, od stylu, který ve mně vzbuzuje podezření ohledně obsahu. Zdá se, že spisovatelé dnes musejí být esoteričtí, aby byli hlubocí – že musejí být sami složití a plní protikladů, aby mohli vyjádřit své myšlenky.

A pak později ve *Složitosti a protikladu*, kde jste testoval své „mám rád“, hovoříte o svém vnímání složitosti různých epoch.

○ složitosti aury, aury různých epoch.

Ale vy jste nenabídl utopickou vizi, patrně proto, že architektura složitosti by nevyhnutelně nebyla řešením pro problémy světa.

Správně. A znovu, byla to forma reakce na první polovinu století, v níž jsem vyrostl a jejíž součástí jsem do jisté míry byl. Má matka byla socialistka a já jsem se zajímal o uskutečnění ideálního sociálního, ekonomického a politického uspořádání a věřil jsem v ně. Myslím, že naše generace tvrdila, že už si nemůžete být tak moc jistý, že věci už nejsou tak jednoduché. Socialismus nemusí nutně fungovat, ale to neznamená, že víte, že funguje kapitalismus. Celá ta situace je nyní komplikovaná; dnes už nemůžete být tak snadno ideologickým.

Kromě těchto řádek, jaké je vaše osobní zhodnocení knihy nyní, o dvacet pět let později? Jaké je dnes vaše celkové mínění o stanoviscích, jež jste tehdy zaujímal?

Myslím, že jsem nelítošný kritik sebe sama. Jako architekt se dívám na téměř všechny budovy, které jsem kdy navrhl a říkám si: „Můj bože! Tenhle detail není k ničemu a tamten také ne,“ a to přestože si třeba myslím, že celek je velmi dobrý. Ale když se podívám na tuto knihu – připouštím, že jsem ji nikdy nepřečetl znovu úplně celou – tak mám pocit zadostiučinění. Souhlasím s ní, domnívám se, že platí i dnes a že je dobře prezentovaná. Spousta toho, co se stalo a co se děje nyní, knihu ospravedlňuje, třebaže je smutné, že užívání historické analogie v ní bylo špatně pochopeno jako propagace historismu, historických referencí a symbolismu samo o sobě. Ale myslím si, že co jsem tehdy řekl,

zůstává platné a relevantní; pomáhalo to mně i dalším, navzdory zjednodušujícím nebo mylným výkladům: cokoli dobrého může být a obvykle posléze bývá pokaženo.

Pro mne je zajímavé, že můj starý profesor, jehož jsem obdivoval jako skvělého učitele, Donald Drew Egbert, po vydání knihy prohlásil, že měla být nazvána *Složitost a protiklad v architektonické formě*. Inu, tehdy jste nemuseli mluvit o „architektonické formě“, jelikož jste mínili „architektonickou formu“, když jste řekli „architektura“. Bylo to velmi formalistické období. Ale v jistém ohledu byly v knize zakotveny dimenze významu a znaku. Bylo to v této první knize, a čekalo to na odhalení v knize druhé, již jsem napsal s Denise Scott Brownovou a Stevenem Izenourem, *Poučení z Las Vegas*. A pak se z toho také vyvinula ona myšlenka mísení stylů, eklekticismu, který může být součástí manýrismu, ale v onom textu výslovně popsána nebyla. A *Poučení z Las Vegas* vychází ze *Složitosti a protikladu* ještě jinak; na konci dřívější knihy jsem ukázal příklady komerční dálnice a hlavní třídy (Main Street) ve Spojených státech (obr. 6) a řekl jsem, že ve zdánlivě banalitě Levittownu a Main Street a ve zdánlivém chaosu komerčního bulváru (Strip) možná existuje jednotka a řád, který ještě nejsme schopni rozpoznat.¹⁴ Líbí se mi způsob, jakým stará kniha obsahuje zárodek knihy nové. Je příjemné, že jsem se rozvinul dále za *Složitost a protiklad*, ale stále se ohledně ní cítím dobře; rozhodně se neotřesu, když se na ni dívám nebo o ní přemýšlím.

Když jste mluvil o závěru *Složitosti a protikladu* jako úvodu k *Poučení z Las Vegas*, napadl mne k tomu zábavný detail, protože uprostřed *Složitosti a protikladu* zmiňujete Times Square, které velebíte, ale oproti tomu mluvíte odmítavě o banalitě architektury podél silnic

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

a o Levittownu. Napsal jste: „Zdá se, že teď je nám souzeno střídat se buď s nekonečnou nesoudržností silničního města (obr. 7), které je chaotické, nebo s nekonečnou soudržností typu Levittownu (obr. 8), jenž je ovšem velice nudný. Město u silnice je falešně složité; Levittown falešně jednoduchý. Jedno je ovšem jasné: z takové falešné soudržnosti skutečná města nikdy nevyrostou. Města jsou stejně jako architektura složitá a protikladná.“¹⁵

To ukazuje na nekonzistentnost, již jsem si v knize nebyl vědom; dokládá to vývoj v mém myšlení v průběhu psaní knihy a snad i svědčí o mém tehdejší ovlivnění Denise Scott Brownovou, jejíž progresivní uvažování o americkém urbanismu a územním plánování není tak moc známé, jak by mělo být.

Možná ale také mluvíte o druhém vydání *Složitosti a protikladu*, jež obsahuje mé tehdejší úvahy, společně s Denisinými (1977), týkající se některých věcí, o nichž teď diskutujeme, stejně jako některá nesprávná užití mých myšlenek a cestu, která vedla k naší druhé knize.¹⁶

Je zajímavé, že přestože jste se výslovně nezabýval urbanistickými projekty, celá ta diskuze o historické architektuře a historických souvislostech ve *Složitosti a protikladu* vedla jak přímo, tak i nepřímo k novému zhodnocení tradičního urbanismu v současném územním plánování.

Správně, a to jak se špatnými, tak i dobrými výsledky. Všichni teď jako architekti trpíme tím, že se v jistých městských částech musíme podřizovat svatouškovským hodnotícím komisím územního plánování, a tím, že nám házejí na hlavu v jakýchsi zvrácených formách plody některých našich dřívějších myšlenek.¹⁷

Mohl bych zmínit něco, o čem se moc nemluvalo, ačkoliv to Denise už nadhodila.¹⁸ Myšlenka

kontextu či souvislosti, kterou jsme se ve *Složitosti a protikladu* zabývali, i když ne výslovně, a jež je dnes pro uvažování o urbanismu ústřední, vycházela z mé magisterské práce na Princetonu z roku 1950.¹⁹ Mou hlavní tezí tehdy bylo, že změna kontextu způsobuje změnu významu či smyslu, což je myšlenka odvozená z gestalt psychologie. Použil jsem slovo „význam“ jako protiklad ke slovu výraz, což je pojem, který do té doby nikdo v architektuře nepoužíval anebo aspoň dlouhou dobu nepoužil. Předmětem mé diplomové práce byla kaple Episkopální akademie, kam jsem chodil do školy.

Živě si pamatuji moment na jaře roku 1950, když jsem v knihovně v Eno Hall (jež byla tehdy domovem oddělení psychologie) našel ve své četbě gestalt psychologie slovo „kontext“. To byl pro mne skutečný objev: „Heuréka! Našel jsem svoji diplomovou tezi! Význam je odvozen z kontextu.“ Dnes se tato myšlenka stala již klišé, ale přitom představuje právoplatný architektonický koncept, jenž je pro nás stále ještě základem naší estetiky, stěžejním pramenem našich návrhů, a je podstatný pro širší pojetí územního plánování.

Jaký vliv měl na vaše uvažování pop-art?

Pop-art byl velice významný. Myslím, že jsme tento závazek uznali.

Ve *Složitosti a protikladu* jste se dotknul několika pop-artových obrazů té doby.¹⁹ To ony otevřely dveře k lasvegaské studii?

Ano, pomohly je otevřít. Pop-art byl důležitý dvěma způsoby. Spojil se s ideou kontextu, kde vezmete něco dobře známého, zasadíte to do nového kontextu a dáte tomu nový význam (obr. 9): vezmete plechovku Campbellovy polévky, umístíte ji zarámovanou do muzea – stejně jako třeba změníte její měřítko, jako u

Claese Oldenburga – a tím z ní uděláte umění (obr. 10). A mimo to se pop-art samozřejmě pojal s hodnotou obyčejnosti a silou konvence. V tomto směru jsme byli rovněž ovlivněni našimi kritiky. V roce 1968 jsme Washingtonské umělecké komisi představili projekt kancelářské budovy pro Transportation Square ve Washingtonu (obr. 11) a Gordon Bunshaft poukázal na naši práci jako na „ošklivou a obyčejnou.“²¹ Vzali jsme to jako kompliment; vždyť konec konců gotika a baroko byla původně také posměšná pojmenování.

Samozřejmě že pop-art oslavoval obyčejnost. Ale obrat „ošklivý a obyčejný“ se poprvé objevil až v *Poučení z Las Vegas*, vaší druhé knize. Správně, jelikož „ošklivý a obyčejný“ byl podle mne spíše o narážce a symbolismu než o formě. Domnívám se, že naše návrhy budov Bunshaftovi připomínaly obyčejné věci; nebylo to ani tak kvůli formám této složité budovy, jako pro její symbolismus. Ano, pop-art byl velmi důležitý pro svou silnou asociaci všednosti. Denise to věděla dřív než já. Porozuměla závažnosti pop-artu přede mnou.²¹ Mimochodem, Gordon Bunshaft náš projekt rozdupal, což byla pro naši mladou kancelář velká porážka.

V *Poučení z Las Vegas* máte celou polemiku o Cechovním domě, v níž mluvíte o „ošklivém a obyčejném“ a „obyčejném a konvenčním“.²³ Ale Cechovní dům byl samozřejmě navržen mnohem dříve, v roce 1960, a kniha vyšla roku 1972. V době, kdy jste Cechovní dům navrhoval, jak moc jste jej vnímal jako formu polemiky?

To je velice zajímavé. Myslím si, že když jste dobrým umělcem, tak většinu času mluvíte a píšete o tom, co jste již udělal. Z mého pohledu je to bezpečnější přístup, a to je také to, co se stalo

tady. Prvně jsem to „ošklivé a obyčejné“ vytvořil a teprve později jsem to identifikoval a vysvětlil důvody. Tak je to méně ideologické. Není to jako říkat, „mám tuhle ideologii rád; budu svou práci dělat tak, abych se jí přizpůsobil“. Nejdřív uvažuji jako umělec, který má před sebou nějaký úkol.

Takže máte pravdu; ohlédl jsem se zpět a teprve potom řekl, „ach, to je ošklivé a obyčejné“. A část charakteristik obyčejnosti v Cechovním domě pocházelo z použití oken – oken jako děr ve zdi obsahujících přičle. Není pochyb o tom, že využití tohoto určitého okna dříve, na domě mé matky (obr. 12, 13), bylo v té době šokující. Musel jsem tvrdě zapracovat na tom, abych výrobce přiměl vsadit přičky do okna, které bylo ve skutečnosti skleněnými posuvnými dveřmi. To z nich udělalo, symbolicky, okno. A přitom tou poslední věcí, kterou jste kdy chtěli vsadit do pozdně modernistické stavby, byla okna! Samozřejmě, že jste okna používali, ale byla maskována jako horizontální nebo vertikální pásy ve zdech pomocí meziokenních panelů nebo jako absence zdi. Byl byste zašel jakkoli daleko, abyste okna zatajil nebo je odstranil. Během heroické fáze byste našel díry ve zdech, tak jako na Miesově sídlišti Weissenhof ve Stuttgartu z roku 1927 (obr. 14) nebo v Le Corbusierově vile Savoye. Ale dnes jsou samozřejmě okna se sloupky všudypřítomná, od Alda Rossiho až po nevím koho všeho.

Mám za to, že u Cechovního domu jsem se těšil z konvenčnosti z určitého důvodu – chtěl jsem vytvořit architekturu připomínající domy, v nichž obyvatelé již předtím žili. V té době bylo mnoho chudých a část starých lidí přestěhoováno do bytových zástaveb založených na evropských socialistických ideálech a představách architektonické avantgardy dvacátých a třicátých let. Byl jsem pevně přesvědčený, že tito

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

obyvatelé nesmí být nuceni do něčí opožděné společenské *révolution*, na níž se nechťeli vůbec podílet. Tím pádem ta důvěrně vypadající stavba byla z cihel a měla okna.

Takže ano, máte pravdu, intelektuální ospravedlnění těchto staveb přišlo až poté, co byly navrženy.

Na začátku, když jste navrhoval Cechovní dům, byla celá ta záležitost jakousi intuitivní polemikou?

Ano, myslím, že ano. Pracoval jsem na ztělesnění určitých představ, které se mi v průběhu času staly zřetelnými. Psal jsem své knihy proto, abych těmto představám porozuměl.

Ve Složitosti a protikladu mluvíte o hlavní třídě (Main Street) jako o něčem, co je „téměř v pořádku“, což se zdá být vztažené k celkové ideji Cechovního domu.

Myslím si, že to souvisí s reakcí na modernistický progresivní pohled, který hlásal naprosté a univerzální přetvoření městské krajiny směrem k utopickým cílům. Místo toho prosazuje přehodnocení toho, co již je, rozvíjení se realisticky z toho, co již existuje, a vycházení z toho v urbanismu i v architektuře. Je vtipné, že příkladem tohoto přístupu může dnes být Seaside na Floridě, což je příklad hlavní třídy, která je „téměř v pořádku“.

Ale Seaside je velmi nostalgická varianta.

Máte pravdu. „Hlavní třída je téměř v pořádku“ není jen antiutopistické, ale také velmi antinostalgické.

Dovolte mi vrátit se znovu do šedesátých let. Jak byla vaše kniha přijata, když poprvé vyšla?

Nevyvolala velký poprask. Ale vzpomínám si na nádhernou negativní reakci někdy v té době

na budovu ústředí Sdružení pečovatelek v severní Pensylvánii z roku 1961 (obr. 15), která se v knize objevila. Napsal jsem pamflet jako doprovod k fotografiím, které jsem nabídl časopisu *The Architectural Forum*, v naději, že to bude publikováno. Otištěno to bylo s jednou malou fotografií v sekci novinek na začátku čísla, s mým citátem, který zněl šéfredaktorovi evidentně domýšlivě; jeho reakce byla, „ale kam tento druh architektury odtud vede“?²⁴ Nuže, všichni dnes známe odpověď.

Co se knihy týče, nebylo zde mnoho kladných ohlasů, ale zato dost kritiky. Nicméně Vinci Scullymu se líbila a propagoval ji, a také Bob Stern. A kniha se relativně dobře prodávala – stále se vydává. Jak moc to je z důvodu sentimentu ze strany vaší instituce nevím, ale pro knihu je neobvyklé, aby se vydávala ještě po tolika letech. A byla přeložena do deseti jazyků!

Vzpomínáte si na nějaký konkrétní příklad nepřátelství vůči knize?

Steven Izenour si vzpomíná, že když byl v pozdních šedesátých letech studentem na Fulbrightově stipendiu na Královské dánské akademii architektury, byl jednoho dne pozván do děkanovy kanceláře, kde mu nakázali, aby nenechával tuto knihu povalovat po škole! Bylo zde všeobecné nepřátelství k našim návrhům, velká část z nich pramenila z faktu, že naši architekturu nelze snadno uchopit. Není otevřeně smyslová. Naše architektura není manifestací našich teorií, ale je k nim paralelní a neoblíbíte si ji hned.

Během celého tohoto období jsme nebyli příliš dobře přijímáni a nedostávali jsme velké zakázky. Na druhou stranu nás vždy řada lidí obdivovala a respektovala. Byli menšinou, ale byli tam a my si je budeme vždycky pamato-

vat. Takže se mohu cítit poněkud paranoidně, ale ne strašně paranoidně.

Jak vnímáte způsob, jakým se věci změnily, teď když jsou myšlenky vaší knihy obecně přijímány?

Domnívám se, že spousta toho, co se chápe jako dekonstruktivismus (obr. 16), mimo dalších věcí, které se dnes dějí, je projevem této knihy. Myslím tím, že mnoho z toho je *Složitostí a protikladem*, s určitou obrovskou ironií. Používat dnes již staromódní moderní slovník, založený na průmyslových elementech manýristickým způsobem, je kombinování manýrismu a modernismu ad absurdum, téměř do oxymoronu: často to vypadá jako puritánská panička tancující kankán – to je *bláznivý* manýrismus! – extrémní forma toho, co kniha vyjadřovala. Domnívám se, že něco z toho, co se dnes odehrává, je extremistickou a zpátečnickou manifestací *Složitosti a protikladu*.

Také mne již napadlo, že argumenty rozvíjené dekonstruktivisty jsou analogické těm ve *Složitosti a protikladu*, ale jsou pochopitelně používány k ospravedlnění jiné estetiky.

Jsem dnes rozzlobenější, než jsem býval dříve. Myslel jsem si, že pokud nejsou mé argumenty přijímány, je to v pořádku. Dnes si myslím, že jejich poselství je součástí étosu, akceptované a skryté v pozadí mnoha architektur současnosti – v práci mnoha z těch, kdo knihou pohrdají. A potom jsou zde ti, jejichž práce z ní čerpá, ale kteří si toho nejsou vědomi, jelikož obsah knihy se stal inherentní součástí našeho étosu.

To může souviset nepřímo. Ve své předmluvě citujete Henryho-Russella Hitchcocka: „Samozřejmě, že kdysi téměř veškeré zkoumání minulé architektury bylo ve službách její for-

mální rekonstituce – byl to nástroj oživení. To ovšem už dávno neplatí a je jen málo důvodů se obávat, že by se tento přístup mohl v naší době vrátit. Jak architekti, tak historici a kritici první poloviny 20. století – když v minulosti zrovna nehledali pouze munici pro dobové polemiky – nás naučili pohlížet na celou architekturu jaksi abstraktně, byť toto omezené vnímání pravděpodobně neodpovídá složité citlivosti, jež stála u zrodu většiny skvělé architektury minulosti. Když znovu zkoumáme – nebo objevujeme – ten či onen aspekt dřívějšího stavění budov, nečiníme tak se záměrem opakovat dřívější formy, nýbrž spíše se záměrem posílit novou citlivost, jež je plně produktem přítomnosti. Historikovi se takový přístup může zdát politováníhodný, neboť vlastně zavádí vysoce subjektivní prvky do něčeho, co historik chápe jako objektivní studium. A přesto se čistokrevný historik většinou pohybuje nakonec právě ve směru, který už byl předurčen jeho naladěním.“²⁵

Chtěl byste okomentovat klasické a eklektické znovuoživení posledních patnácti let?

Myslím, že je to stále ještě nádherně pravdivé – odhaluje to zásadní význam umělecké intuice. A zdůrazňuje to jeden ze základních problémů dneška – že architekti začínají s filozofickou, psychologicko-percepční a kritickou teorií, a vytvářejí architekturu tomu odpovídající.

Pokud jde o revivalismus, řekl bych, že naše estetika je estetikou eklekticismu – mnoha architektonických slovníků, jež jsou platné, a slovníky uznávající historické odkazy (jako protiklad k revivalismu) jsou mezi nimi. Jednou z našich chyb je, že je zde příliš mnoho debat, zahrnujících jakýsi souboj stylů, podobně jako v Anglii 19. století – a tam to trvá i nyní; takže mezi architektky historicismu, modernismu nebo kýmkoliv dalším máte spoustu rozhněvaných lidí,

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

činících posměšné narážky o sobě navzájem, což je nudné a hloupé.

Otázkou by mělo být: je to dobrá architektura? Znáám historizující architekturu, jako například pensylvánské farmy, postavené ve dvacátých letech, jež jsou nádhernými díly architektury (obr. 17). Jsou to skvosty. Vím také o stavbách Williama Lescazeho a George Howea ze stejné doby, které mohou mít stále velmi rád jako vynikající ukázky mezinárodního stylu (obr. 18).

To je dlouhá předmluva předtím, než řeknu, že já sám jsem nešťastný z doslovného revivalismu. V takovém revivalismu se skrývají obrovská nebezpečí. Často se stane sentimentálním nesmyslem ústícím v mrtvé umění. Myslím, že pro naši dobu je mnohem důmyslnější a přiměřenější prosazovat to, čemu říkáme „znázornění“ historicismu, nebo vytvářet odkazy, jež nejsou doslovnými citacemi nebo výpůjčkami, ale které ztělesňují určité myšlenky a formy obzvláště relevantní naší vlastní době (obr. 19). To má tradici v edwardiánské a viktoriánské architektuře. Jsem silně proti doslovnému revivalismu. Ale to není jako někoho zabít; pokud se to má stát, nebudu se kvůli tomu zlobit. A dokážu dokonce připustit, že bych mohl o stavbě říci, že „jako husarský kousek je to dobré“.

Ale musíte mít kritický cit, abyste posuzoval kvalitu, třebaže žádná stavba, pokud jde o její estetičnost a styl, nikomu neublíží, za předpokladu, že stojí. Obecně vzato, nejsem ohledně historizujících návratů šťastný a nejsem nadšený z toho, že takzvaná postmoderna je ztotožňována s naším přístupem, který je příliš komplexní na to, aby mohl být osvojen v příliš doslovném pojetí neoklasicistních forem. Článek, který jsem napsal před asi osmi nebo devíti roky, opírající se o mé přednášky ze série *Gropius Lecture*, byl mou odpovědí na postmodernu.²⁶ A v něm toto všechno probírám: jak,

svým způsobem, *plus ça change* – že během pětadvaceti let projdete od Le Corbusiera k Ledouxovi (obr. 20).

Máte dojem, že vytváření architektury, o níž mluvíte, architektury složitosti a protikladu, v konečném důsledku závisí na jemně vybroušené individuální vnímavosti? Nebo tam spatřujete metodologii, kterou se lze naučit? (Krom určitého pěstování uvědomění u všech studentů architektury.)

Myslím, že ideálem je, když jako umělec spoléháte na svou vnímavost, toleranci a smysl pro přiměřenost. Ale musíte se naučit přizpůsobit kontextu a étosu konkrétního místa, konkrétního klienta a konkrétních odkazů, historických nebo jiných, jež jsou součástí symbolismu stavby. Což je tedy ale velmi těžké vyučovat. Mnohem jednodušší je říci, „podívej, modernistická (nebo kterákoliv jiná) koncepce je správná a my tě naučíme slovní zásobu, které se přizpůsobí“. Nuže, to není úplně špatně. Je to v podstatě způsob, jakým vyučoval Mies, v době, kdy panoval názor, že existuje nějaká jedna univerzální metoda, ideální přístup. Jestli by to definoval takto, netuším, ale lze říci, že zde působil nějaký průmyslový proces, jenž se stal univerzální estetikou, byl přijat všude a my všichni mohli dělat věci stejným způsobem.

Samozřejmě, nyní žijeme v období, vyznačujícím se enormní mírou vzájemné komunikace, v době, v níž se všichni navzájem dobře známe, a místo toho, abychom se stávali stále vzájemně podobnější, jsme pyšní, pokud se od sebe co nejvíce lišíme.

A tak musí být umělec učen být vůči těmto věcem vnímavým. Co se tohoto týče, domnívám se, že umělec se nejvíce naučí od jiných umělců, ale co mne velmi znepokojuje, je to, že dnes jsou všichni vyučováni příliš často také

teoretiky a akademiky, stojícími mimo reálný svět navrhování staveb. Proto také profesori vyučují určité ideologie a ne architekturu. Svým způsobem to představuje větší nebezpečí než mít umělce, který, tak jak to dělal Mies, učí svůj vlastní individuální pohled na věc, protože pak se můžete dostat za tento pohled a říkat si, „nuže dobrá, tohle je jeho metoda a já ji dobře ovládnou“. To je to, co se obvykle stává. Svě základy se naučíte od mistra a pak jdete dál a píšete své vlastní skvělé sonety, anebo píšete sonety mizerné, ale nějak se vztahujete ke slovníku svého učitele.

V určitém smyslu je ideálně připravený umělec ten, jehož senzitivita zůstává otevřená a citlivá na určitá místa, období, témata, a z nich potom vychází. Nicméně zde nevyhnutelně bude vysledovatelná podobnost s kteroukoliv lidskou činností určitého období. V Londýně 19. století spolu jednotlivé styly bojovaly, ale stále můžete rozpoznat a určit dekádu vzniku jakékoliv stavby té doby.

Když už mluvíme o Miesovi: vím, že jste v určitém smyslu Miesovo dílo vždy obdivoval, ale on a jeho následovníci pro vás ve Složitosti a protikladu zjevně sloužili jako určitý druh kontrastu.

Správně.

Podíváte-li se nazpět, nenahlížel byste dnes třeba Miesovo dílo víc jako architekturu složitosti a protikladu – pokud jde o různé úrovně významu v jeho díle?

Na to je opravdu těžké odpovědět; nepřemýšlel jsem o tom. Není pochyb, že pokud byste chtěl vyjmenovat deset největších západních architektů dvacátého století, Mies by tam určitě nechyběl. Ještě jednou, je to otázka toho, co jsem zmiňoval již dříve: obdivujete dílo pro

plnění jeho cílů, pro jeho kvalitu, dokonce i tehdy, pokud s jeho cíli vždy nesouhlasíte.

Kdysi jste parafrázoval Miesovo „méně je více“, když jste prohlásil „méně je nuda“. Neopravil byste dnes své vlastní heslo?

Ne, ale doufám, že někdo z dnešní mladé generace tak náležitě učiní. Musím říci ne, své heslo bych dnes neopravil, protože nejen že by naše architektonická estetika měla brát na vědomí pojmy složitosti a protikladu, ale je nutné, aby náš pohled na celý vlastní étos byl tolerantní a všezahrnující.

Ale ve skutečnosti si myslím, že Miesovi se podařilo něco lepšího, než je tento slavný epigram, když prohlásil, že čím více svých dobrých nápadů zahodí při navrhování, tím lepší projekt vytvoří. Toto pro mne znamená být zralým umělcem. Když jste mladý, jste na své nápady tak pyšný, že nemůžete snést to, že byste je zahodil; máte strach, že nebudete mít další šanci je použít.

Mies byl velikým všestranným architektem a já z něj mám stále smíšené pocity. Zavedl mne například na scestí, a to spolu s dalšími lidmi, s modernistickými architekty jako Bruno Taut a Walter Gropius, pokud jde o japonskou architekturu, když se rozhodl dívat se na japonskou architekturu mimo její celkový vizuální kontext, když se zaměřil na slavné stavby Kjóta a vynechal elementy zahrad i vzorovaná a bohatě zbarvená kimona, které celek doplňovaly (obr. 21).

Mies měl stejný vliv na to, jak jsem vnímal Schinkela (obr. 22). Neměl jsem Schinkela rád, dokud jsem nespatriil jeho práci, protože ho Mies vykládal jako suchopárného svatouškovského klasicistu. Když jsem Schinkela spatřil, zjistil jsem, že je jedním z největších manýristických architektů všech dob.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Aalto je modernistou, s nímž jsem spojen nejvíc. Obdivuji Miese. Ale Aalta miluji. Ale také jsem neměl Aalta nijak zvlášť rád, dokud jsem neviděl jeho dílo (obr. 23). To proto, že předtím jsem považoval jeho spojování obyčejných a konvenčních prvků moderních architektonických návrhů za klišé.

Již dříve jste zmínil něco, o čem jsem s vámi chtěl hovořit. V *Poučení z Las Vegas* se objevuje zřejmá diskuze o významu a symbolismu, zatímco debata ve *Složitosti a protikladu* je vedena spíše o formálních spletitostech architektury. Jak se vaše uvažování o symbolismu rozvíjelo? Chci tím říci, proč se objevilo ve vaší druhé knize?

Tuto otázku o původu našeho „znovuobjevení“ symbolismu, rozebíraného v *Poučení z Las Vegas*, byste měl položit také Denise, jelikož ona do toho byla velice silně zapojena. Zjednodušeně, *Složitost a protiklad* byl o formě v architektuře, a *Poučení z Las Vegas* bylo o symbolismu, odvozeném z pozorování reklamních cedulí a výroků „nenávidím je a miluji je“. (Svým způsobem byl toto můj počáteční postoj k manýrismu.) A potom, prostřednictvím symbolismu ukrytého v komerčním bulváru Las Vegas, jsme, když jsme se vrátili do Říma, mohli ocenit ikonografii tamních budov, již jsme obdivovali již dříve, jako moderně orientovaní architekti, v první řadě pro jejich formální a prostorové charakteristiky. Takže, když jsme se znovu podívali na fasádu katedrály v Amiens posetou sochami (obr. 24), začali jsme se na ni dívat v pojmech ikonografie, symbolismu a významu, jako na billboard, jež má být čten svými středověkými pozorovateli, kteří mohli jeho poselství „číst“.

Samozřejmě, že pop-art byl v té době také důležitý a další věci byly rovněž ve vzduchu. Denise by například podotkla, že Nezávislá skupina

(Independent Group) v Londýně v padesátých letech se také dívala na komerční umění ve vztahu k výtvarnému umění a architektuře (obr. 25). Takže do jisté míry jsme nebyli tak úplně první. Ale v rámci mé vlastní zkušenosti jsme byli první, kdo se vrátil k prvkům symbolismu v architektuře. V podstatě jsme se poučili z pozorování dálnic, z Toma Wolfa,²⁷ pop-artu (obr. 26) a Las Vegas (a Los Angeles). Takže jsme šli od reklam podél komerčního bulváru Stripu zpátky k ikonografickým budovám na italském náměstí (piazze).

Ale výslovně jsme se nepokoušeli aplikovat sémiotiku na architektonický symbolismus. Příliš doslovné aplikování jedné disciplíny vede obvykle k domýšlivosti spíše než k objevu.

Takže ještě jednou, jdeme v našem uvažování v podstatě od intuitivního a vizuálního k analytickému a teoretickému. Většina myšlenek vychází z intuice, ale pokud jste architekt, nemůžete je tak dobře propracovat, dokud nemáte klienty. Zpočátku jsem měl málo příležitostí stavět, proto, nehledě na výše uvedené, a také kvůli tomu, jsem o svých myšlenkách psal – více sám pro sebe než pro někoho jiného.

Když jste ve *Složitosti a protikladu* hovořil o domě své matky, řekl jste mnoho o jeho složitosti a protikladu, ale nemluvil jste o vytváření symbolu domu nebo o figurální podobě jeho průčelí.

Nemluvil. Tento způsob výkladu jeho symbolických dimenzí se objevil později. Není pochyb o tom, že jsem o domě hovořil v podstatě ve formálních termínech, pokud jde o složitost a protiklad.²⁸ Například jsem hovořil o protikladu mezi vnitřním a vnějším, což bylo v té době těžké přijmout. Ale já jsem vůbec nepoukazoval na základní asociace a základní přístřešek, zahrnující štítovou fasádu, dveře, okno a ko-

mín. Tento výklad či interpretace přišly později, když vznikalo *Poučení z Las Vegas*.²⁹ Líbí se mi, co se stalo, protože umělec by měl dělat věci, obsahující dimenze přesahující to bezprostřední nebo původní či explicitní. Mám rád, když lidé v budovách, které jsem navrhl, vidí věci, jež jsem já neviděl nebo původně nezamýšlel a s nimiž souhlasím.

Domnívám se, že představa architektonického díla jako elementárního přístřešku je relevantní dnes, zvláště když se to hemží takovými okázalými a abstraktními teoriemi, téměř náhražkami architektury samotné.³⁰ Tato myšlenka byla v naší práci reflektována po celou dobu – ačkoliv je v mém myšlení relativně nová. Frederic Schwartz nyní sepisuje knihu, nazvanou *Dům mé matky* (*My Mother's House*), se všemi skicami a ranými modely, jež jsou teď ve vaší muzejní sbírce.³¹ Mám dojem, že do knihy přispívají svými eseji také Aldo Rossi a Vincent Scully.

V *Poučení z Las Vegas* v kapitole *Teorie ošklivosti a obyčejnosti a příbuzné i opačné teorie – Theory of Ugly and Ordinary and Related and Contrary Theories*, a já předpokládám, že tuto část jste psali oba, vy i Denise, hovoříte o architektuře, již jste do té doby vytvořili. A zdá se, že prohlašujete, že jste se ve skutečnosti podle myšlenek ze *Složitosti a protikladu* nechoval. Píšete: „Dovolte nám popsat naše vlastní zkušenosti jakožto architektů, abychom vysvětlili, jak jsme došli k architektuře ošklivosti a obyčejnosti. Po vydání *Složitosti a protikladu* v architektuře jsme si začali uvědomovat, že málokterá stavba naší kanceláře byl složitá a protikladná, alespoň ne ve svých čistě architektonických kvalitách prostoru a struktury jako opozice k jejich symbolickému obsahu. Nepodařilo se nám do našich staveb zabudovat

prvky s dvojí funkcí nebo zbytkové elementy, nahodilé deformace, účelová zařízení, závažné výjimky, výjimečné diagonály, věci ve věcech, nabitě či obsažné jemnůstky, obložení nebo rozvrstvení, zbytkové prostory, nadbytečné prostory, nejednoznačnosti, ohyby, duality, složité celky či fenomény toho i onoho. V naší práci bylo málo inkluze, rozporuplnosti, kompromisu, přizpůsobení, adaptace, blízkosti vyššího druhu, rovnocennosti, vícenásobného zaměření, juxtapozice či dobrého a špatného prostoru.⁴³²

No, do jisté míry jsme se chlubili. Přiznávali jsme, že v našich stavbách té doby jsme neměli mnoho příležitosti tyto druhy prvků zapojit, jelikož architektonické programy, jimž jsme v našich návrzích čelili, byly skromné a jednoduché (obr. 27). V té době jsme nenavrhovali muzea nebo jiné komplexní budovy institucí; takže jsme vzdorovali tomu, abychom šli proti podstatě těchto programů v zájmu nebo za účelem ospravedlnit naše teorie: byli jsme skutečnými umělci. Nečinili jsme z architektury nositelku našich idejí.

Ale je také pravda, že hodně složitosti se sem dostalo bezděky skrze neformální prvky, zejména symbolismus. Někdy vaše teorie předchází dílo, a někdy dílo předchází vaši teorii; v tomto případě bylo napřed dílo. Kvalita „obyčejnosti“, charakteristická pro Cechovní dům a dům mé matky, nebyla ve *Složitosti a protikladu* přiznána, ale je tam. Takže do jisté míry byla první architektura, což je lepší. Neříkal jsem, že by to bylo špatně – tyto věci ve stavbách nemít.

Ale mohli bychom tento odstavec v *Poučení z Las Vegas* chápat také jako znamení posunu směrem k většímu zaujetí symbolismem?

Rád bych, abych tenkrát dělal stavby, jež by měly vrstvy symbolismu. Například naše

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
T.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Sainsburyho křídlo Národní galerie v Londýně je vrstevnaté (i když ne tak výmluvně, jak by tomu mělo být, z důvodů, jež nebyly v naší moci). Prostě se stalo, že jsme neměli příležitosti pro vrstvení. Možná jsem nebyl zcela srozumitelný, když jsem řekl, že jsme nedělali budovy jako nositele teorií. Nejdřív jsme navrhovali a poté jsme se na to podívali a řekli si, „aha, nepoužili jsme moc tohoto; nepoužili jsme moc tamtoho“. Jinak bychom zjistili, že jsme do svých staveb naše teorie prosazovali nevědomě. Můj učitel na Princetonu Jean Labatut upozorňoval na „tvůrčí zapomnětlivost“. Když pracujete jako umělec, zapomínáte na své preference, své ideologie nebo teorie; a teprve později řeknete, „ach, to se opravdu pojí s tím, nad čím jsem přemítal“. Umělec na své teoretické zavadlo během práce zapomíná.

Poznámka Stuarda Wrede:

Během své kariéry byl Robert Venturi partnerem v mnoha architektonických firmách nesoucích jeho jméno. V popiscích ilustrací prací těchto firem se proto objevují následující pojmenování: v letech 1958–1961 byla tato kancelář známá jako Venturi, Cope a Lippincott; 1961–1964 jako Venturi a Short; 1964–1980 jako Venturi a Rauch a 1980–1989 jako Venturi, Rauch a Scott Brownová. Od roku 1989 je tato kancelář známá pod jménem Venturi, Scott Brownová a společníci (Venturi, Scott Brown and Associates).

Tento rozhovor byl pořízen v lednu 1991.

Rozhovor a související reprodukce pocházejí z knihy James Leggio – Susan Weiley (eds.), *American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York 1991, s. 142–163 (Studies in Modern Art, 1).

Lasvegaský Strip ve dne, z knihy *Poučení z Las Vegas*, 1972.

Le Corbusier: Sídlo Svazu přádelen bavlny, Ahmedabád, Indie, 1954.

Kallmann, McKinnell a Knowles: Radnice, Boston, 1963–1968.

Venturi, Cope a Lippincott: Cechovní dům, Bydlení pro zestárlé přátele, Filadelfie, 1960–1963.

Typická hlavní třída (Main Street), USA, z knihy *Složitost a protiklad v architektuře*, 1966.

Z anglického originálu přeložily Tereza Kučerová a Irena Lehkoživová.

Poznámka překladatelek:

Při překladu textu jsme se řídily několika zásadami: pokud to bylo možné, použily jsme české překlady textů (případ knihy *Složitost a protiklad v architektuře* a citace Le Corbusiera z knihy *Za novou architekturu*), v poznámkovém aparátu jsme v případě, že jsme citovaný text našly, opravily a doplnily nepřesnosti (ročníky, čísla časopisů apod.). Poznámkový aparát obou částí byl spojen do jednoho celku. Zároveň jsme odkazy na knihu *Poučení z Las Vegas* (*Learning from Las Vegas*) upravily dle prvního vydání z roku 1972, které jsme měly k dispozici (v originálním znění se odkazuje na vydání z roku 1989). Popisky a názvy budov a obrazů jsme rovněž přeložily do češtiny.

P o z n á m k y :

¹ Několik informací k překladu z roku 1979 viz Pavel Halík, Dvě knihy: Pavel Halík nad texty Kevina Lynche a Roberta Venturiho, *Architekt* L, 2004, č. 7, s. 60–61. Zde rovněž přetištěna obálka a několik kreseb Jaroslava Ouřeckého k samizdatovému překladu knihy.

² K bližšímu srovnání překladů z roku 1979 a 2003 viz odpověď Jiřího Ševčíka v diskusi časopisu *Stavba* u příležitosti českého vydání knihy. Jiří Ševčík, Opodstaněné banality, *Stavba* XI, 2004, č. 5, s. 70 (v rámci širšího celku *Druhé čtení Roberta Venturiho: Diskuse o nově přeložené knize R. Venturiho Složitost a protiklad v architektuře*).

³ Jak poznamenali v roce 1984 Jana a Jiří Ševčíkovi: „Byl to ... Robert Venturi, který nám vrátil oči pro složitosti a protikladnosti celých dějin výtvarné kultury, zbavil nás strachu z nečistoty prostředí a předsudků o konvenci. Venturi ukázal ... že komplexnost je založena na rozporuplnosti a protikladnosti výrazových prostředků, které se liší od minimalisticky očištěné řeči moderního umění. Volí proto spíše „obtížný celek“, který nemusí být soudržný. Zahrnuje, nikoli vylučuje.“ Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Historismus a eklekticismus ve výtvarné kultuře 19. století a dnešek, in: Terezie Nekvindová (ed.), *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík: Texty, tranzit – VVP AVU*, Praha 2010, s. 90.

⁴ Kniha bohužel zatím v českém překladu nevyšla, některé její pasáže však byly přeloženy. Viz Poučení z Las Vegas, *Labyrint revue*, 1999, č. 5–6, s. 116–118 (výběr a překlad Tomáš Pospiszl). Těž Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, Několik definic vzniklých srovnávací metodou, *Stavba* XIII, 2006, č. 4, s. 72–75.

⁵ Z novější literatury pro zhodnocení vlivu knihy a teorie Roberta Venturiho a jeho týmu srov. Aron Vinegar, *I Am a Monument: On Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2008. – Aron Vinegar – Michael J. Golec (eds.), *Relearning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2009.

⁶ Jim Collins, Robert Venturi a Denise Scott Brownová, in: Hans Bertens – Joseph Natoli (eds.), *Encyklopedie postmodernismu*, Barrister & Principal, Brno 2005, s. 278. Důraz na roli reklamy, její sdělení (komunikaci s divákem) a aplikaci do architektonického slovníku kritizoval v té době např. Kenneth Frampton. Srov. Rostislav Švácha, Venturi a Scott Brownová: co udělá pop-architektura s mlčící většinou, *Stavba* XI, 2004, č. 5, s. 62. Rovněž Denise Scott Brownová, Mimo pop: Odpověď Kennethu Framptonovi, *Stavba* XI, 2004, č. 5, s. 63–66.

⁷ Robert Venturi byl docentem architektury na University of Pennsylvania od roku 1957 do roku 1965.

⁸ Venturi obdržel titul bakaláře umění s nejvyšší pochvalou (summa cum laude) v roce 1947 a titul magistra umění roku 1950.

⁹ Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1944, část I. Pro Venturiho debatu k tomuto tématu srov. Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1972, s. 73.

¹⁰ Venturi byl Charlotte Shepherd Davenport Professor architektury na Yale od roku 1966 do 1970.

¹¹ K Venturiho poučení z Eliota a Empsona viz Robert Venturi, *Složitost a protiklad v architektuře*, Arbor vitae, Praha 2003, s. 12, 20–22, 41.

¹² Ibidem, s. 15.

¹³ „Klíčem k zjednání rovnováhy, jež se rozbila, je dnes bydlení: architektura nebo revoluce.“

Le Corbusier, Architektura nebo revoluce, kapitola z jeho knihy *Za novou architekturou*, Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2005, s. XI.

¹⁴ Venturi (pozn. 11), s. 88–89.

¹⁵ Ibidem, s. 48.

¹⁶ Venturi zde odkazuje na předmluvu k druhému vydání knihy z roku 1977, která ale bohužel nebyla otištěna v českém překladu (pozn. překladatele). Srov. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1977, s. 14–15.

¹⁷ Viz Appendix: On Design Review Boards and Fine Arts Commissions, in: Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 188–189.

¹⁸ Denise Scott Brown, The Teaching of Architectural History, *Arts and Architecture* LXXXIV, May 1967, č. 5, s. 30. – Eadem, Urban Structuring, *Architectural Design* XXXVIII, January 1968, č. 1, s. 7.

¹⁹ Context in Architectural Composition: A Chapel for the Episcopal Academy, Merion, Pa., 1950 (odevzdána jako částečné splnění požadavků na titul magistra umění na katedře architektury, Princetonská univerzita). Jediná známá kopie práce je dnes ztracena.

²⁰ Venturi (pozn. 11), s. 32, 52–53.

²¹ Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 85.

²² Denise Scott Brown, On Pop Art, Permissiveness, and Planning, *Journal of the American Institute of Planners* XXXV, May 1969, č. 3, s. 184–186 (přetištěno in: *Architectural Yearbook* XIII, 1971, s. 63–64; nejnověji pak in: Denise Scott Brown, *Having Words*, Architectural Association Publications, London 2010, s. 55–59, pozn. překladatele). – Eadem, Learning from Pop, *Casabella*, č. 359–360, May–June 1971, s. 15–23 (přetištěno in: *Journal of*

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
+L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Popular Culture VII, Fall 1973, s. 387–401; nejnověji pak in: K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2000, s. 60–66, pozn. překladatelek.)

²³ Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 64–72.

²⁴ Pennsylvania Clinic, *The Architectural Forum* CXIX, October 1963, č. 4, s. 16.

²⁵ Citováno in: Venturi (pozn. 11), s. 13. Dle poznámky původně otištěno in: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, č. 6, 1960, s. 2.

²⁶ Robert Venturi, Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or plus ça change..., *Architectural Record* CLXX, June 1982, č. 8, s. 114–119; text přednášky pronesené Venturim na Graduate School of Architecture, Harvardova univerzita, 15. dubna 1982, v rámci Walter Gropius Lecture toho roku (série založená roku 1958 u příležitosti Gropiových 75. narozenin).

²⁷ Viz Tom Wolfe, *The Kandy-Colored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Noonday Press, New York 1966, s. 8; citováno in: Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 53.

²⁸ Venturi (pozn. 11), s. 105–108.

²⁹ Viz Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 64, 71–72.

³⁰ K Venturiho textům o elementárním přístřešku viz *Architecture as Shelter with Decoration on It, and a Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture*, *Architecture and Urbanism* I, January 1978, s. 3–14; přetištěno in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, č. 197, Juin 1978, s. 7–16.

³¹ V době vzniku rozhovoru se zmiňovaná kniha teprve připravovala, vyšla až následujícího roku. Viz Frederic Schwartz (ed.), *Mother's House: The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York 1992 (pozn. překladatelek).

³² Venturi – Scott Brown – Izenour (pozn. 9), s. 84.

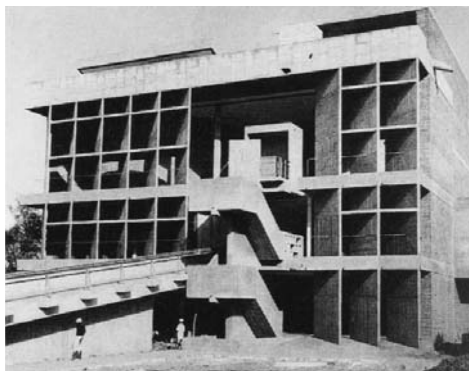
- 1 Michelangelo Buonarroti (s restaurovanou atikou z 19. století od Virginia Vespignaniho): Porta Pia, Řím, 1561–1665. Repro z knihy James Leggio – Susan Weiley (eds.), *American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York 1991.
- 2 Lasvegaský Strip ve dne, z knihy *Poučení z Las Vegas*, 1972.
- 3 Le Corbusier: Sídlo Svazu přádelen bavlny, Ahmedabád, Indie, 1954.
- 4 Kallmann, McKinnell a Knowles: Radnice, Boston, 1963–1968.
- 5 Venturi, Cope a Lippincott: Cechovní dům, Bydlení pro zesměřlé přátele, Filadelfie, 1960–1963.
- 6 Typická hlavní třída (Main Street), USA, z knihy *Složitost a protiklad v architektuře*, 1966.



1



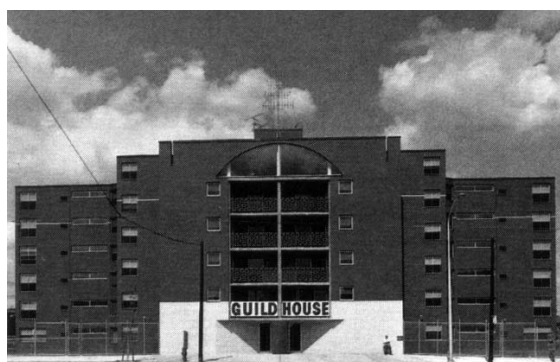
2



3



4



5



6

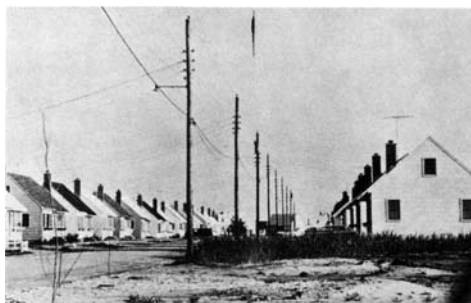
J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 T.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
 J.Š
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
 L.Z



7



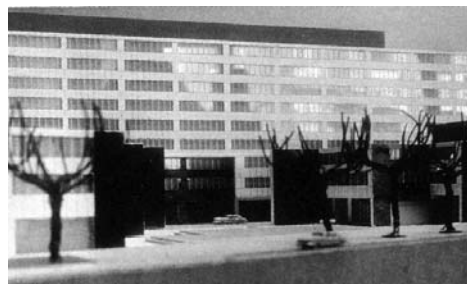
9



8



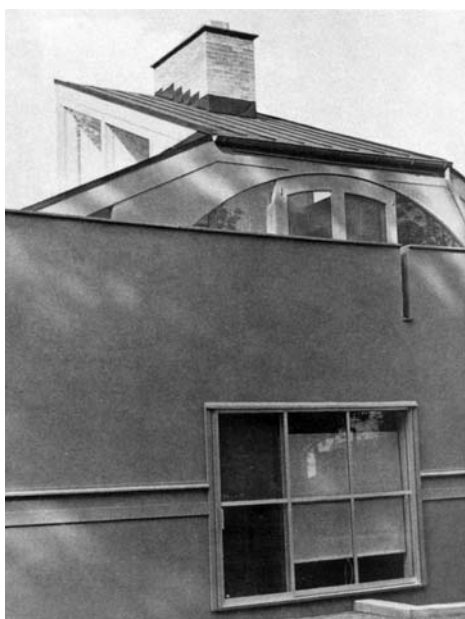
10



11



12



13

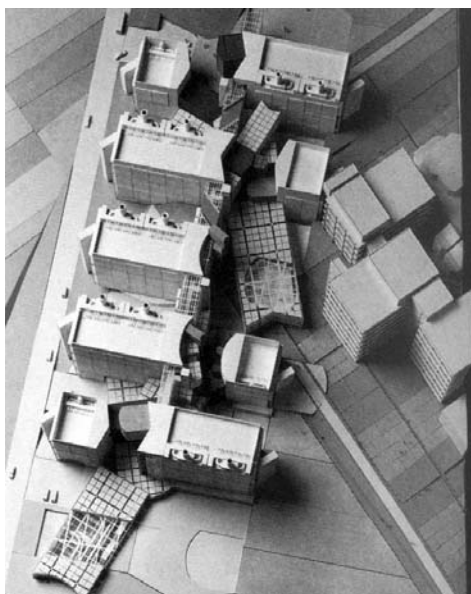


15

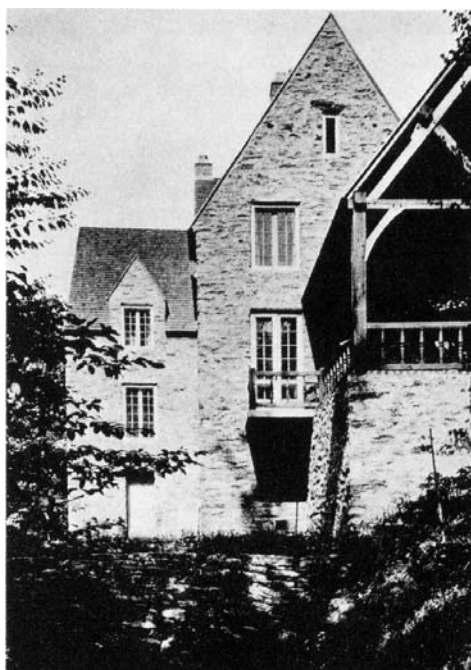
- 7 Dálnice, USA, z knihy *Složité a protiklad v architektuře*, 1966.
- 8 Developerská zástavba, USA, z knihy *Složité a protiklad v architektuře*, 1966.
- 9 Venturi, Rauch a Scott Brownovi: Projekt pro Times Square, New York, 1984, model.
- 10 Andy Warhol: Campbellova polévka, 1965, The Museum of Modern Art, New York.
- 11 Venturi a Rauch: Projekt kancelářské budovy Transformation Square, Washington, D. C., 1968, model.
- 12 Venturi a Rauch: Sídlo, Chestnut Hill, Pensylvánie, 1962–1964.
- 13 Venturi a Rauch: Sídlo, Chestnut Hill, Pensylvánie, 1962–1964, okno.
- 14 Ludwig Mies van der Rohe: Sídliště Weissenhof, Stuttgart, 1927.
- 15 Venturi a Short: Ústředí Sdružení pečovatelů v severní Pensylvánii, Ambler, Pensylvánie, 1961.



14



16

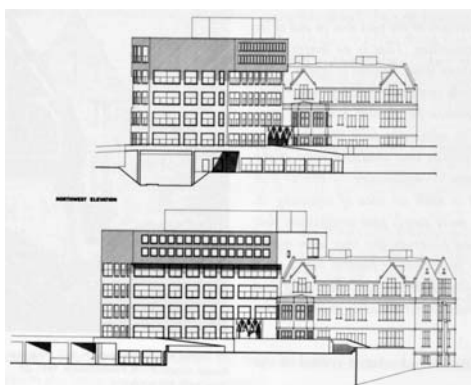


17

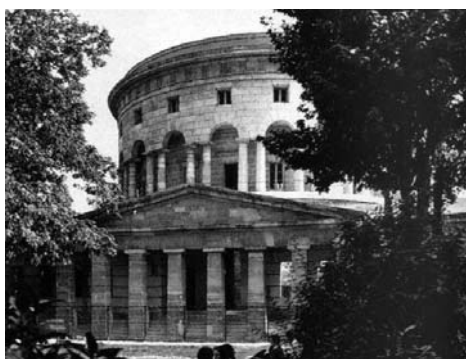


18

- 16 Eisenman Robertson Architects: Projekt pro Biocentrum, Univerzita Frankfurt, 1987, studijní model.
- 17 Mellor, Meigs a Howe: Dům H. F. C. Stikermana, Chestnut Hill, Pensylvánie, 1921–1923, pohled ze zahrady.
- 18 Howe a Lescaze: Společnost filadelfského spořitelního fondu, 1929–1932.
- 19 Venturi a Rauch: Projekt pro matematickou budovu Yaleké univerzity
(vpravo budova Leeta Olivera od Charlese Haighta, 1908), 1969, pohledové kresby.
- 20 Claude-Nicolas Ledoux: Barrière de La Villette, Paříž, 1784–1789.
- 21 Čajový domek (chashitsu) pro čajový obřad.
- 22 Karl Friedrich Schinkel: Divadlo, Berlín, 1819–1821.
- 23 Alvar Aalto: Kulturní centrum, Wolfsburg, Německo, 1959–1962.



19



20



21



22

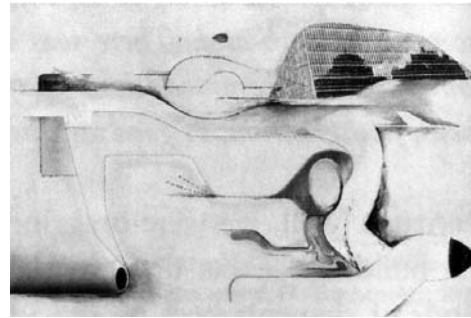


23

J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 T.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
 J.Š
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
 L.Z



24



25



26



27

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
~~T.L~~
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

- 24 Katedrála v Amiens, 13. století, západní fasáda.
- 25 Richard Hamilton: Její situace je bujná, 1958, soukromá sbírka.
- 26 Jasper Johns: Vlajka, West Islip, Universal Limited Art Editions, 1960, The Museum of Modern Art, New York.
- 27 Venturi a Rauch: Domy Trudbeck a WislOCKi, ostrov Nantucket, Massachusetts, 1970.

**Nenápadné jubileum prvního
panelového domu a jednoho
pražského sídliště**

AKA GRAND MASTER

E.N

Nenápadné jubileum prvního panelového domu a jednoho pražského sídliště

Předloženým příspěvkem bych ráda propojila jubileum Rostislava Šváchy se zdánlivě nesouvisejícím výročím českých panelových domů a sídlišť, k jejichž poznání tak významně přispěl. Na počátku padesátých let, kdy se pan profesor narodil, vrcholí příprava prvních panelových domů. Experiment se skeletopanelovou konstrukcí začíná přibližně v roce 1952 projektem ojedinělého bytového domu v Praze Ďáblicích od Miloslava Wimmera. Ve stejné době realizovali ve Zlíně prototyp velkorysejšího celomontovaného panelového domu architekti Bohumil Kula a Hynek Adamec (typ G 40). Pražané se do prvních paneláků postavených právě podle zlínského vzoru měli možnost nastěhovat o čtyři roky později. Zbrusu nové, technologií i vzhledem dosud ojedinělé bytové domy vyrostly v letech 1956 a 1957 v Praze na Pankráci a ve Strašnicích. A právě strašnickému sídlišti Průběžná, které Rostislav Švácha dobře zná, věnuji tento stručný medailon.

Sídliště v Praze-Strašnicích nalezneme mezi ulicemi Průběžná a Naděždy Krupské, v bezprostřední blízkosti starých Strašnic. Nový obytný soubor vyplnil prostor při dnešní tramvajové zastávce Radošovická na trati do Zahradního Města, provozované od roku 1934. V padesátých letech kvůli málo vytiženému úseku Strašnice – Hostivař vznikla při této zastávce točna. Od severovýchodu ohraničila stavební parcelu sídliště budova strašnické farnosti, pro kterou architekt Jan Sokol ve třicátých letech 20. století navrhl moderní kostel (publikovaný v té době například v katolickém měsíčníku *Akord*). Dnes zde stojí svatostánek od architekta Jindřicha Synka z roku

1994. Ze severozápadu pak sídliště navázalo na areál obecných škol z třicátých let, resp. na dnešní gymnázium Voděradská.

Po pokusech s výstavbou prvních paneláků na Pankráci se pro strašnické sídliště zvolila shodná panelová konstrukce zlínského typu G 40. Nově zde vyrostly také bytové domy na půdorysu písmene „L“ (typ G 55) tak, „aby byl prokázán další vývoj a zlepšení montovaných panelových staveb“.¹

Dnes nás nejspíš překvapí, že vrchol kýženého industrializovaného stavebnictví – první celostátně přijatý typ paneláku u nás – se na konci padesátých let nesetkal s nadšeným ohlasem. Jednoduchá krabicová konstrukce čtyřpatrových domů s obnaženou strukturou montovaných panelů, členěná „stereotypními“ trojdílnými okny, po estetické stránce nijak zvlášť nezaujala architekty ani veřejnost. Nedůvěru k architektuře nových panelových domů dokládá fakt, že sídliště z hlavních uličních pohledů lemují souvislé bloky tradičních zděných domů opatřených břízolitovou omítkou žlutavých tónů a krytých valbovou střechou. Obytný soubor panelových domů je tak pohledově odclonen v té době stále ještě architektonicky přijatelnější zástavbou klasických zděných bloků (typ T 16). Jejich průčelí však bylo „nutné upravit tak, aby harmonovalo s vnějším výrazem celopanelových bloků G“.² Docílila toho zvětšená trojdílná okna a k změkčení přispěla také okna francouzská s kovovým zábradlím. Městský charakter parteru nákupní třídy situované podél tramvaje měla zděným domům dodat řada prodejen krytých navíc příjemným loubím. Při výstupu z tramvaje nás tak dodnes sídliště vítá skupinou obchodů zabírajících téměř celé přízemí dlouhých bloků. I když původní zázemí skýtalo přece jen pestřejší výčet „distribučních jednotek“: lahůdky, ryby, ovoce

a zelenina, maso, mléko a pečivo, tabák, holič, látky, drogerie. Obyvatelé zde od šedesátých let mohli navštěvovat také cukrárnu, restauraci a ordinaci dětského a praktického lékaře. Sídliště představovalo ve své době největší bytový komplex (1400 bytů) v Praze s vlastní občanskou i technickou vybaveností, zahrnující kromě obchodů také jesle, mateřskou školu a základní školu, resp. přístavbu školní budovy ve Voděradské ulici. Technickou samostatnost zajišťovala vlastní teplárna, výměňkové stanice a trafostanice.³ Vysoký standard bydlení pak zajišťovala rozmanitá škála velikostí bytových jednotek, od dvoupokojových přes čtyřpokojové byty vybavené kuchyňskými linkami a vestavěnými šatními skříněmi. K „vyšší úrovni života na sídlišti“ měla přispět také upravená zeleň a dětská hřiště.

Studii sídliště Průběžná vypracoval v roce 1955 Státní ústav pro projektování výstavby hl. m. Prahy (pozdější Pražský projektový ústav), konkrétně architekti Václav Štembera a Jan Růžička z Ateliéru F vedeného tehdy Antonínem Tenzerem. Projektovou dokumentaci montovaných domů zajišťoval Keramoprojekt (Státní ústav pro projektování závodů průmyslu stavebních hmot a keramiky). Na jednom z plánů panelového domu G 55 se objevuje také jméno architekta Jiřího Siegla z Ateliéru F (jeho podíl na výsledném architektonickém řešení se mi nepodařilo zjistit). Definitivní zastavovací plán byl odsouhlasen v lednu roku 1956 a v urbanistickém rozvržení domů a drobných detailech se liší od studie z června 1955. Změnilo se původní umístění mateřské školky a z výsledné podoby zmizela také oblouková křídla domů podél Průběžné ulice. Investorem nového obytného souboru ve Strašnicích bylo Ministerstvo vnitra. Realizační a stavebně montážní práce

prováděl národní podnik Stavosvit Gottwaldov a Pozemní stavby Praha.

V kontextu výstavby bytovek v Praze zahájilo sídliště Průběžná přeměnu tradiční stavební výroby na stavební průmysl. Architekti na cestě k „progresivním stavebním metodám“ – tj. k výstavbě paneláků – však zde učinili ještě poslední úrok k esteticky přijatelnějším cihlovým domům. K uplatnění zděných domů typu T 16 nicméně pomohl argument, že se zde použije neméně progresivní technologie průmyslově vyráběných cihlových panelů.

P o z n á m k y :

¹ Státní ústřední archiv v Praze, fond ÚSBOV, inv. č. 821, karton 191.

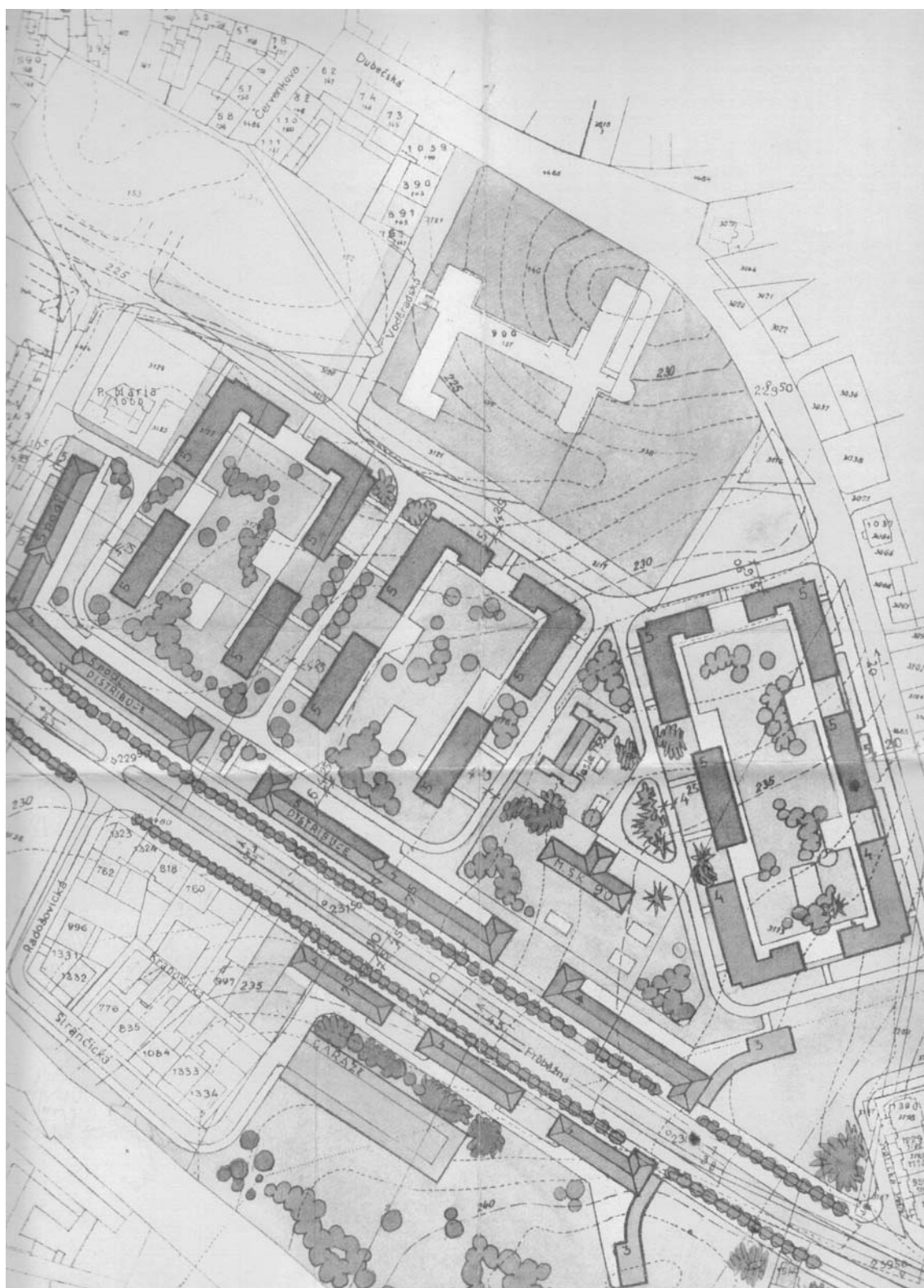
² Jan Růžička, *Technická zpráva*, stavební archiv, Úřad městské části Praha 10.

³ *Průběžná*, 14. brožuru o sídlištích vydala Výstavba hl. m. Prahy - Výstavba sídlišť, investorsko-inženýrská organizace v Praze, nedatováno (pravděpodobně 1973), nestr.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
~~E.N~~
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z



- 1 Brožura o sídlišti Průběžná, vydala Výstavba hl. m. Prahy – Výstavba sídlišť, investorsko-inženýrská organizace v Praze, nedatováno (pravděpodobně 1973), nestr. Foto: archiv Evy Novotné (2x).
- 2 Průběžná – zastavovací studie, 1955. Státní ústřední archiv v Praze, fond ÚSBOV, inv. č. 821, karton 190.



J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 I.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
 J.Š
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
 L.Z

Padesát let od vzniku Útvaru hlavního architekta města Prahy na pozadí urbanistického rozvoje Prahy ve dvacátém století

AKA GRAND MASTER

M.F.

Padesát let od vzniku Útvaru hlavního architekta města Prahy na pozadí urbanistického rozvoje Prahy ve dvacátém století

V letošním roce uběhlo padesát let od založení jedné z nejvýznamnějších institucí, která se zabývala přípravou územních plánů, vypisováním urbanistických soutěží a vytvářením celkových koncepcí rozvoje Prahy. V roce 1961 vznikl Útvar hlavního architekta města Prahy, který stál za dosud největším územním růstem Prahy v druhé polovině dvacátého století. Útvar přirozeně v mnohém navázal na odkaz svých předchůdců. Proto je třeba se alespoň zmínit o počátcích plánování rozvoje hlavního města. Až do roku 1920 byla Praha srostlicí administrativně samostatných předměstí a obcí navazujících na historické centrum. Nutnost řešit řadu společných problémů, mezi něž patřila doprava nebo vodovod, vedla k návrhu zákona o připojení osmi čtvrtí a třiceti sedmi obcí a následné vytvoření tzv. Velké Prahy. Její vznik podnítil také potřebu vypracování generálního regulačního plánu, který by nejen usměrnil dosavadní živelný růst města, ale zároveň by předeslal přerod Prahy z provinčního města na centrum nového samostatného státu. Z tohoto důvodu byla v témže roce ustanovena Státní regulační komise pro hlavní město Prahu a okolí. Komise spadala pod předsednictvo vlády, čímž získala postavení nezávislé na městské samosprávě zmítané politickými spory. Předsedu jmenovala vláda. První tři roky komisi předsedal architekt Josef Sakař, od roku 1923 až do jejího zániku vodohospodářský inženýr Eustach Mölzer. Kromě nich prošla komisí za devatenáct let její existence řada architektů a urbanistů, mezi něž patřili například Antonín Balšánek,

Bohumil Hypšman, Antonín Engel, Pavel Janák, Ladislav Machoň nebo Max Urban.

Komise byla pověřena vypracováním přehledného regulačního a zastavovacího plánu města a zároveň koordinací nového stavebního zákona. Pro území nově vzniklé Velké Prahy však chyběly základní podklady jako výškové zaměření, údaje o půdních poměrech, technických sítích nebo demografická data. Mapy zpracovával měřičský odbor stavebního úřadu postupně až do roku 1925. Z tohoto důvodu musela komise přistoupit k rozdělení města na čtyři sektory a řešit je v rámci po sobě následujících veřejných soutěží v letech 1920–1924.

Již v roce 1924 byly pak jednotlivé schématické výsledky společně zaneseny do plánu Prahy, který následně komise podrobněji rozpracovávala. A přestože se tento regulační plán nepodařilo schválit od prvního projednávání v roce 1929 až do zániku komise v roce 1939, stala se tato regulace předobrazem vývoje Prahy až do šedesátých let.

Státní regulační komise není v dějinách architektury a urbanismu neznámým pojmem,¹ nicméně její práce a význam zůstávají doposud zhodnoceny nedostatečně. Komise bývá povětšinou docenována pro svůj odborný přístup pod vedením významných architektů, její reálný vliv na zástavbu Prahy se však podceňuje. Samotné regulační plány nejvíce odkazují k wagnerovskému geometrickému řazení obytných bloků s uzavřenými dvory, které ztrácejí svou monotónnost díky gradaci ulice k monumentálnímu náměstí s veřejnými budovami. V tomto duchu koncipoval zástavbu Dejvic a Vítězného náměstí Antonín Engel v roce 1922. Ideu anglického zahradního města se podařilo realizovat profesor české techniky Josefu Barkovi v návrhu Spořilova z let 1925–1930. Jakkoliv by se mohla práce regulační komise jevit jako konzervativní,

nesmíme zapomenout třeba na urbanistické řešení obytných bloků na Břevnově od Ladislava Machoně z roku 1934, v němž autor reagoval na myšlenky Le Corbusiera. Mizí ulice, jak ji doposud známe, obytné domy získávají svébytné místo v prostoru a poskytují obyvatelům perspektivní průhledy.

Během existence Státní regulační komise zůstala sice většina návrhů na papíře, řada z nich se však realizovala později. Komise také rozvrhla plochy pro budoucí sídlištní zástavbu, poměrně detailně v případě Petřín nebo Solidarity, umístěním pak tzv. Severního Města nebo Barrandova.

V roce 1939 komise zanikla pouze formálně, a přestože Němci provedli velké personální změny v nově vzniknuvší Planungskommission für die Hauptstadt Prag und Umgebung pracovala pod německým vedením řada českých architektů, například Adolf Benš, Alois Mikušovic, Emanuel Hruška, Max Urban, Jiří Novotný, Jaroslav Fragner a další. Cílem plánovací komise dozajista bylo přeměnit Prahu ve vzorové germánské město, ale velká část práce se týkala komunikačního řešení. Například projekt Severojižní magistrály, započatý již před válkou, dostal podobu velmi blízkou pozdější realizaci, včetně napojení na Nuselský most. Mezi monumentální návrhy patřil průlom od náměstí Republiky k Vítkovu tvořící nový městský bulvár, který později figuroval i v poválečných plánech. Období protektorátního plánování zůstávalo pro historiky architektury doposud tabu,² z odborného pohledu však plánovací komise přinesla řadu projektů, které převzali její nástupci.

Záhy po skončení války byla ustanovena Plánovací komise pod vedením architekta Adolfa Benše. Nový územní plán, na němž se

podíleli architekti jako Antonín Engel, Alois Mikušovic, František Fiala nebo Jaroslav Fragner, se ale v době svého dokončení v říjnu 1948 stal politicky zastaralým. Autoři plánu nepředpokládali velký růst obyvatel, a tedy ani rozlohy města. Kromě transverzál se poprvé v komunikačním řešení objevuje městský okruh. Nejnaléhavější otázkou byla obnova bytového fondu, který se při náletech na konci války zmenšil o celou jednu osminu. Nejprve se dokončovala bytová zástavba v místech, kde započala již před válkou, jako Břevnov nebo Vršovice. První větší realizací se v letech 1947–1949 stalo sídliště Solidarita, které vyrostlo na místě rezervovaném už Státní regulační komisí. Autoři František Jech, Hanuš Majer a Karel Storch ve svém projektu poprvé vyzkoušeli montované konstrukce nosných zdí. Rok 1948 s sebou mimo jiné přinesl konec samostatných architektonických ateliérů. Společným pracovištěm se všem architektům stal Stavoprojekt, jež v Praze spoluzakládal a také vedl Jiří Voženílek.

Po krátkém „urbanistickém bezvládí“ fungovala při městském Plánovacím referátu od roku 1951 Kancelář pro územní plán hlavního města Prahy. Do jejího čela byl zvolen architekt Jiří Novotný³ a již v roce 1952 vznikl první návrh územního plánu, na němž se podíleli architekti Eduard Skřivan, Vlastimil Durdík, Milan Procházka, Stanislav Horák, Miloslav Josef, Miroslav Vaic a také Max Urban. Jiří Novotný však odmítl do nového územního plánu zakreslit zamýšlenou třídu Budovatelů, vedoucí od Vítkova k náměstí Republiky, dále novou třídu kolem Staroměstského náměstí až k Rudolfinu na Ústřední náměstí, a byl ze svého postu degradován. Vrátil se, až když zástupci města tento diktát sovětské monumentální architektury sami zamítli.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
~~**M.F**~~
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

V roce 1954 se kancelář stala pod názvem Ateliér územního plánu součástí nově založeného Státního ústavu pro projektování výstavby hlavního města Prahy (jde o pozdější Pražský projektový ústav). Šlo o formální změnu, která neovlivnila práci Novotného skupiny na tvorbě územního plánu. V roce 1958 proběhla soutěž na dopravní řešení městského centra, která byla do plánu začleněna. Ateliér územního plánu také zadal Státnímu ústavu pro rekonstrukce památkových měst a objektů vypracování stavebně historických průzkumů pražského historického centra. Pod vedením Dobroslava Líbala tak vznikl neocenitelný pramen k bádání o stavebním vývoji Prahy.

Zatímco v jiných městech vznikala v padesátých letech sídliště v duchu socialistického realismu, pražské projekty z této doby zůstaly nerealizovány. V rámci Státního projektového ústavu navrhl architekt Josef Kubín zástavbu sídlišť Petřiny a Červený Vrch, obě pod vlivem soudobého sovětského diktátu. Petřiny se měly, podle plánů z roku 1952, sestávat z obytných bloků, které ale byly větší a otevřenější než dříve a posazené v zeleni. Stejnou výškovou hladinu takového obytného okrsku narušovaly budovy občanské vybavenosti. Na Červeném Vrchu pak dal autor v roce 1954 vzniknout monumentální třídě, jež byla tvořena podlouhlými domy lemujícími Evropskou třídu s ústředním obdélným náměstím. Realizovaly se až pozdější návrhy.⁴ Politický vývoj padesátých let protežoval města s těžkým průmyslem a Praha tak stála na okraji zájmu. Zastavovaly se zde spíše „proluky“. Příkladem může být dostavba sídliště Zelená liška, která respektovala jeho předválečné urbanistické řešení. V letech 1954–1957 zde vyrostlo první pražské panelové sídliště. Mezi „malá“ pražská sídliště patří například Jarov, postavený

v letech 1959–1962 podle návrhu architektů Milana Procházky a Jindřicha Kvasničky, jehož urbanistické řešení opět odkazuje k meziválečné regulační komisi.

Nový impuls v přístupu k architektuře vyvolal ohlas československého pavilonu na světové výstavě v Bruselu v roce 1958. Na nejrozsáhlejším volném prostoru ve vnitřní Praze vyrostlo podle územního řešení architektů Jiřího Novotného, Františka Šmolíka a Stanislava Horáka v letech 1960–1965 experimentální sídliště Invalidovna, které odráží zásady Aténské charty. Rozvolněný prostor obytných bloků usazených v parku již nepotřebuje městotvorné prvky jako ulice nebo náměstí.

V roce 1961 rozhodla rada pražského národního výboru o vytvoření Útvaru hlavního architekta města Prahy, který by byl nejen představitelem koncepční urbanistické činnosti, ale i nositelem úředních pravomocí. Součástí útvaru se stala Novotného Kancelář pro územní plán a také paralelně fungující Oddělení územního plánu pod vedením architekta Běluše Arnolda při městském odboru výstavby. Hlavním architektem se stal Jiří Voženílek,⁵ který měl zkušenosti s územním plánováním ze Zlína. Jeho náměstky se stali architekti Jiří Novotný, Jiří Hruza a Jiří Moravec.

Hlavní pracovní náplň útvaru spočívala v přípravě celkového územního plánu Prahy a v tvorbě podrobných územních plánů jednotlivých menších částí, na něž se útvar snažil vypisovat urbanistické soutěže. Do jeho kompetencí spadala také doprava, průmysl nebo umístění významných staveb. Na přelomu padesátých a šedesátých let se zaplnily všechny dosud volné plochy ve vnitřní Praze a tlak na stavbu bytů přiměl urbanisty k extenzivnímu plánování na „zelené louce“, které se také zdálo být levnější. Často kvalitní

návrhy urbanistického řešení nových sídlišť byly pod tlakem stavebních organizací realizovány v okleštěné formě, přehušťeny a výškově naddimenzovány.

V roce 1962 útvar dokončil již před deseti lety započatý územní plán, který ve své výsledné podobě respektoval historické centrum a poprvé Prahu rozčlenil na jednotlivé sektory a funkční pásma. Trvalo ještě dva roky, než jej vláda definitivně schválila. Přestože šlo o první platný územní plán Prahy, brzy se ukázal jako zastaralý a navíc do něj muselo být nově zakresleno metro. Z roku 1969 tedy pochází jeho revize.

Uvolněná atmosféra šedesátých let přála řadě významných projektů. Jiří Voženílek zřídil Poradní sbor hlavního architekta, reprezentovaný kromě urbanistů útvaru také odbornou veřejností, například Dobroslavem Líbalem nebo Emanuelem Hruškou. Růst Prahy také přiměl ke spolupráci středočeský a pražský národní výbor, které v rámci společné komise dohlížely na tvorbu územního plánu středočeské aglomerace připravované Státním ústavem pro rájónové plánování – Terplánem. Na sídliscích Petřiny a Prosek začal probíhat sociologický průzkum nového typu bydlení.

Šedesátá léta přinesla také zahájení výstavby sídliště Prosek jako první části plánovaného Severního Města.⁶ Návrh Proseka od architektů Jiřího Novotného, Vlastimila Durdíka, Milana Polívky a Miroslava Vaice z roku 1963 přinesl nový koncept zastavění. Sídliscě tvoří velké obytné bloky v jednotné výšce, mezi nimiž vedou pěší cesty směřující do centra, které představuje „městská“ třída kolem centrálního parku. V roce 1966 vypsál útvar soutěž na urbanistické řešení Jižního a rok nato Jihozápadního Města.

Politické události v roce 1968 a následná normalizace přinesly do Útvaru hlavního archi-

tekta personální změny. V roce 1971 musel Jiří Novotný odejít do penze a Jiří Voženílek se stáhl do ústraní, které představoval Výzkumný ústav vývoje architektury. Politicky vhodným kandidátem na post hlavního architekta se ukázal architekt Blahomír Borovička.⁷ Borovičkova pozice nebyla snadná, protože musel lavírovat mezi tlaky politické garnitury a mezi odbornou prací svých zaměstnanců. Přesto dokázal v řadě případů činnost svých zaměstnanců zaštitit.

Architekt Jiří Hrůza⁸ vedl autorský kolektiv plánu středočeské aglomerace, který útvar dokončil společně s Terplánem v roce 1971. Nesoulad mezi Prahou a Středočeským krajem však zesílil a plán zůstal neschválen. Jiří Hrůza společně s Blahomírem Borovičkou, Jiřím Cyphellym, Petrem Grebeněm a dalšími v roce 1975 vypracovali Směrný územní plán Prahy, který vláda o rok později schválila. Hlavní město se podstatně rozrostlo, nejprve v roce 1968 o jednadvacet obcí a v roce 1974 znova o třicet obcí. Velkou změnu přineslo zprovoznění první linky metra. Mezi další aktuální otázky se zařadila ochrana životního prostředí a obnova chátrajícího historického centra. Územní plán dále předpokládal extenzivní růst města a počítal s další satelitní zástavbou například v prostorech Uhřetěves-Kolovraty nebo Zbraslav-Lipence. Kritiky se dočkala sídliscě jako Červený vrch nebo Bohnice, jejichž přeexponované bloky vytvořily „brutální“ stěny. Nová sídliscě se měla držet volné prostorové zástavby a rozdílné výškové hladiny.

Stálý nedostatek bytů vedl k založení dalšího sídliscě na „zeleném drnu“, Jižního Města. Architekti Jiří Lasovský a Jan Krásný koncipovali sídliscě jako pásové město vinoucí se kolem linky metra, jehož stanice měly tvořit přirozená centra. Zástavba měla nabízet nejen klasická náměstí, ale i rekreaci v blízkém Kunratickém

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

~~M.F~~

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

lese. Socialistické stavebnictví však nedokázalo vybočit ze zajetých kolejí a původně velkorysý koncept se realizoval jen v hrubých rysech. Při dokončení první etapy v roce 1976 chybělo nejen celospolečenské vybavení, ale také třeba chodníky. Nevydařila se ani původní idea zajištění pracovních příležitostí, zamýšlených na západ od dálnice, aby se sídliště nestalo pouhou noclehárnou. Tento prostor nakonec zaplnily další obytné bloky jako samostatný sídelní útvar Jižní Město II.

Posledním volným prostorem k výstavbě svébytného satelitního sídliště zůstalo území Stodůlek, Butovic a Jinonic. V roce 1968 vyhrál celostátní soutěž architekt Ivo Oberstein, trvalo však jedno desetiletí, než se začalo s výstavbou. Páteří sídliště se opět stala trasa metra, na níž autor navlékal jednotlivá centra zástavby jako korálky. Oberstein se vrátil ke klasické městské kompozici s ulicemi pro pěší a náměstími. Skrze obchodní a administrativní centrum vedla ulice k centrálnímu parku. Jednotlivé obytné soubory zpracovaly různé architektonické kolektivy, do nichž patřili architekti Václav Valtr, Milan Klíma, Pavel Dydovič, Ivan Hořejší a další. Stodůlky tvoří polootevřené bloky, uzavřené jsou naopak na Velké ohradě, Lužiny se skládají z meandrů apod.

Pod vedením Jiřího Hruzy vznikl také směrný územní plán v roce 1986, na němž se podíleli například architekti Milan Polívka, Milan Procházka, Jiří Horák nebo Ladislav Honeiser. Autoři si uvědomovali neudržitelnost neustálého rozpínání Prahy a zároveň vylidňování a chátrání centra. Výhled do roku 2000 počítal pouze s dokončením sídlišť Jihozápadního Města, Barrandova a Černého mostu.

Těsně před sametovou revolucí, v roce 1988, odešel z postu hlavního architekta Blahomír Borovička a nahradil jej bývalý generální ředitel

Metrostavu Karel Bláha, který však následně společenské změny nemohl ustát.

První porevoluční léta přinesla ne vždy oprávněnou kritiku územního plánování jako takového. Veřejnost si jej spojovala s celkovým řízením společnosti za socialismu. Oprávněné výtky mířily k dominanci funkčnosti a utility nad kontextuálními a estetickými hledisky. Sídlíště pak pro své obyvatele často představovala těžce definovatelný kontinuální prostor bez charakteristických znaků.

Posledním hlavním architektem města Prahy byl až do roku 1994 Ivo Oberstein. V tomto roce magistrát útvar odejmul pravomoci státní správy a předal ji městskému Odboru územního plánování. Útvar hlavního architekta se přejmenoval na Útvar rozvoje hlavního města Prahy a zůstala mu tvůrčí urbanistická činnost. Tímto počinem vznikla na poli pražského urbanismu podobná dvojkolejnost jako v případě památkové péče. Post „hlavního architekta“ zanikl. Vývoj územního plánování Prahy samozřejmě rokem 1994 neskončil, pozice současného Útvaru rozvoje hlavního města jako tvůrce urbanismu je ale poměrně slabá, protože nemůže zasahovat do územního řízení. Plánování zástavby Prahy má téměř stoletou tradici, a přestože všechny instituce zabývající se urbanismem podléhaly soudobému režimu, zůstává nesporné, že v odborné práci na sebe navazovaly. Kontinuitu zajišťovaly především architektonické osobnosti, které v těchto institucích pracovaly. Po krátké odbočce na počátku padesátých let, kdy urbanisté podléhali socialistickému diktátu, lze hovořit téměř o kontinuální práci. Stejně jako Státní regulační komise mezi dvěma válkami, měl i Útvar hlavního architekta poměrně silné postavení, což jim umožňovalo urbanismus nejen navrhovat, ale také ovlivnit jeho realizaci. Bohužel

obě instituce narážely na tlak stavebníků. Útvar často podlehl tzv. „jeřábovému urbanismu“, který zjednodušoval samotnou stavbu na úkor promyšlenějších forem zástavby. Během čtyřiceti let totalitního režimu bylo v Praze vybudováno čtvrt miliónu bytů, což tvořilo polovinu celkového počtu. Extenzivní vývoj a nedostatek financí naopak uchránil pražské historické centrum od větších zásahů. Socialistické plánování příliš podlehl kvantifikaci, statistice a dlouhodobým výhledům. Časem se odtrhlo od reality, ztratilo na spontaneitě a nebylo schopné sebe-reflexe. Zatímco v západních zemích přinesla sedmdesátá léta kritiku sídlišť, u nás zajatá mašinerie pokračovala až do roku 1989. Jakou roli na poli pražského urbanismu sehraje současný Útvar rozvoje hlavního města Prahy, ukáže teprve čas.

P o z n á m k y :

¹ Například: Jiří Kupka, Státní regulační komise a rozvoj Prahy, *Urbanismus a územní rozvoj* XII, 2009, č. 6, s. 36–41.

² Tématu protektorátní plánovací komise se věnuje Miloš Hořejš, Plánovací komise pro hlavní město Prahu a okolí a její činnost za protektorátu, in: Miloš Hořejš – Ivana Lorencová (eds.), *Věda a technika v českých zemích v období 2. světové války*, Praha 2009, s. 114–172.

³ Jiří Novotný (1911–2000) pracoval půl roku v Planungskommission für die Hauptstadt Prag und Umgebung, kde se společně s architektem Maxem Urbanem zabývali řešením severojižní transverzály. Musel odejít kvůli židovskému původu své ženy Aleny Gutfreundové. Mezi Novotného realizované návrhy patří například řešení Letenského tunelu a jeho vyústění na nábřeží z roku 1953.

⁴ Zástavbu Petřin navrhl architekt Evžen Benda v roce 1958, Červený Vrch Milan Jarolím o rok dříve.

⁵ Jiří Voženílek (1919–1986) vedl od roku 1945 návrhové oddělení závodů Baťa n. p., založil skupinu pro regulační plán města a Sbor pro výstavbu města Zlína. Byl hlavním předsedou komise výstavby městského národního výboru a de facto hlavním architektem města. Myšlenku průmyslového sídliště šířejí rozvedl ve směrném plánu souměstí Zlína–Malenovic–Otrokovic.

⁶ Severní Město se skládá z území Bohnic, Kobylis, Ďáblic a Proseka.

⁷ Blahomír Borovička (1923–2004) absolvoval kamenosochařskou školu v Hořicích. Vystudoval Vysokou školu architektury a pozemního stavitelství, na níž od roku 1948 působil jako odborný asistent na Ústavu dějin architektury u profesora Oldřicha Stefana. Poté pracoval v pardubickém Stavoprojektu v urbanistickém ateliéru architekta Miloše Návesníka. V roce 1950 se podílel například na směrném územním plánu Čáslavi a Heřmanova Městce. Odtud byl povolán do nově založeného Vojenského projektového ústavu, v němž zůstal až do roku 1971. Zde Borovička spolupracoval na návrhu vojenské vysoké školy v Káhiře a na řadě projektů v Egyptě, Sýrii, Libanonu a Maroku. Začal přednášet na Katedře urbanismu na ČVUT. Publikoval také řadu článků o inženýrské složce stavby měst a o koncepci výstavby Prahy v časopise *Československý architekt*.

⁸ Jiří Hrůza (1925–2012) absolvoval v roce 1950 Vysokou školu architektury a pozemního stavitelství. V letech 1950–1954 působil tamtéž jako odborný asistent Ústavu stavby měst. Disertační práci na téma *Malé město* obhájil v roce 1957. Krátce pracoval jako referent na Ministerstvu místního hospodářství

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

~~M.F~~

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

nebo jako tajemník Svazu architektů ČSR, než v roce 1961 nastoupil do Útvaru hlavního architekta města Prahy, jemuž zůstal věrný téměř třicet let. V letech 1978–1979 vedl tým OSN při návrhu rozvoje Kolomba, bývalého hlavního města Srí Lanky. Jiří Hruza přednášel na Fakultě architektury a Fakultě stavební ČVUT, také Přírodovědecké fakultě UK a na AVU. Působil v několika redakčních radách, např. v časopise *Architektura ČSR* nebo *Územní plánování a urbanismus*. Zabýval se teorií stavby měst a urbanismu, kterým věnoval řadu knih.

L i t e r a t u r a :

- Ladislav Machoň, Plán na zastavění části území v Praze XVIII–Břevnově, *Architektura ČSR* I, 1939, s. 261.
- Otakar Nový, *Architekti Praze*, Praha 1971.
- Jan Krásný, Poznatky z vývoje urbanismu a jeho projevy v českých městech 1945–1970, *Architektura ČSR* XXXI, 1972, s. 107–110.
- Emanuel Hruška – Jan Krásný, Třicet let urbanismu v ČSSR, jeho teoretický vývoj i praktické realizace, *Architektura ČSR* XXXIV, Praha 1975, s. 152–164.
- Alexandra Miksánková, *Výstavba Prahy 1945–1980*, Praha 1980.
- Jiří Hruza, Utváření soudobé Prahy, in: *Město Praha*, Praha 1985, s. 325–357.
- Michal Hexner – Jaroslav Novák, Vybrané aspekty čtyřicetiletého vývoje prostorového utváření obytných souborů českých měst, *Architektura ČSR* XLVII, 1988, s. 26–47.
- Pavel Halík – Petr Kratochvíl – Otakar Nový, *Architektura a město*, Praha 1998.
- Jiří Musil, Urbanizace českých zemí a socialismus, in: Pavla Horská – Eduard Maur – Jiří Musil, *Zrod velkoměsta*, Praha 2002, s. 237–331.
- Petr Ulrich – Petr Vorlík – Beryl Filsaková et al., *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Praha 2006.
- Lada Hubatová-Vacková – Cyril Říha (eds.), *Husákovy 3+1*, Praha 2007.
- Miloš Hořejš, Plánovací komise pro hlavní město Prahu a okolí a její činnost za protektorátu, in: Miloš Hořejš – Ivana Lorencová (eds.), *Věda a technika v českých zemích v období 2. světové války*, Praha 2009, s. 114–172.
- Jiří Kupka, Státní regulační komise a rozvoj Prahy, *Urbanismus a územní rozvoj* XII, 2009, č. 6, s. 36–41.
- Lucie Zdražilová, Noclehárny na předměstí?!, Fenomén panelových sídlišť v Československu (nepublikovaný text v majetku autorky), Praha 2010.

P r a m e n y :

- Návrh směrného územního plánu, 1953.
- Směrný územní plán hlavního města Prahy 1962.
- Směrný územní plán hlavního města Prahy 1976.
- Územní plán hlavního města Prahy 1986.
- Rozhovory s architekty Ladislavem Honeiserem a Jiřím Hruzou.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

~~M.F~~

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Noclehárny na předměstí?!

Fenomén panelových sídlišť

v Československu

—
AKA GRAND MASTER
—

L.Z

Noclehárny na předměstí?! Fenomén panelových sídlišť v Československu

Hradby panelových sídlišť, která se v Československu stavěla od druhé poloviny padesátých do konce osmdesátých let 20. století,¹ tvoří výraznou dominantu předměstí většiny menších i větších měst v České republice. Pokud bychom hledali pro panelová sídliště obecnou definici, mohli bychom říci, že jsou to velké obytné soubory hromadně budované převážně na okrajích měst s vysokou koncentrací obyvatel ve vícepatrových obytných domech, montovaných z prefabrikovaných panelů. Primárně byly koncipovány jako obytné zóny se základní infrastrukturou, s nákupními a zdravotními středisky, jeslemi, školkami a školami.

Jako každý jiný výtvar architektury a urbanismu vypovídají mnohé o době svého vzniku, o společnosti, o jejích problémech, cílech a myšlenkovém prostředí vůbec. Nutno podotknout, že pro některé obyvatele České republiky je tato reflexe až nepříjemně pravdivá, architekt Ladislav Lábus výstižně píše, že se za panelová sídliště stydíme stejně, jako „se sportující a swinguující funkcionalista styděl za ozdoby secesních klobouků svých rodičů“.² Řada lidí se snaží socialistickou éru z dějin naší země vytěsnit a panelová sídliště jsou častým terčem nenávisti právě proto, že ji neustále zpřítomňují.

Pokusíme-li se však o objektivní pohled, je zřejmé, že na nich žije více než třetina obyvatel České republiky a představují pro ně domov. Navíc řada sociologických průzkumů na toto téma přesvědčivě prokázala, že nespokojenost obyvatel s životem na sídlišti je pouhým mýtem, tradovaným především těmi, kteří sami v paneláku nežijí.³ Panelová sídliště měla, mají a budou mít v České republice řadu odpůrců i přízniv-

ců. Odpůrci poukazují na šedivost a uniformitu sídlištního prostředí, na nedostatek pracovních příležitostí a omezenou infrastrukturu či na stavební nedostatky panelových domů. Své pohrdání vyjadřují užíváním termínů „noclehárny“ nebo „králíkárný“ – tímto paušálním odsudkem se podařilo v devadesátých letech minulého století tehdejšímu prezidentu Václavu Havlovi urazit všechny, kdo na sídlištech žijí. Naproti tomu jejich obyvatelé oceňují praktické výhody, které bydlení na předměstí přináší, jako je dostatek zeleně a menší dopravní zátěž, jiné „příznivce“ oslovuje strohost a pravdivost paneláků; historiku architektury Rostislavu Šváchovi připomíná estetika těchto souborů abstraktní umění a obrazy Pieta Mondriana. Podívejme se tedy blíže na příběh panelových sídlišť, který začal v padesátých letech 20. století v socialistickém Československu, pokračuje v současnosti a zatím nikdo neví, kdy a jak skončí.

Panelová sídliště a funkcionalismus

Předobraz poválečných obytných souborů lze spatřovat v několika funkcionalistických sídlištních, která v Evropě vznikla před druhou světovou válkou, s tím rozdílem, že jejich měřítko bylo mnohem skromnější a u většiny z nich se ještě domy nestavěly z prefabrikovaných prvků.⁴ V Československu se po druhé světové válce mohlo po stránce myšlenkové i formální navázat na silnou tradici funkcionalismu z dvacátých a třicátých let 20. století. Čeští meziváleční avantgardní architekti, vesměs levicově orientovaní, promýšleli již tehdy koncepcce „nejmenšího bytu“ (Karel Teige) a sociálního bydlení, dostupného i těm nejchudším vrstvám. Snili o ideálním uspořádání společnosti a věřili, že právě nová sídliště mohou svým prosto-

Noclehárny na předměstí?!...

91

rovým uspořádáním odrážet jejich představy, které shrnuli do třech základních principů. Prvním byl princip rovnosti, realizovaný výstavbou domů, které jsou si navzájem podobné jako vejce vejci a poskytují všem vrstvám obyvatelstva bez rozdílu slušný standard bydlení. Rozvolnění městské zástavby, díky němuž si volný prostor mohli nárokovat všichni, odráželo druhý princip. A konečně třetí princip pravdy a otevřenosti souvisí s požadavkem, že vnější vzhled domů má odrážet jejich funkci a každý zdobný prvek tuto zákonitost narušuje.⁵

Po skončení druhé světové války se musela většina zemí potýkat s řešením bytové krize, miliony lidí se v důsledku válečných událostí ocitly bez přístřeší a bylo nutno nově vystavět či přestavět celé městské čtvrti nebo dokonce celá města.⁶ Tato situace přinutila téměř všechny vlády prakticky bez ohledu na tehdejší politický režim či hospodářskou situaci v té které zemi uvěřit hypotézám funkcionalistů o co nejradikálnějším zprůmyslnění stavebnictví, od nějž si slibovaly výraznou ekonomizaci oboru a novou organizaci urbanistické struktury.⁷ Architekti si mohli o tak velkém měřítku, v němž nyní mohli realizovat své koncepty, dosud nechat jen zdát. Atmosféru doby, kdy bytová výstavba vznikala pod společenským tlakem zajistit v co nejkratší době pro co největší počet obyvatel co nejlevnější bydlení a kdy se ekonomické, organizační a technologické důvody prolínaly se sociálními, dobře zachytil architekt a teoretik Karel Honzík, když napsal: „Vrata do budoucnosti jsou rozražena a my vidíme před sebou nedohlednou pláň příslibů a možností. Vstupujeme na půdu socialismu téměř zaraženi faktem, že to, co bylo předmětem našich tušení a předzvěstí, stává se náhlou skutečností. (...) Tak třeba jsme si v dlouhých statích dokazovali, že plné využití nové architektonické tvorby není myslitelné

bez změny sociálních předpokladů. A hle, tyto předpoklady jsou pojednou téměř vytvořeny!“⁸ Problém však spočíval v tom, že úvahy funkcionalistů byly zredukovány pouze na pasáže, týkající se standardizace, sériovosti, hromadnosti či nutnosti zindustrializovat stavebnictví. Naopak zcela se ignorovalo varování těch z nich, kteří případné problémy ve svých dílech anticipovali. Jmenujme alespoň úvahy architekta Víta Obrtela z dvacátých let 20. století, který za jeden z největších omylů považoval snahu typizovat domy. Tvrdil, že obytné jednotky nelze nikdy vyrábět sériově jako hotové celky a že typizovat lze pouze stavební detaily.⁹ Již zmíněný Karel Honzík upozorňoval ve čtyřicátých letech minulého století na rizika spojená s bezmyšlenkovitým uváděním teoretických východisek do praxe i na potřebu důkladného studia člověka, jeho potřeb a mezilidských vztahů.¹⁰

Éra panelových sídlišť v Československu a v Evropě

Jak již bylo zmíněno, panelová sídliště nejsou českou specialitou. Stavěla se téměř všude v poválečné Evropě, aby se rychle a ve velkém rozsahu uspokojila potřeba postavit miliony bytů, v NDR a SRN se jim říkalo „Wohnsiedlungen“, ve Velké Británii „housing estates“,¹¹ ve Francii „grands ensembles“, intenzivně se tímto způsobem stavělo také v severských zemích, zejména ve Švédsku. Zatímco v zemích socialistického bloku, v NDR, v Polsku nebo v Maďarsku byla situace v oblasti výstavby panelových sídlišť podobná jako v Československu, v západní Evropě je tato problematika poněkud odlišná. Pokusme se popsat dva základní rozdíly. První z nich se týká časového vymezení. V západní Evropě se panelová sídliště začala budovat o něco dříve než u nás a jejich éra byla mnohem kratší: stavět se začalo bezprostředně po skončení druhé

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
~~L.Z~~

světové války, vrcholu bylo dosaženo v šedesátých letech, a hned v následujícím desetiletí přišla vlna ostré kritiky, která vedla ke konci tohoto typu výstavby a k hledání nových cest a přístupů. Kritizována byla především jednotvárná architektura, lidé se na sídlištích špatně orientovali, měli pocit vykořenění a prostředí, kde žili, vnímali jako nepodnětné, což bylo zapříčiněno neustálým opakováním stejných prvků a zrušením tradičních městotvorných schémat. Situaci výstižně popsal francouzský politolog, sociolog a filosof Raymond Aron: „V západních společnostech díky nezávislým médiím, svobodným univerzitám a svobodně uvažujícím odborníkům lépe a rychleji fungovaly zpětné vazby, které umožnily korigovat chyby obsažené i v nejgeniálněji vypadajících koncepcích a vizích.“¹² Odhlédneme-li od několika raných forem sídlišť ze čtyřicátých let, začalo se v Československu s hromadnou výstavbou až ve druhé polovině padesátých let, vrcholu bylo dosaženo v sedmdesátých letech a kontinuitu si tento typ výstavby udržel až do sklonku osmdesátých let. Kritika byla u nás zapovězena a žádné veřejné mínění de facto neexistovalo, takže první kritické reakce tohoto typu zástavby spadají až do druhé poloviny osmdesátých let minulého století. Konec výstavby panelových sídlišť souvisel s politickými a společenskými změnami, které se v Československu udály v listopadu 1989.

Druhým zásadním rozdílem ve výstavbě panelových sídlišť v západním a východním bloku je skutečnost, že v Československu tyto soubory nevznikaly jako sociální bydlení (a naštěstí se jím dosud nestala), což je příčinou rozmanitosti obyvatel co do sociálních skupin. Díky tomu u nás zatím u naprosté většiny sídlišť neproběhl tolik obávaný proces jejich „ghettoizace“. Příkladem odlišného konceptu může být Francie,

kde žijí v panelácích pouze nejméně favorizované skupiny obyvatel a ze sídlišť se stávají slumy. V šedesátých a sedmdesátých letech minulého století vznikala kolem Paříže a ostatních velkých měst ve Francii nová sídliště podle konceptu HLM (*habitation à loyer modéré*), tedy s byty s regulovaným nájemným. Technologie výstavby byla stejná jako u československých sídlišť, ale filosofie se lišila, sídliště ve Francii se stavěla proto, aby poskytla mladým rodinám a příslušníkům středních vrstev s nižšími příjmy levné byty. Ty byly zamýšleny jako „dočasná přestupní stanice“, po dosažení vyšších příjmů se měli dotyční nájemníci odstěhovat. V době hospodářského boomu se příslušníci střední třídy začali stěhovat do atraktivnějších lokalit a do HLM se stěhovaly chudší francouzské rodiny a rodiny přistěhovalců, jež využívaly možnosti půjčky na byt; tento trend zesílil po skončení alžírské války v roce 1962. Koncem osmdesátých let přišlo období hospodářské recese, mnoho lidí přišlo o práci a nemohlo půjčky splácet a Francouzi, nucení zůstat v HLM spolu se severoafrickými migranty, se začali cítit sociálně degradovaní. Silná medializace problému přispěla ke zhoršení pověsti sídlišť a začala vznikat již zmíněná ghetta.¹³

Vývoj pražských sídlišť

Hovořit o panelových sídlištích v Československu se dá jen při vědomí značného zjednodušení. Existují sice určité charakteristiky, které platí pro tyto celky obecně, při projektování sídlišť se dodržovaly základní hygienické normy a standardy, takže byty jsou dobře osluněné, správně orientované ke světovým stranám a domy nepostrádají základní vybavení, což dnes není v rámci nové výstavby až tak automatické. Na mnoha sídlištích je vzrostlá a dobře udržovaná zeleň, takže bydlení na nich připomíná bydlení v parku a kla-

dem je i otevřenost prostoru. U pražských sídlišť je zajištěno i napojení na veřejnou dopravu (často na metro) a rychlé spojení do centra města. Na druhou stranu si obyvatelé sídlišť často stěžují na nedostatečnou plochu bytů s malou koupelnou a kuchyní a na řadu technických závad, způsobených nedůslednou technologií a montáží, časté je například konstatování, že „do stěn se nedá přibít skoba na obraz a od sousedů jsou vinou špatné izolace slyšet všechny zvuky“. Tolik v obecné rovině, ovšem kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými panelovými sídlišti jsou značné, každé je jiné, sídliště v menších městech na severu České republiky mají odlišný charakter a problémy než například pražská sídliště. I v rámci nepříznivých podmínek doby reálného socialismu vždy záleželo na schopnostech konkrétních architektů a na aktuálních politických a ekonomických okolnostech.

Vzhledem k nastíněné složitosti celé problematiky se zaměříme pouze na vývoj pražských sídlišť, protože každý sedmý panelák v zemi¹⁵ se nachází právě zde a žije tu více než 40% obyvatel hlavního města. V Praze bylo postaveno téměř šedesát panelových sídlišť, která lze podle jejich dimenzí, architektury a způsobu zastavění rozdělit na tři generace. Zkušenosti z výstavby první z nich, kdy se ještě hodně experimentovalo, ovlivnily vznik poměrně stabilní socialistické koncepce výstavby (KBV neboli komplexní bytová výstavba), jejíž zformování spadá do šedesátých let minulého století a jež pak byla určující pro následující dvě generace. Přestože v jejím rámci docházelo k menším obměnám, základní princip zůstal až do roku 1989 stejný. Sociolog Jiří Musil tuto koncepci trefně označuje jako „modernu reálného socialismu“.¹⁶ V rámci třetí generace výstavby pak bylo při projektování sídlištních celků využito poznatků, které přinesla kritika tohoto typu výstavby mezi odbornou veřejností.

Prvním obytným celkem, v němž byla ve velkém měřítku použita typizovaná řešení a hromadně vyráběné stavební prvky, bylo sídliště Solidarita ve Strašnicích, postavené podle návrhu architektů J. Mayera, Františka Jecha a Karla Štorcha v letech 1947–1949. Zástavba zde byla tvořena rodinnými dvoupodlažními domky a čtyřpodlažními domy v řádkovém typu zastavění. Domy mají cihelné nosné zdi, výplně jsou z izolačního betonu. První panelák v Praze¹⁷ byl dokončen roku 1955 a dodnes stojí v městské části Ďáblice. Nachází se v něm dvanáct bytových jednotek 3+1, každá o velikosti téměř 100 m². Autor projektu, architekt Miloslav Wimmer pro budovu vyvinul nový konstrukční systém, tzv. skeletopanel. Dům se od pozdějších typických paneláků lišil tím, že neměl plochou, ale sedlovou střechu, ozdobnou římsu a panely kryté omítkou. Nadstandardní byla plocha bytů, pro srovnání uvedme, že v sedmdesátých letech byla plocha bytu pouze kolem 60 m². Skeletopanelové domy se však neosvědčily, protože tento typ konstrukce byl drahý a skelety i panely se musely vyrábět přímo na staveništi.

Po období těchto nadějných experimentů se skeletovými systémy v padesátých a šedesátých letech byla bohužel celá československá architektura podrobena monopolně prosazované technologii montáže obytných budov i budov občanského vybavení z typizovaných panelových dílů, která cele nahradila tradiční stavební technologie.¹⁸ Výsledkem obrovského rozsahu a rychlosti výstavby byl monotónní vzhled a špatná kvalita budov na panelových sídlištech. Tento systém byl úzce propojen s obrovskými panelárnami, které měly automaticky zajištěn odbyt a nebyly nuceny rozšiřovat svou nabídku. Projekty byly často v důsledku omezených finančních možností měněny, mnohdy

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
~~L.Z~~

byla realizována pouze část a výstavba občanského vybavení za výstavbou bytů výrazně zaostávala. Situaci, v níž architekti a urbanisté v této době „tvořili“, popsal architekt František Zounek: „Po řadu let (1959–1969) byly dispoziční možnosti omezeny na minimum: řešit sice byty různé velikosti, ale ve stejném schématu. Racionalita normotvorných a ekonomických ukazatelů určujících minimální nebo maximální hranice, velikosti bytů dle kategorií a plochy místností předurčovaly možnosti řešení. Z řádovosti dispozic i systému jako by přímo vyzařovala idea rovnoprávnosti, budovatelské racionality a ekonomické situace.“¹⁹

Vše, co se týkalo psychiky člověka, jeho prožívání a skutečného života, bylo vytěšňováno. Ačkoli informovaným odborníkům bylo jasné, že tato forma výstavby je pouze jednou z možných alternativ industrializace stavebnictví, naštěstí u nás převládla a zapříčinila mnoho záporných důsledků, které přetrvávají dodnes.²⁰ Mezi architekty se s nadsázkou říkalo, že urbanismus panelových sídlišť je přímo určován dramami jeřábů, které na staveništích manipulovaly se stavebními díly; ostatně to je důvod, proč byla nová sídliště, především ta rozsáhlejší, zakládána na okrajích měst a ne v jejich centrech, kam by se stroje nedostaly. Navíc se objevil další problém, který podstatnou měrou přispěl nejen k negativnímu hodnocení sídlišť, ale především ovlivnil ve špatném smyslu slova kvalitu bydlení na nich. Vývoj a rozmach panelové technologie byl doprovázen i stálým zvyšováním počtu podlaží v domech. Pro porovnání lze uvést, že na konci padesátých let byl počet podlaží zhruba pět (tj. přízemí a čtyři patra), na začátku let šedesátých to bylo osm (na Invalidovně) a jen o něco později dvanáct (v Krči). Převážně ekonomická povaha důvodů tohoto trendu je zřejmá – maximálního využití pozemků a dosažení

takové hustoty obyvatel lze jiným způsobem dosáhnout jen stěží, k tomu navíc přistupovala úspora délky komunikací i inženýrských sítí. Stejně tak se zvětšovalo i samotné měřítko sídlištních celků. Tyto procesy byly dalším dokladem hrubé redukce potřeb člověka ve prospěch ekonomické výhodnosti.

Tři případové studie ke třem generacím pražských sídlišť

Invalidovna

Zástupcem první generace pražských panelových sídlišť je experimentální celek Invalidovna, realizovaný v letech 1960–1965 podle návrhu architektů Poláka, Šaldy a dalších uvnitř městské čtvrti Karlín. Je to vlastně jediný příklad, kdy se stavební ruch neodehrával na neobydlených pražských předměstích nebo na „zeleném drnu“. Jako jedno z prvních sídlišť postavených v Praze představuje typickou ukázkou urbanistického pojetí vycházejícího ze zásad Athénské charty.²¹ V rámci experimentální výstavby tu bylo vybudováno sedm odlišných druhů bytových objektů, od pětipodlažních schodišťových domů přes osmipodlažní s vnitřním schodištěm až po dvanáctipodlažní věžáky, osm sendvičových domů a jedenáctipodlažní hotelový dům. Pro každý druh bytového domu byly unifikovány stavební prvky a všechny byly navrženy tak, aby jejich přízemí mohla být využita ke zřízení malých obchůdků a provozoven služeb. Komplexně založený urbanistický celek byl natolik inspirativní, že svými obytnými objekty i objekty občanské vybavenosti nadlouho předznamenal typologii panelových sídlišť u nás. Invalidovna si zahrála i ve filmu. Na světové výstavě Expo 1967 v Montrealu byl jednou z nejoblíbenějších atrakcí český Kinoautomat, v němž si mohli diváci sami prostřed-

nictvím hlasování určovat, jak se bude vyvíjet filmová epizoda, která se odehrávala právě v hotelovém domě na pražském sídlišti Invalidovna. V době svého vzniku tu bydleli pouze „vyvolení“, prominentní spisovatelé a umělci, a běžní občané se sem dostali většinou jenom díky protekci. Nové byty nebylo potřeba vybavovat nábytkem, vše již bylo zařízené, typická nábytková stěna a gauče na spaní patřily ve stejném provedení k výbavě všech bytů. Byl to vrchol socialistického přepychu, protože dům byl moderně vybaven, měl dokonce vrátnici a zvenku ho obklopovala elegantní fasáda, složená z hliníkových čtverců. Obyvatelé Invalidovny vzpomínají, jak tehdy fungovalo bydlení hotelového typu se vším všudy, jak jednou týdně odevzdávali špinavé povlečení a výměnou ho dostávali vyprané a vyžehlené. Měsíčně platili malý poplatek za užívání bytu, přičemž byl zajištěn úklid, praní prádla i ostraha bytu. Roku 2001 byl tento technický i sociální experiment prohlášen za kulturní památku, protože uchovaná typologie staveb a urbanistické založení je neporušenou ukázkou unikátního sídlištního souboru počátku šedesátých let 20. století.²²

Jižní Město

Vzhledem k setrvalé bytové krizi v Praze v šedesátých letech bylo nutno přikročit k radikálním řešením. Nejprve postupně vznikalo Severní Město pro sto tisíc obyvatel jakožto první nové pražské město na „zeleném drnu“ a od roku 1966 se připravovala výstavba bytů za jižním okrajem Prahy, tzv. Jižní Město pro osmdesát tisíc obyvatel. Podle návrhu architektů Lasovského a Krásného, kteří v roce 1968 zvítězili v urbanistické soutěži, mělo být postaveno autonomní satelitní město s intenzivní městskou zástavbou situovanou do roz-

sáhlých parkových ploch. Z velkorysého projektu toho bohužel v podmínkách nefunkčního trhu se silným tlakem na úspornost návrhu příliš nezbylo. Jižní Město se mělo realizovat jako jeden celek a protože s podobně rozsáhlým projektem u nás odborníci neměli zkušenost, musel být nakonec rozdělen na jednotlivé části, které byly svěřeny mimopražským krajským projektovým ústavům. Jak kriticky podotýká architekt Ladislav Lábus, „kromě toho, že nezvládli měřítko akce, neudrželi ani strukturu zástavby, rozpadlo se jim to pod rukama“.²³

Situaci, kdy se po dokončení první etapy sídliště v roce 1976 do okolí Plickovy ulice nastěhovali první nájemníci, z hlediska sociální skladby pestrá směs od stavebních dělníků, prominentů režimu, mladých rodin či obyvatel vystěhovaných z centra Prahy, mapuje filmová satira Věry Chytilové *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* z roku 1979. Chyběla tu zdravotnická zařízení, školy, specializované obchody a také chodníky a nájezdové rampy pro kočárky, takže povinnou výbavou pro každodenní pohyb v rozbahněném terénu byly holínky, odtud přezdívka „holínkové město“. Obyvatelé dodnes vzpomínají, že museli neustále cestovat, protože do „města“ neboli do centra Prahy se muselo jezdit za nákupy, za sportem i za kulturou a zábavou. Přesto přestěhovat se na Jižní Město znamenalo ve druhé polovině sedmdesátých let především získat vlastní nové bydlení, což bylo při tehdejší bytové politice skutečné ternó. Navzdory tomu právě tehdy získalo Jižní Město kvůli nutnosti bydlet na nedokončeném sídlišti cejch, kterého se dodnes nezbavilo.

Tvář sídliště se postupem času proměnila, některá jeho pozitiva jsou neměnná, například dobré spojení do centra Prahy (metrem to trvá čtvrt hodiny) nebo blízké sousedství

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
~~L.Z~~

Milíčovského lesa a Hostivařského lesoparku; oblíbený je i Centrální park na Opatově, z kterého se stalo přirozené centrum celé čtvrti. Panelové domy nespady, jak se předpovídalo, ale naopak se zateplují a původní okna se v nich nahrazují plastovými. Lidé hledají inspiraci v magazínech o bydlení a své panelákové byty různými úpravami přetvářejí na komfortní 5+1.²⁴ Rozlehlá prostranství se pozvolna mění v místa, kde se obyvatelé mohou setkávat a rozšířit si tak svůj obvyklý akční rádius na ose „metro-obchod-byt“. Oživit veřejný prostor se každoročně snaží i festival *Street for Art*, podle slov jednoho z jeho organizátorů Davida Kašpara je nutné „doslova postavit lidem do cesty překážky, aby se museli zastavit a přemýšlet. Aby si vybudovali vztah k místu i sobě navzájem. Snažíme se změnit situaci, kdy je tu směstnaná spousta lidí na malém prostoru, ale anonymita je všudypřítomná“.²⁵ Srdcem festivalu je pokaždé jiná architektonická a vizuální ikona, nafukovací bublinu z roku 2009 vystřídala o rok později třípatrová stavba z prosklených modulů. Nejruznější akce, jako je výstava mladých českých výtvarníků, koncerty, divadelní představení, sousedská večeře, komentovaná prohlídka s místním kronikářem nebo naučná stezka s mapou mají propojit co nejvíce místních obyvatel různého věku, národnosti a sociálního postavení mezi sebou i s ostatními Pražany, kteří sem díky této akci zavítají.

Jihozápadní Město

Typickým zástupcem třetí generace pražských sídlišť je Jihozápadní Město, poslední z velkých socialistických sídlišť, původně dimenzované pro osmdesát tisíc obyvatel.²⁶ Území určené pro jeho výstavbu bylo poslední velkou rezervou pro nové obytné čtvrtě, které by mohly navázat na městskou strukturu Prahy. Na ur-

banistické řešení byla na konci roku 1967 vypsaná anonymní celostátní soutěž. Tu vyhrál roku 1968 architekt Ivo Oberstein se svým Ateliérem 7: „Moje soutěžní koncepce byla založena již na páteřní trase metra jako rychlodráhové pásové město. Hlavní obytné čtvrtě jsem navrhl jako korálky navlečené na trasu metra, stanice metra jako důležitá místa ve středu obytné zástavby, místa pro vytváření pěších náměstí, kde začínají a končí pěší cesty.“²⁷ Ve svém návrhu zohlednil Oberstein kritické hlasy, které se začaly ozývat z odborných kruhů, takže tento celek se dá označit jako postmoderna v sídlištní výstavbě. Jeho cílem bylo vytvořit skutečné město s tradičními prostory ulic a náměstí, přišel i s myšlenkou diferencovaných obytných souborů, které projektovaly různé týmy architektů, ale na rozdíl od Jižního města se mu podařilo udržet koncepci vcelku. Součástí návrhu bylo i obchodní a administrativní centrum, jehož středem vedla široká ulice pouze pro pěší směrem k rozlehlému Centrálnímu parku se třemi jezírky. Nezapomnělo se ani na výtvarné prvky, na sídlišti byla umístěna díla současných umělců, například sochaře Jaroslava Róny.²⁸

Prvním obytným souborem Jihozápadního Města byly Stodůlky – zde se začalo stavět roku 1978 a první obyvatelé se sem stěhovali o čtyři roky později, výstavba byla dokončena roku 1986. Následovala Velká Ohrada (projektovaná nakonec architekty Bočanem a Rothbauerem mimo Ateliér 7), Lužiny (1986–1989) a Nové Butovice, kde byly k potlačení fádnosti použity netradičně barevné panely a neobvyklé architektonické a stavební prvky. Jihozápadní Město je sice stále sídliště, ale má již měřítko, které je bližší člověku a také se (občas ovšem s rozdílnou úspěšností) blíží městskému uspořádání. Bohužel ne

vše z původních plánů se mohlo v době vzniku realizovat, ať již se jednalo o drobná vylepšení či zásadnější záležitosti. Dnes již legendární historku představuje Obersteinův „boj o koncovou či rohovou sekci“: zní takřka neuvěřitelně, že stavební podniky vyráběly po celou dobu trvání sídlištní výstavby pouze řadové sekce a se zakončením vůbec nepočítaly. Jihozápadní Město je jedním ze sídlišť, které je považováno za „dobrou adresu“, takže je zde velká poptávka po bytech a jejich ceny se pohybují poměrně vysoko. Sociální skladba obyvatel tu je, a vždy byla, poměrně pestrá, podobně jako národnostní struktura: většinu tvoří Češi, ale vyskytuje se zde také mnoho Rusů, Slováků, Chorvatů, zastoupeni jsou i Číňané, Vietnamci, Afričané. Průzkumy provedené na sídlišti Nové Butovice ukázaly, že celých 88% obyvatel je se svým životem zde spokojeno.²⁹

Regenerace panelových sídlišť

Počátkem devadesátých let minulého století prohlásil člen pražské obce architektů Martin Rajniš, že je potřeba pustit z hlavy sny o humanizaci panelových sídlišť a že je nutno je co nejrychleji zbourat: jeho slova byla tehdy přijata s nadšením. S ohledem na sídlištní realitu, která nebyla zdaleka tak děsivá, jak by „správně“ být měla, se postupně prosadila umírněnější cesta jejich regenerace.³⁰ Mnoho obyvatel si po roce 1989 splnilo svůj sen a přestěhovalo se do domků za Prahou, ale byty na sídlišti si ponechalo, koupilo si je do vlastnictví a dnes je pronajímá. Zachování demografické a sociální rozmanitosti na většině našich sídlišť zabráňuje jejich očekávané proměně v ghetta i následnému vyliďňování bytů. Varovným signálem je, že řada mladých lidí považuje sídlištní byty za „startovní“ a poté, co si finančně polepší, hodlají odejít do

rodinného domku. K odlivu nejbohatších vrstev dojde tak jako tak, ale je nutno pokusit se zabránit odchodu středních vrstev různými daňovými a motivačními opatřeními. Samozřejmě je také nezbytné pokoušet se měnit sídlištní prostředí k lepšímu, a to především na třech základních úrovních. Výzkumy prokázaly, že rozhodujícím faktorem pro spokojenost lidí v místě bydliště je jejich spokojenost s bytem,³¹ takže se v rámci bytů provádějí různé úpravy, bourají se příčky, mění půdorysy a ve starší zástavbě se představují umakartová bytová jádra. Opravy probíhají i na úrovni domů, které se zateplují a původní okna jsou v nich nahrazována plastovými. Někde se přebarvují omítky nebo vznikají často velmi bizarní nástavby. Všechny tyto prostředky mají pomoci zmírnit uniformitu sídlišť, nutno ovšem kriticky poznamenat, že tyto kosmetické úpravy jsou málokdy provedené. Podobné „zkrášlování“ sídlišť převážná většina teoretiků architektury odsuzuje, proti rozličným „pseudopostmodernistickým“ nástavbám na plochých střeších paneláků brojí například již citovaný Rostislav Švácha: „Takzvaná humanizace mě většinou trápí. Děsí mě, když si všimnu zase nějaké nové nástavby na plochých střeších. Normální dům takovou úpravou nevznikne, pořád je to panelák, s takovým divným kloboukem, a kromě toho se tak zničí to málo, co v sobě paneláky i celá sídliště mají opravdu architektonického – estetika strohé, a přece působivé geometrie“.³² Zásadním tématem jsou v současnosti úpravy veřejného prostoru, výstižně to vyjádřil architekt Ivan Plicka: „Chci, abych se za prostředí, kterým jdu od metra ke svému bytu, nemusel stydět. Z mého domu na panelovém sídlišti se musí stát „dobrá adresa“ – to je ve stručnosti definovaný cíl.“³³ Revitalizaci panelových sídlišť se v poslední době věnují i studenti, velmi zajímavý projekt s názvem *Duchnelli*

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
~~L.Z~~

předložila v roce 2009 Janica Šipulová z Fakulty architektury VUT v Brně na workshopu *Architektu(h)ra* a vyhrála s ním první místo. Bočními schodišti a výtahy propojila parter paneláků s jejich střechami a nahoře i dole umístila kavárny, zahrádky a obchody, čímž dokázala, že i panelová sídliště by mohla být příjemným místem pro pobyt obyvatel i návštěvníků zvenčí.³⁴

Na závěr se pokusme zodpovědět otázku, jaká bude či lépe řečeno může být budoucnost panelových sídlišť v České republice. Vývojové prognózy do budoucna jsou dány charakterem jednotlivých celků, demografové zabývající se budoucností panelových sídlišť u nás se shodují na třech možných vývojových scénářích. První scénář zahrnuje sídliště s dobrými vyhlídkami, která jsou většinou ve velkých městech; například v Praze dochází v rámci generační výměny k nahrazování obyvatel středního věku, kteří odcházejí, mladými a vzdělanějšími lidmi, což přispívá k zachování smíšené skladby obyvatel. Druhou skupinu tvoří jednak sídliště ve městech s vysokou nezaměstnaností, kde je větší riziko koncentrace obyvatel nižších příjmových tříd a směřování k degradaci, a jednak sídliště ve městech poblíž velkých sídel, která mohou těžit z blízkosti „atraktivního“ většího města a mají šanci na regeneraci. A konečně existují sídliště s velkými sociálními problémy a malými nadějemi do budoucna: právě zde hrozí nebezpečí *ghettoizace* nejvíce, některé problémy jsou následkem socialistické politiky (například neblaze proslulé romské sídliště Chánov v severních Čechách), u jiných je za současný stav odpovědná souhra privatizačních procesů, bytové politiky místní správy a nepříznivé ekonomické situace jednotlivých domácností.³⁵

Panelová sídliště jednou provždy změnila tvář a prostorovou strukturu českých měst. Tvrdit, že tato forma zástavby nepřinesla žádné

problémy, by byla lež, na druhou stranu to rozhodně nejsou pouhé „noclehárny na předměstí“, naopak, postupem času se stala pevnou součástí městského organismu, která přispěla k různorodosti forem bydlení ve městě a která poskytuje domov více než třem miliónům obyvatel České republiky.

P o z n á m k y :

¹ V letech 1953 až 1991 bylo postaveno na 80 000 panelových domů s 1 200 000 byty, v nichž žijí přes 3 000 000 lidí. Nejvíce bytů v panelových domech se postavilo od roku 1970 do roku 1980, bylo to rekordních 821 000 bytů.

² Anketa, *Architekt* XLIII, 1997, č. 22, s. 53.

³ Například průzkumy v Praze ukázaly, že jen zanedbatelných 7 % obyvatel by se uchýlilo k jejich bourání, kdežto 80 % je se svým životem na sídlišti spokojených, pozitivně vnímá probíhající změny a co je nejdůležitější, uvědomuje si potenciál, který pražská panelová sídliště do budoucna mají. Lucie Zadražilová, *Život v pražských králikárnách: sonda do současného vývoje panelových sídlišť*, *Era* 21 IX, 2009, č. 1, s. 15.

⁴ Výjimku tvoří například sídliště Törnten v Desavě v Německu z let 1926–1928 od průkopníka funkcionalismu Waltera Gropia, kde se již prefabrikované prvky využily.

⁵ Karel Meier – J. G. Gebert, *Sídliště – díl první: Strašidla, mýty, realita*, *Umění a řemesla* XXXIX, 1998, č. 4, s. 2.

⁶ Pavel Halík, *Počátky a proměny současné urbanistické scény*, in: Pavel Halík – Petr Kratochvíl – Otakar Nový, *Architektura a město*, Praha 1998, s. 34.

⁷ Jiří Musil, *Urbanizace českých zemí a socialismus*, in: Pavla Horská – Eduard Maur – Jiří Musil, *Zrod velkoměsta*, Praha a Litomyšl 2002, s. 275.

⁸ Karel Honzík, *Tvorba životního slohu*, Praha 1976, s. 22.

⁹ Vít Obrtel, *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*, Praha 1985, s. 132.

¹⁰ Karel Honzík ostatně vždy dokázal vidět věci v souvislostech, takže v šedesátých letech reagoval na negativa sídlištní zástavby vlastním alternativním projektem *Svahový dům*, tvořeným řadovými rodinnými domy (1962–1963): „Námět Svahového domu mě zprvu napadl proto, že se mi dnešní byty zdály odtrženy od vnějšku. Dát každému bytu terasu – vlastně místo zahrádky před okny – to bylo výchozím nápadem. Ale také tvarové podněty tu hrály svou úlohu. Pořád se mi nějak přičí, že celé dnešní zastavění sídlišť spočívá jen v naskládání hranolů na vyhrazené území. Hranolů všelijak převrácených nebo

postavených na širší nebo užší základny. Nebude to pro budoucí lidi hrozně jednotvárné prostředí? Proč nehledat i jiné formy?“ Karel Honzík, *Za obzorem věcnosti*, Praha 2002, s. 31.

¹¹ Ve Velké Británii byla sídliště evropského typu podstatně méně obvyklá, protože tu byla velmi silná tradice zahradních měst a v důsledku toho se preferovala výstavba souborů úsporných, ale kvalitních rodinných domků. Jiří Musil, Urbanizace českých zemí a socialismus, in: Pavla Horská – Eduard Maur – Jiří Musil, *Zrod velkoměsta*, Praha a Litomyšl 2002, s. 275.

¹² Srov.: Raymond Aron, *Dix-huit Leçons sur la Société Industrielle*, Paris 1962, s. 361. Přeložil Jiří Musil.

¹³ Laurent Bazac-Billaud, Jak se žije na sídlišti?, *Architekt XLIII*, 1997, č. 22, s. 61.; Laurent Bazac-Billaud, Tvář sídlišť určují lidé, ne architekti, *Labyrint revue VII*, 1999, č. 5–6, s. 176.

¹⁴ Iva Poslušná, Člověk sídlištní, *Era 21 IX*, 2009, č. 1, s. 55–56.

¹⁵ Cyril Říha, V čem je panelák kamarád, in: Lada Hubatová-Vacková – Cyril Říha (eds.), *Husákovo 3+1*, Praha 2007, s. 18.

¹⁶ Jiří Musil, Urbanizace českých zemí a socialismus, in: Pavla Horská – Eduard Maur – Jiří Musil, *Zrod velkoměsta*, Praha a Litomyšl 2002, s. 281.

¹⁷ Vůbec první panelák v Československu byl postaven v Gottwaldově (dnešní Zlín) podle návrhu Bohuslava Kuly roku 1953 a nesl označení G 40, protože se v něm ve čtyřech podlažích nacházelo čtyřicet bytů; páté suterénní podlaží bylo provedeno jako monolitické. Spojie mezi panely zakryly ozdobné prvky, čtyři vstupy do domu lemují dvojice sloupů a zdobí domovní znamení.

¹⁸ Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 481.

¹⁹ František Zounek, Jeden z pohledů na bydlení v panelových domech, *Stavba VII*, 2000, č. 5, s. 42–46.

²⁰ Původně se uvažovalo, že by prefabrikace postoupila od plošných dílců k prostorovým jednotkám, které by se mohly kombinovat a skládat, jako to bylo předvedeno v Montrealu na domě Habitat. Tato vize se však v našich podmínkách nenaplnila. Petr Volf, Panelák je panelák je panelák, *Magazín Víkend: příloha Hospodářských novin*, 2010, č. 42, 22. 10., s. 27.

²¹ *Athénská charta* byla definována roku 1933 na Mezinárodním kongresu moderní architektury (CIAM) v Athénách, který měl téma *Funkční město*. V knižní podobě ji zveřejnil o osm let později Le Corbusier. Hlavním motivem charty byl požadavek, aby se stavba měst i architektura přizpůsobily podmínkám moderní průmyslové společnosti. Předpokládala, že současný člověk chce a potřebuje zdraví, hygienu, slunce a zeleň; život člověka ve městě byl rozložen do čtyř základních skupin: bydlení, práce, odpočinek a doprava

a jako ideál propagovala koncepci „města-parku“ s rozvolněnými prostory, v nichž již nebudou zapotřebí tradiční městotvorné prvky.

²² Michal Hexner, *Cenné a pozoruhodné urbanistické soubory z hlediska urbanistického vývoje, založení, architektury a kompozice*, Útvar rozvoje města (územně analytické podklady hlavního města), Praha 2007, s. 34.

²³ Šokující pravdivost paneláků: důvod k obdivu, nebo k nenávisti? Rozhovor Lucie Zadražilové s Ladislavem Lábusem, *Era 21 IX*, 2009, č. 1, s. 49.

²⁴ Lucie Zadražilová, Byt jako zrcadlo životního stylu. Několik poznámek k současným proměnám bytových dispozic u nás, *Era 21 10*, č. 3, s. 32.

²⁵ Lucie Zadražilová, Die Prager Südstadt... lebt!, <http://www.goethe.de/ins/cz/pr/kul/duc/arc/pla/de6127205.htm>, vyhledáno 19. 10. 2010.

²⁶ V současnosti zde bydlí přes 60 000 obyvatel. Srov.: Ivo Oberstein, Život na sídlišti, in: Karolina Jirkalová – Eva Novotná – Marcela Steinbachová (eds.), *Matadoři / Junioři. Texty o architektuře 2006–2009*, Praha 2010, s. 69.

²⁷ Dagmar Broncová (ed.), *Praha 13: město uprostřed zeleně*, Praha, 2006, s. 54.

²⁸ Tato praxe byla dána zákonem, 2–4% z rozpočtu na stavbu byla vyhrazena na uměleckou výzdobu.

²⁹ Lucie Zadražilová, *Sociokulturní přístup k obytnosti moderních sídlišť* (nepublikovaná rigorózní práce), Katedra kulturologie FF UK, Praha 2003, s. 112.

³⁰ Pro zlepšování prostředí panelových sídlišť se používá nejčastěji termínu regenerace, někdy také humanizace nebo revitalizace.

³¹ Jiří Musil (ed.), *Lidé a sídliště*, Praha, 1985, s. 266.

³² Petr Volf, Ze sídliště neodejdu (Rozhovor s Rostislavem Šváchou), in: Petr Volf, *Vzrušení*, Praha 2006, s. 282.

³³ Život na dobré adrese. Architekt Ivan Plicka o perspektivě panelových sídlišť, *A2 III*, 2007, č. 4, s. 14.

³⁴ <http://architektuhra.cegra.cz/2009/6-26-projekty-15-uchnell-revitalizace-sidliste.aspx>, vyhledáno 19. 10. 2010.

³⁵ Jana Temelová – Jakub Dvořák – Martin Ouředníček – Petra Puldová, Budou česká sídliště místy bydlení chudých?, *Era 21 IX*, 2009, č. 1, s. 54.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
~~L.Z~~



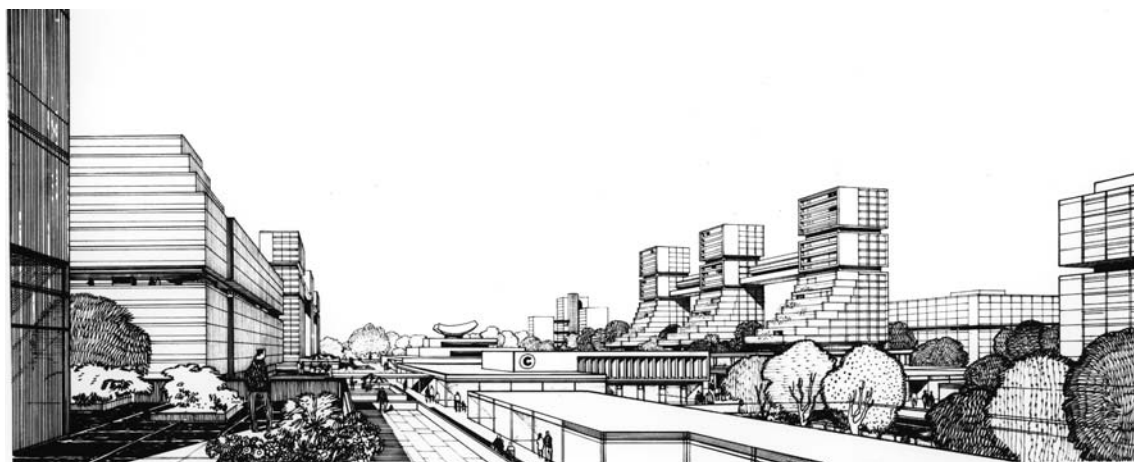
1



2



3



4

- 1 Činžovní domy na sídlišti Solidarita v Praze, 1948. Foto: Jan Malý, Akademie věd ČR, fototéka Ústavu dějin umění.
- 2 Experimentální sídliště Invalidovna v Praze, 1965. Foto: neznámý autor.
- 3 Sídlíště Jižní Město v Praze, 1974. Foto: Prokop Paul, Útvar rozvoje hlavního města Prahy, fotoarchiv spisovny.
- 4 Návrh č. 8 ze soutěže na řešení sídliště Jihozápadní Město v Praze architektů I. Obersteina, Z. Balcara a M. Obersteinové, 1967.
Foto: Útvar rozvoje hlavního města Prahy, fotoarchiv spisovny.

J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 I.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
 J.Š
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
~~L.Z~~

Panelstory v galerii

AKA GRAND MASTER

T.N

Zdá se, jako by se současní umělci zajímali o architekturu víc než dřív. Řada autorů zkoumá dějiny architektury, přehodnocuje meziválečné avantgardní utopie nebo pracuje s jednou z hlavních konstant architektury, s prostorem.¹ V českém umění tomu není jinak, zejména v posledních deseti letech. Na otázky, proč se umělci zabývají architekturou i jejími tvůrci, vytvářejí utopické modely, virtuální vize či přímo suplují práci architektů, zatím neznáme uspokojivou odpověď.² Tento text se věnuje jednomu z dílčích problémů, které do jmenované množiny patří. Z formálního hlediska se zaměří na práci s relativně novou ikonografií: s motivem panelového domu.³

V Čechách začaly vznikat první domy z panelů po druhé světové válce, avšak jejich masové rozšíření přišlo až v 70. a 80. letech. Panelové sídliště se postupně stalo frekventovaným společenským tématem, protože se přímo dotýkalo tisíců občanů. Přineslo zlepšení jejich životní úrovně, ale zároveň se pranýřovala řada nešvarů spojených s problémy při dokončování rozsáhlých stavebních projektů. Brzy se panelové sídliště objevilo i jako námět nebo dějiště uměleckých děl. Posun ve vnímání panelové výstavby společností je zřejmý při porovnání dvou hraných českých filmů, snímku *Kinoautomat: Člověk a jeho dům* (1967) Radúze Činčery, Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka a díla *Panel-story aneb Jak se rodí sídliště* (1979) Věry Chytilové. Interaktivní film pro Expo 67 v Montrealu, jehož průběh mohli ovlivňovat diváci, se natáčel v nedávno dokončeném domě „hotelového typu“ na pražské Invalidovně, který zajišťoval všechny druhy služeb a dodával jeho obyvatelům punc modernosti. Kdežto satira, jež vznikla v období normalizace, akcentovala atmosféru rozestavěného a zabláceného sídliště jako místa beznaděje a sociálního vykořenění.

Nevhodný motiv

Práci s motivem panelového domu najdeme už koncem 70. let také ve výtvarném umění. Michael Rittstein některé své malby překrýval pletivem, aby zdůraznil sociální realitu „králíkáren“ (např. *Nechci v kleci*, 1976). Zajímaly ho především lidské příběhy, které se masově odehrávaly v soukromí papundeklových stěn, ale i dění v exteriéru sídliště viděl především z úhlu společenské kritiky (*Svépomoc*, 1979). Když přestěhoval svůj ateliér na pražské sídliště Černý Most, reagoval na nové prostředí také tak, že vyráběl modely paneláků z krabiček od zápalek.³ Michael Rittstein v tomto ohledu tvoří výjimku, nikdo další z jeho generace nebo z generace starší se tématu dlouhodobě nevěnoval. Téměř kuriózně vyznívá skutečnost, že se masové panelové výstavby v ironické podobě dotknul zhruba ve stejné době Milan Knížák, který už od 60. let navrhoval utopické stavby. V jednom z návodů uměleckých akcí radil stát se přítelem panelu na domě č. 2802 v Tulipánové ulici v Praze 10. Betonový panel považoval za rovnocenný se spřátelením se s Kristem, majorem Zemanem, Hegelem, kaprem nebo s poněkud abstraktnějším výkřikem (*Nucené symbiosy*, 1977).⁴ V panelu viděli absurdní prvek i někteří architekti. Na pomezí architektonického experimentu a volného umění stojí idea stroje JOTRS Zdeňka Hölzela a Jana Kerela, sériově vyrábějícího nekonečně mnoho desek a sloupů.⁵ Architekti ironizovali dobovou situaci: navrhli všespásný univerzální stroj „řešící všechny problémy“, kterých byla na přelomu 70. a 80. let ve stavebnictví řada. Když přemýšleli, jak naložit s panelem poetičtěji, než se dělo v socialistické skutečnosti,⁶ rozšířili jeho užití ke stavbě posedu, krmítka nebo k replice Berniniho kolonády na svatopetrském náměstí. Jejich „stroj“

(vypadající ovšem jako obyčejná maringotka) měl vyřešit problémy něčeho, co se zakládalo na strojové výrobě a diktátu jeřábových drah. Navzdory uvedeným příkladům pracovali v období normalizace čeští umělci (a architekti) s tématem panelového domu ojediněle. Vztah umění a architektury se odehrával většinou na jasně stanovené hranici: prostřednictvím uměleckého díla včleněného do architektury, jehož vznik zajišťovalo určité procento z rozpočtu stavby dané zákonem. Sochy nebo mozaiky se dostávaly přímo do prostředí panelových sídlišť, aby je vyzdobily a oživily, spíše než že by přímo tato místa umělci tematizovali ve své tvorbě. Kromě toho nebyly panelové domy nebo sídlištní celky pro umělecké dílo dostatečným námětem. Oficiální umění se z angažovanosti 50. let rozmělnilo v nekomplikovanou tvorbu a novou výstavbu agitačně nepropagovalo. Ani pro paralelní linii polooficiálního a neoficiálního umění nebyla tématem hodným pozornosti. Patrné je to ve vyjádření teoretika Jindřicha Chalupického, jehož postoje do jisté míry určovaly rámec této linie: „Ta sídliště, víme všichni, jak se stavějí, jsou nelidská, a jsou nelidská ne proto, že ty jednotlivé stavby jsou tak suchopárné, ale jsou nelidská proto, že nevytvářejí duchovní prostředí,“ řekl v roce 1988.⁷ Od těchto míst si udržoval distanc a doporučoval, aby jejich duchovnost zajistily galerie, neboť výtvarné umění chápal ve smyslu transcendence: „Umění nabývá v myslích současných lidí místo, jako mělo náboženství, a kult umělce se podobá úctě, kterou požíval kněz či mnich: obrácen k posvátnému, obětuje se za ostatní, kteří musí zůstat u profánního, a je ve své společnosti prostředníkem mezi imanencí a transcendencí.“⁸ Jeho koncepce všechno všední z umění vyloučila. Bydlení na sídlišti bylo v době normalizace jedním ze symbolů těch,

kteří – použijeme-li Chalupického slova – „museli zůstat u profánního“, a i z toho důvodu nepatřily panelové domy k tématům, o něž by se umělci zajímali.

Sídlištní pionýři

Teprve kolem roku 2000 se o panelák jako motiv začal zajímat širší okruh autorů, pro který už nebyla otázka vhodnosti pro umělecké zpracování na místě a pro něž představoval běžnou kulisu jejich světa. Paralelu nacházíme v umělecko-historickém bádání, jehož předmětem se panelové sídliště stalo také zejména v posledním desetiletí.⁹ V 90. letech byla sídliště pro mnoho lidí stále podivným, „nelidským“ místem, v němž ale žila zhruba třetina obyvatel naší republiky. Medvědí službu jim mimo jiné udělal svými prohlášeními o „králíkárnách“ tehdejší prezident Václav Havel. Jednou z prvních umělkyní mladé generace, která s tématem pracovala, byla Patricie Fexová. V roce 1999 jako studentka Akademie výtvarných umění v Praze nafotila interiéry vysokoškolské koleje Otava na Jižním Městě, v níž bydlela. Výsledkem je řez podobný domu pro panenky nazvaný *Jednota bydlení*. Téměř čtyři metry široká a dva a půl metru vysoká fotografická koláž, složená z tří set osmi záběrů, zachytila možnosti vypořádání se s uniformitou stroze zařízených studentských pokojů. Autorka panelovému domu ještě předtím vytvořila sochu (*Panelová architektura v noci*, 1997), geometrický objekt založený na estetice nepravidelného rastru rozsvícených a zhasnutých oken. Malířčiny rané práce se z její tvorby vymykají. Zřejmě vznikly z potřeby vyrovnat s novým prostředím.

V roce 1998 publikoval v časopise *Umění a řemesla* historik architektury Rostislav Švácha svou osobní zpodobu na téma proč „stále“ bydlí

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

na sídlišti, v níž vyzdvihl jeho geometrické kvality vycházející z myšlenek avantgardy.¹⁰ Stejně vřelý – a stejně ojedinělý – vztah je cítit z tvorby malíře Jaroslava Duška, jenž téhož roku začal pracovat na sérii *Sídliště*, se kterou v roce 2003 také diplomoval na Akademii výtvarných umění.¹¹ Jde o abstraktní, zářivě kolorované kompozice, vycházející z geometrie panelových sídlišť. Dušek, žák Jiřího Sopka, absolvoval stáž v architektonickém ateliéru Emila Přikryla a jistě navštěvoval i přednášky propagátora sídlišť Rostislava Šváchy. Možná proto autora téma zajímalo také teoreticky. Pod pseudonymem Kazimir Krajewski, „student architektury na ČVUT v Praze“, se na stránkách časopisu *Era 21* ostře ohradil proti obecně proklamovanému „habitačnímu rasismu“, který obyvatele sídlišť sociálně vylučuje, a krásu komplexů z panelu nadšeně a až nekriticky hájil.¹² Dalším malířem, který na pražské Akademii výtvarných umění diplomoval podobným námětem, byl v roce 2008 Igor Grimmich z ateliéru Michaela Rittsteina. Série velkoformátových obrazů vycházela z pražských panelových sídlišť nebo jiných urbanistických celků (např. Lužiny, Petřiny nebo Vítězné náměstí). Jejich prostor malíř nahlížel z ptačí perspektivy, jako by ve snu. Většinou zachycoval opuštěnou architekturu, do části série z Petřin pronikly drobné příběhy lidského hemžení, přiblížil se tak záměru svého učitele z konce 70. let.¹³

Architektura je sexy

Naprahu 21. století narostl v českém uměleckém prostředí zájem nejen o panelová sídliště, ale o téma architektury obecně. V roce 2002 uspořádal Radek Váňa v architektonické Galerii Jaroslava Fragnera výstavu nazvanou *ARtCHITEKTURA* proto, že podle něho vzrostl počet

výtvarných umělců „přitahovaných mocí architektury jako mury plamenem svíčky“.¹⁴ Kurátor vyšel ze skepse provázející boom architektury v 90. letech 20. století, v němž světoví architekti převzali role demiurgů: „Umělci, kteří se vždycky snažili držet prst na tepu doby, dokonce být kousek před ní, jsou převálcováni architekty a designery života, vkusu, doby.“¹⁵ Ve skutečnosti shromáždil poměrně různorodý celek uměleckých děl, která se architektury dotýkala – od geometrických objektů-obydlí Michala Škody po fotografie chalupářských skvostů Veroniky Zapletalové. I přesto je výstava zřejmě prvním pokusem uchopit nové téma. Neshromáždila umění určené k doplnění architektury, ale akcentovala autory, kteří se jí zabývali jinými způsoby.

Výstavy *ARtCHITEKTURA* se účastnil i Ján Mančuška, který krátce před tím vestavěl do Galerie Václava Špály fragment panelového domu v měřítku 1:1.¹⁶ Instalace připomínala „typickou“ domácnost, za fasádou z dřevotřísky našel divák běžně používané předměty. Umělec je vytvořil z tehdy pro umění nezvyklých materiálů (tyčinek na čištění uší, papírových krabic atp.) nebo je nakreslil podle „materiálu“, který sesbíral v terénu způsobem, jakým by pracoval etnograf nebo sociolog. Obyčejnost, každodennost až banalitu žití ukázal na intimním prostředí, známém většině návštěvníků galerie. Převrácením reality se snažil znejistit naučené vnímání polarit uvnitř a venku či přítomnost a chybění. Nejen Mančuška, ale i další konceptuálně uvažující umělci z jeho generace se začali zaměřovat na místní sociální kontext, který ukazovali také prostřednictvím architektury. Při stopování svých témat se řada z nich dostala do doby normalizace. Důvody pro to shrnul Ján Mančuška: „Zajímají mě období, která nejsou úplně jasná. Sedmdesátá léta

jsou mně blízká svou deziluzí, kdy se vidí, jak určité ideje dopadly, kdy se objevuje prostor pro jejich zlidovění a rozpuštění do normálního života. Sedmdesátá léta jsou vykořeněná, jsou léty existenciálního pohledu a celé prostředí je mi blízké v té deziluzi, která nakonec dává možnost něčeho dalšího.“¹⁷

Pro umělce, kteří svou tvorbu založili na zkoumání sociálních vztahů, se sídliště stalo jedním z dějišť jejich projektů, ať už pracovali s prostředím nebo s jeho obyvateli. Společně jim je snaha upozornit na místo a aktivovat lokální souvislosti, vazby a komunikaci. Svou činnost zaměřila umělecká skupina Ládví (2005) na pražské sídliště Ďáblice, a z místního názvu odvodila i své pojmenování. Skupinu založili tři studenti umění a jeden student životního prostředí na FS ČVUT v Praze jako aktivistický spolek, který se zpočátku soustředil na místo, v němž sami vyrůstali. Pomocí „řetězení pozitivních gest“ zušlechťovali své okolí natažením prádelních šňůr, zasazením stromů nebo opravením vývěsky. Patetickým programovým prohlášením „Žijme a tvořme s vědomím jednoty celku, kterou budujeme svojí aktivní přítomností.“¹⁸ se přihlásili k morálnímu postoji prostému ironické distance. Výstupy podobajícími se činnosti „okrašlovacího spolku“ rozšířili v českém prostředí možnosti uměleckého vyjadřování a zacílením se na prostředí sídliště nasměrovali zájem na dosud přehlížená místa na okraji.¹⁹ Na rozdíl od Ládví nezdůrazňovala brněnská umělkyně Kateřina Šedá prostředí samotné, ale odcizené vztahy mezi jeho obyvateli. Projektem *Každý pes jiná ves* (2007) pro mezinárodní přehlídku současného umění *documenta 12* v Kasselu,²⁰ reagovala na odosobněnost panelového sídliště v Brně-Lišni, kterou citlivě vnímala jako rodačka z původní zástavby. Obsah jejích par-

ticipativních a sociálně angažovaných projektů většinou vytvářejí svou interakcí dobrovolníci, zde postupovala jinak. Svou identitu skryla a rozslala jménem rodin zmíněného sídliště stovky koší (z látky s „panelákovým“ vzorem) podle takového klíče, aby si všichni tento nezvyklý dar vyměnili, a tak se na základě zmanipulované komunikace mezi sebou poznali. Pozitivní i silně odmítavé reakce na její snahu se dají číst i jako zajímavá sociologická sonda.²¹

S narůstajícím časovým odstupem se doba, kdy v Čechách kulminovala panelová výstavba, stává předmětem nostalgického vzpomínání. O první zhodnocení designu a životního stylu v panelovém bytě se pokusila výstava *Husákov 3+1: bytová kultura 70. let* (2007), pro níž studenti pražské VŠUP pod vedením historičky umění Lady Hubatové-Vackové sestavili interiér typického panelákového bytu ze 70. let včetně dobových detailů.²² Divácky úspěšný projekt vznikl v době počínající retro vlny, která v krátké době zachvátila módní i televizní mainstream. V duchu poněkud perverzní estetiky retra zacházel s motivem paneláků například i malíř Petr Tejkal, když jej stříkal sprejem na porcelánové talíře. Panorama pražských Hradčan nebo kolonádu Karlových Varů, tradiční motivy na ozdobných talířích, nahradil novou ikonografií: „Je to taková ironie – jak by vypadal obrázek nedělního malíře dnešní pragmatické doby.“²³ V panelových domech uviděl „neodstranitelné ‚pamětihodnosti‘ v krajině“ a symbol (post)industriální krajiny. Podobně archeologickým způsobem, ovšem bez konotací k českému prostředí a bez nánosu retro vlny, k panelu přistupuje brněnský umělec David Možný. Ve videu *Rahova* (2008–2010), vzniklém animací tisíců fotografií ze stejnojmenného bukovského sídliště, ztělesnil stárnutí a rozpad někdejšího kolosu. Panely ve

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

videu ožívají a s lehkostí volně plují prostorem. Umělec o nich hovořil jako o „ideálních prvcích příběhů“, které nejsou produktem dneška, ale přesto je divák pochopí.²⁴

Kulisa, nebo prostředek?

Na začátku nového tisíciletí dospěla generace umělců, která se na velkých sídlištích narodila, a tudíž s motivem začala pracovat jako s přirozenou součástí svého světa. Řada z nich vysvětluje zájem o normalizační 70. a 80. léta nepochybně, pouze jako sledování doby svého dětství, které zažili *eo ipso* šťastně. Jsou to například zmíněná skupina Ládví nebo Tomáš Džadoň, slovenský umělec žijící v Praze, který pracuje s osobní mytologií, zejména s motivem panelového domu, v němž v Popradu pod tatranskými štíty vyrůstal a který neváhá označit za svůj „rodný“. Propojuje jej s tradičními symboly Slovenska, ať už s lidovou architekturou nebo se slatinou od babičky. V jednom z projektů na střechu „svého“ popradského paneláku umístil tradiční slovenskou roubenku (*Monument ľudovej architektúry* se právě snaží zrealizovat). Panelák, který se v jeden čas stal jeho možná až nadužívanou „značkou“, tedy vnímá jako symbol modernosti, s nímž je třeba se vyrovnat.

Nejen milé vzpomínky na dobu dětství mohou být motorem práce s estetikou doby normalizace. Traumata způsobená vyrůstáním na pražském Jižním Městě se stala základem řady růžovo-černých maleb nebo proškrabávaných obrazů Josefa Bolfa zhruba v období let 2006–2010 (např. *Srdce*, 2006; *Cesta domů*, 2006; *Most*, 2008 aj.). Architekturu umělec používá jako kulisu dějů vycházejících z jeho vlastní minulosti. O Jižním Městě řekl: „Ty prostory mě hodně ovlivnily, protože jsou uniformní, až vojenské. Architektura vycházela z mo-

dernistického názoru, aby to bylo dobré pro každého. Byla čistě účelová a praktická, ale hrozně degradovala ve výraznou odosobnělost, chlad. Ve svých obrazech jsem dlouho hledal kulisy, a pak jsem si uvědomil, že v nich žiju.“²⁵ Tématem Bolfových prací je nefunkční komunikace, osamělost, melancholie. Jsou plné děsivých a depresivních výjevů se zraněnými a uplakanými lidmi-zvířaty. V několika obrazech malíř na děj rezignoval úplně a vyjádřil ponurou atmosféru pouze osamělou architekturou (*Plot*, 2010). Přirozenou kulisou se stal panelový dům také Jiřímu Černickému a jeho filmu *Panelák* z cyklu *ABS video* (2006–2007). Statický záběr na panelový dům ožívá dialogy, které vycházejí z jednotlivých oken. Banality se mísí s intimními radostmi i nenávisťmi, záběr končí změtí písmen, která postupně překryjí obrazovku. Získáváme tak představu o mentálním prostoru jednoho domu, neboť umělec vyšel z reálných hovorů, které přímo odposlouchával za dveřmi bytů. Typ panelového domu logicky zvolil kvůli vysoké koncentraci lidských příběhů na jednom místě.²⁶

V roce 2010 uspořádal Milan Mikuláščík v novostavbě Národní technické knihovny výstavu *Stíny minulých utopií*.²⁷ Zatímco o téměř deset let dříve skládal Radek Váňa výstavu s tehdy nezvyklým námětem architektury, mohl nyní kurátor vybírat z mnohem širšího pole, a tím pádem svůj pohled zúžit. Shromáždil umělce, kteří se „ve své tvorbě kontinuálně zabývají architekturou, zejména ve vztahu ke společnosti, osobní i kolektivní paměti, ideologickým systémům“,²⁸ a díla, která přehodnocují období modernismu jako (ne) uzavřený celek.²⁹ Ať už vědomě nebo intuitivně se umělci zabývají modernistickými utopie-mi, které u nás mimo jiné ztělesňuje panelová výstavba, jeden z hmotných důsledků idejí

avantgardy. Nejen pro Zbyňka Baladrána je proto architektura 20. století vhodným tématem: „Zjistili jsme, že to, co nám pořád připadá živé, nacházíme u architektů – je to především jejich teoretický potenciál, zájem o sociální sféru a souvislost s politickým myšlením. (...) Zkoumání avantgardní architektury bylo tedy součástí širšího zájmu o modernistické myšlení, které jako dějinný segment už je passé. Zaujal mě, že je v nás – i přes vznik postmoderny – stále zakořeněno. Že je to schéma, taková mřížka, skrze níž přemýšlíme.“³⁰ S motivem panelového domu tedy čeští umělci pracují nejen jako s běžnou kulisou svého osobního příběhu, ale také jako s prostředkem, jak se vypořádat s myšlenkami modernismu. Je to vidět i na velkoformátové kresbě *Lsjkdghvoisdvgh* (2012) Jiřího Franty a Davida Böhma. Ve změní fragmentů těl, letících i podpírajících dřevěných latěk a rozpadajících se paneláků se tyčí postava „boha“ – snad modernistického architekta –, vyměřujícího kružítkem svět, který se mu rozpadá pod rukama.

P o z n á m k y :

¹ Viz např. knihy Jane Rendell, *Art and architecture. A place between*, I. B. Tauris, London – New York 2006; Jes Fernie (ed.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, Black Dog Publishing, London 2006; Anthony Kiendl, *Informal Architectures. Space and Contemporary Culture*, Black Dog Publishing, London 2008; Hal Foster, *The Art-architecture complex*, Verso, London – New York 2011.

² Ač dojde k jistému zjednodušení, budu zde pracovat s pojmem panelák / panelové sídliště ve smyslu „typické“ estetiky domu jako šedého hranolu s okny, jehož fasádu rytmizuje pravidelný rastr vzniklý spoji jednotlivých panelových desek.

³ Podle osobního sdělení autora, prosinec 2011.

⁴ Kamil Nábělek, *Dokumentace díla Milana Knížíka pro Sorosovo centrum současného umění*, Praha 1996. Dostupné zde: <http://artlist.cz/index.php?id=2866>

⁵ Zdeněk Hölzel – Jan Kerel, Leporelo JOTRS, in: Kurt Gebauer – Marie Judlová – Jiří T. Kotalík – Petr Kovář – Jiří Ševčík – Vladimír Šlapeta (eds.), *Prostor, architektura, výtvarné umění*, Ostrava 1983.

⁶ V případě realizací je ale především nutné zmínit dvojici Jan Línec a Vlado Milunić, která projevila zřejmě největší invenci, jak naložit s prefabrikovanými panely, a dále pak architektky Tomáše Brixu, Václava Králíčka a Martina Kotíka.

⁷ Jindřich Chaloupecký, *Náboženství, umění, literatura*, in: Jindřich Chaloupecký, *Tiha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988*, Votobia, Olomouc 1997, s. 164.

⁸ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, H+H, Jinočany, 1994, s. 157.

⁹ Především texty Rostislava Šváchy, Kimberly Elman Zarecor, Evy Novotné (Pýchové) nebo Lucie Zadražilové.

¹⁰ Rostislav Švácha, *Bydlet v paneláku...*, in: Rostislav Švácha – Ladislav Lábus – David Kraus – Milada Vorlová, *Sídliště – díl druhý. Střízlivě i emocionálně, Umění a řemesla*, 1998, č. 4, s. 49. Silně angažovaně vyznívá i rozhovor, který s ním vedl Petr Volf, *Ze sídliště neodejdu*, *Reflex*, 2000, č. 50, s. 22–26.

¹¹ Za upozornění na tohoto malíře vděčím Rostislavu Šváchovi. Reprodukce cyklu *Sídliště* viz katalog výstavy *Diplomanti 2003*, Národní galerie v Praze, 2003, nestr. a doprovod článku Kazimira Krajewského, *Rovnost, volnost, vítr, slunce*, *Era* 21, 2003, č. 1, s. 44–47.

¹² Kazimír Krajewski (pozn. 11). Na článek reagoval sociolog Bohuslav Blažek: *Konečně diskuze o sídlištích?*, *Era* 21, 2003, č. 2, s. 36–37.

¹³ Igor Grimmich, *V zajetí řádu*, katalog výstavy, Galerie Beseda v Ostravě, 2008. Podle osobního sdělení autora volbu námětu ovlivnil fakt, že pochází z rodiny architektů.

¹⁴ Praha, Galerie Jaroslava Fragnera, 13. 11. – 12. 12. 2002, kurátor: Radek Váňa, vystavující:

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Zbyněk Baladrán, CUDI, Günter Förg, Michiel Kluiters, Ján Mančuška, Tomáš Svoboda, Michal Škoda, Sofie Thorsen, Veronika Zapletalová. V roce 2008 kurátor Radek Váňa uskutečnil k výročí Expo 58 v amsterodamské galerii de veenvloer výstavu *Atomized*, která se zamýšlela nad vyústěním některých realizovaných avantgardních idejí v architektuře. Z českých umělců se zúčastnili Zbyněk Baladrán a David Možný.

¹⁵ Radek Váňa, Tak trochu zoufalá snaha, in: *ARtCHITEKTURA*, katalog výstavy,

Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2002, nestr.

¹⁶ *Ján Mančuška / Praha 13*, Praha, Galerie Václava Špály, 9. 1. – 3. 2. 2002. Fotografie z výstavy viz David Kulhánek, Řekni, kde kritici jsou? Rozhovor s Jánem Mančuškou, *Umělec* VI, 2002, č. 1, s. 14–19.

¹⁷ Jana a Jiří Ševčíkovi s Jánem Mančuškou [rozhovor], in: Ján Mančuška, *Já*, Praha 2002, s. 115.

¹⁸ Zveřejnili jej na své první samostatné výstavě ve vitríně Bezhlavého jezdce v Praze-Holešovicích (září 2005). Zakládajícími členy skupiny byli Adéla Svobodová, Jan Haubelt, Tomáš Severa a Jiří Thýn.

¹⁹ O podobný výsledek se snaží umělecký projekt Pavla Karouse *Větrelní a volavky* zaměřený na sochu ve veřejném prostoru z období normalizace, který má spíše dokumentační a popularizační ambice. Více na <http://www.vetrelciavolavky.cz/>. Zájem o periferii soustavně buduje na pražském Jižním Městě KC Zahrada, které mj. každý rok pořádá festival *Street For Art*.

²⁰ Kassel, documenta 12, 16. 6. – 23. 9. 2007.

Název trefně odpovídá realitě zatepleného a křiklavými barvami „humanizovaného“ sídliště, jehož fotografii autorka vystavila v německém Kasselu. Projekt vyvrcholil v Moravské galerii v Brně, Atrium Pražákova paláce, 29. 6. – 30. 9. 2007.

²¹ Kateřina Šedá, *Každý pes jiná ves / For every dog a different master*, Tranzit, JRP/Ringier, 2008.

²² Praha, Galerie VŠUP, 2. 10. – 22. 10. 2007.

²³ E-mail Petra Tejkala Dominiku Langovi z 31. 3. 2008 zveřejněný na stránkách Galerie Jelení http://www.galeriejeleni.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=226&Itemid=102 k výstavě Jaro / Petr Tejkal, Ondřej Šumbera (Praha, Galerie Jelení, 16. 4. – 8. 5. 2008, kurátor Dominik Lang).

²⁴ Terezie Nekvindová, Zajímá mě povrch. Rozhovor s Davidem Možným, *Stavba* XVI, 2009, č. 3, s. 11.

²⁵ Terezie Nekvindová, Je to daleko lepší, než to bejvalo. Rozhovor s Josefem Bolfem, *Stavba* XVII, 2010, č. 3, s. 12.

²⁶ Jiří Černický, ABS video, *Ateliér* XX, 2007, č. 5, s. 16.

²⁷ Praha Galerie NTK, 2. 9. – 31. 9. 2010, kurátor: Milan Mikuláščík, vystavující: Vasil Artamonov, Tomáš Džadoň, Jakub Geltner, Petr Krátký,

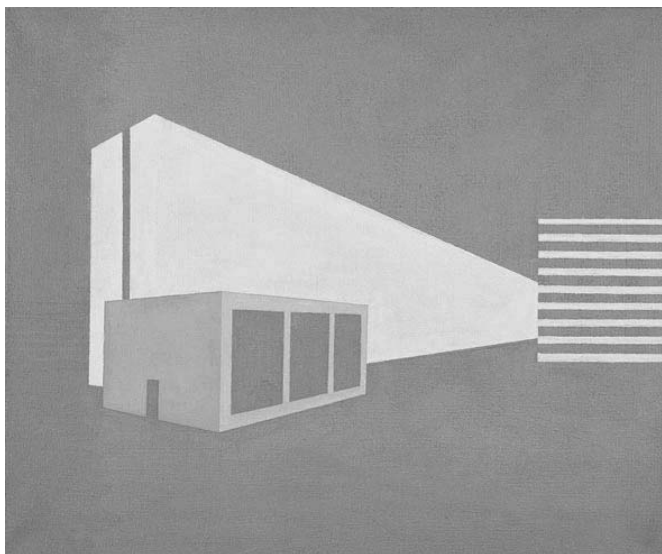
Lukáš Machalický, David Možný, Jan Pfeiffer, Janek Rous, Tomáš Uhnák.

²⁸ Milan Mikuláščík, text k výstavě,

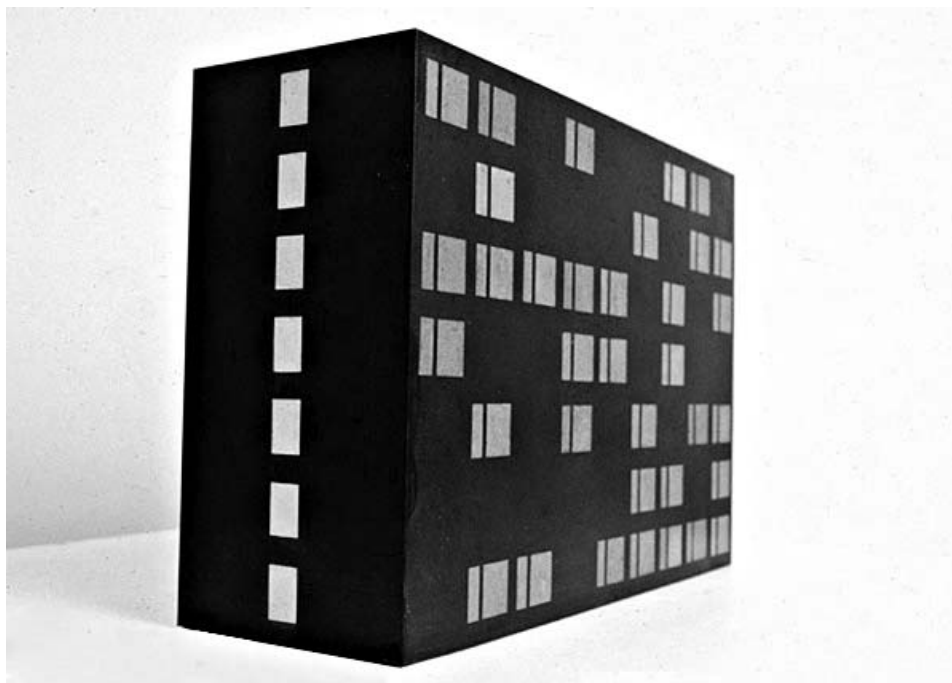
<http://www.techlib.cz/cs/1149-stiny-minulych-utopii/>

²⁹ Odkazy na ideje modernismu se v českém prostředí šíří zejména od chvíle, kdy si v roce 2007 kasselská documenta 12 položila jako jednu z tří klíčových otázek, zda je moderna naší antikou: <http://archiv.documenta.de/leitmotive.html?&L=1>, česky Roger N. Buerger, Leitmotivy, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 3, s. 11–12.

³⁰ Terezie Nekvindová, Mřížky, skrze něž přemýšlíme. Rozhovor se Zbyňkem Baladránem, *Stavba*, 2008, č. 5, s. 14.



1



2

1 Jaroslav Dušek: obraz z cyklu Sídliště, 1998. Foto: www.archinet.cz.

2 Patricie Fexová: Panelová architektura v noci, 1997. Foto: www.artlist.cz

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

- 3 Ládvi: Pohledy Ládvi, 2006, autorské pohledy umístěné do prodejny s denním tiskem. Foto: <http://ladviwebic.cz>.
- 4 Petr Tejkal: Talíř 1, 2008, Foto: www.petrtejkal.com.
- 5 Ján Mančúška: Výstava Praha 13, Galerie Václava Špály v Praze, 2002, pohled z ulice. Foto: www.galeriejaroslavkrtbusek.cz.
- 6 Výstava Stíny minulých utopií, Galerie NTK, Praha, 2011, instalace Rahova Davída Možného. Foto: www.artist.cz

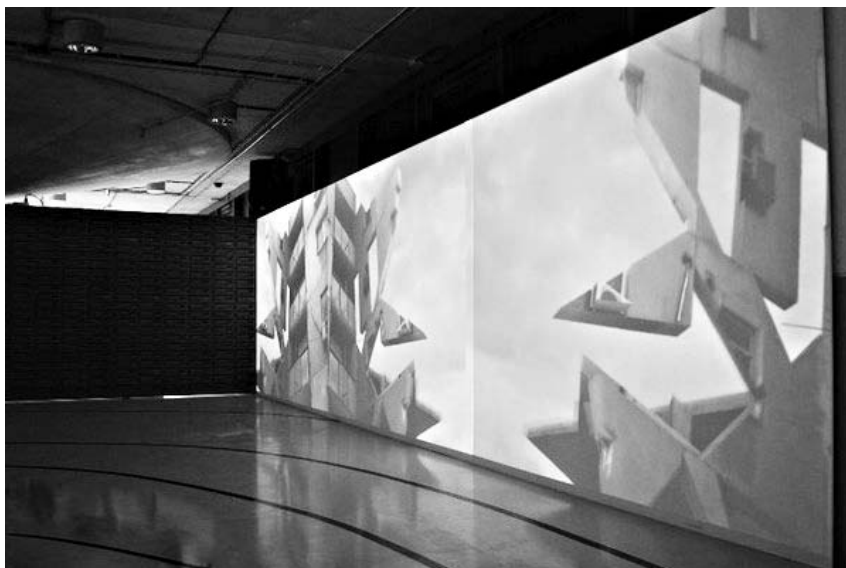




4



5



6

113

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Motto:

AKA GRAND MASTER

L.D

Forma je prázdnota, prázdnota je forma.

Žádné vznikání, žádné zanikání.

Žádná nečistota, žádná čistota.

Žádné přibývání, žádné ubývání.

Žádné poznání – žádné dosažení.

Z d r o j : S ú t r a s r d c e

J.B

R.B

O.C

~~T.D~~

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Nákupní středisko

Uran v České Lípě

AKA GRAND MASTER

J.K.

Nákupní středisko Uran v České Lípě

V poslední době nejen v odborných kruzích hojně diskutovaná stavba nákupního střediska Uran v České Lípě (dnes Banco) od Emila Přikryla si zasluhuje zvláštní pozornost. Přikrylův obchodní dům náleží ke skvostům poválečné československé moderní architektury a je s podivem, že tuto skutečnost si i přes četná upozornění stávající českolipská inteligence neuvědomuje. Hrozící demolice by se ukázala být poněkud zpátečnickým a prudce neuváženým krokem.

Emil Přikryl,¹ jeden z architektů libereckého Sialu, jenž se vedle svého kolegy ze Školky Sialu Jiřího Suchomela účastnil utváření „nového centra“ České Lípy při jižním okraji historického středu, se začal návrhy pro město zabývat v roce 1975. Byl mu svěřen úkol vyprojektovat zde velké nákupní středisko, neboť stávající síť samoobsluh Pramenu a Jednoty a různých drobných krámků, vměstnaných převážně do staré historické zástavby, už v té době dávno nevyhovovala potřebám sílícího města.

První projekt obchodního domu Přikryl vyhotovil v roce 1975 (obr. 1). Za dominantní prvek velkoryse pojaté pětilodní stavby zvolil ústřední loď, na niž usadil vysokou prosklenou věž. V návrhu použil konstrukční systém MS 72. Tato varianta se však neuskutečnila. Provedenou studii Přikryl předložil až o pět let později, roku 1980. Česká Lípa již tehdy pro ni měla připravenou čistou zasanovanou plochu v sousedství kavárny Union. Architekt chtěl Uran původně integrovat do prostředí staré městské zástavby. O urbanistické vztahy s okolím však objekt záhy přišel demolicí sousedních bloků českolipských domů, navzdory tomu, že Přikrylova urbanistická studie (obr. 2) by se bývala ničivým asanacím

vyhnula. Staveniště pro nové nákupní středisko Uran čp. 2662 (obr. 3) bylo v souladu se směr-
ným územním plánem Vladimíra Syrovátky vybráno již v roce 1978. Stavebně objekt provedl národní podnik Základna rozvoje uranového průmyslu Příbram, závod Stráž pod Ralskem, v letech 1980–1983. Investorem byl Okresní národní výbor Česká Lípa.²

Architekt si vytkl za cíl vytvořit jasnou a přehlednou stavbu, ve které by se člověk snadno orientoval a jejíž hlavní funkce by byla zřejmá navenek. Chtěl docílit co největší variability stavby. Do jisté míry se však musel přizpůsobit možnostem konstrukčního systému MS 71, který například v prvním patře dovozoval užité zatížení pouze 400 kg/m² při malém rozponu.³ Z hlediska kontextu měla prioritu vazba na sousedící Suchomelův projekt kulturního domu Crystal a potažmo na celý historický střed. Opticky i funkčně měly kulturní dům a nákupní středisko tvořit jeden celek. Přikryl toho dosáhl hlavně klidnou horizontální linií stavby. Nezařadil tak důležitou památku, secesní kavárnu Union, ani výhled na augustiniánský klášter. Již v roce 1985 architekt Jan Sapák ve svém článku o Uranu poznamenal, že stavba svou formou uzavřeného, klidného, ležícího, zcela stereotomního kvádrů připomíná mastabu.⁴ Dojmem starověké mastaby působí i Suchomelův kulturní dům.

Komplikované, ale zároveň i inspirativní bylo umístění Uranu do prozatímni, dopravně nevyřešené centrální městské části. V perspektivě České Lípy se již rýsovala přeložka silnice I/9. Než však započaly stavební práce na tomto potřebném obchvatu, jezdilo se středem historického jádra, přes náměstí a ulici Gottwaldovu (dnes Jindřicha z Lipé).

Dvoupodlažní objekt Přikryl vyzvedl z obdélného půdorysu. Z ploché střechy vystupovala

vyvýšená část pro vzduchotechniku, která též původně měla tvořit podestu pro vysoký světelný kinetický poutač s nápisem „Uran“. Ten by svou vertikálností vstupoval do kontrastu s horizontálou celého střediska. Podobný kontrast by vznikl mezi „živoucí“ složkou pohyblivé konstrukce poutače a klidnou symetrickou kompozicí Uranu jako celku. Poutač se bohužel nezdařilo zrealizovat a celkovému obrazu stavby dnes schází. Nový prvek, udivující kolemjdoucí, spočíval také v Příkrylově ideji bezokenního obvodového pláště. Pouze zadní stranu střediska členila atypická okna, jakoby vytažená z éry funkcionalismu, a to buď vodorovná úzká, anebo schodišťová kruhová. Ta se zase občanům zdála být nedostačující vzhledem k rozměrům budovy. Městský architekt Václav Šuk se v roce 1982 v *Českolipském nástupu* snažil Příkrylův projekt vysvětlit: „Nákupní středisko projektovali zkušenější projektanti, znali velmi dobře požadavky a podmínky pro stavby tohoto druhu. Stačí se podívat na obchodní dům Ještěd v Liberci, Don v Hradci Králové a Prior v Děčíně – tam také okna vlastně nejsou. Protože energetická bilance hovoří ve prospěch umělého osvětlení a klimatizace proti zvýšeným nárokům na vytápění prosklených objektů, protože vnitřní uspořádání provozů soustřeďuje zákazníky do středních částí prodejních prostorů, je objekt bez tradičních oken výhodnější. To už nemluví o architektonických výrazových prostředcích, které se tak lépe uplatňují.“⁵

Objekt složený z kubických komponentů scelovalo obložení povrchu hnědými keramickými dlaždicemi. Stavbě tyto dlaždice dodávaly na hmotnosti. Po dokončení stavebních prací občany překvapovalo pouze jednopatrové rozvržení. To však vycházelo z limitované výše investičních prostředků. Protože si pozemek, respektive jeho podmáčené podloží, vyžádal

nákladné zakládání, mohl si architekt dovolit postavit jen jednopatrový dům. Tento handicap se později projevil. V místech plánovaného hotelu, v sousedství Příkrylova nákupního střediska, vyrostl o pár let později další obchodní dům, čtyřpodlažní objekt Prior.

Interiér prodejní plochy o výměře přes dva a půl tisíce metrů čtverečných Příkryl pojal jako jeden propojený celek. Prodejnu dělily pouze nosné sloupky. Ve vnitřním prostoru architekt v podstatě simuloval atmosféru venkovního tržiště s jednotlivými „stánky“ nabízejícími rozličný sortiment. Odkaz k technicismu a konstruktivnímu smýšlení ateliéru Sial spatřuji v obnažené kostře stropu. Stavbu architekt pojal zejména účelně, každý prvek tu má své opodstatnění. Jižní zásobovací část má rozvrh trojtraktu, do severní sekce je vloženo schodiště, střed ovládá nákupní prostranství.

V roce 1993, tehdy již jako supermarket Banco, prošel objekt adaptacemi interiéru. Jejich návrh vypracoval žilinský tým architekta Ľubomíra Zaymuse, investorem byl inženýr Tarek Buchara.⁶ Úpravy ve stylu tehdy ještě módního postmodernismu podstatně přetvořily původní vzhled vnitřního prostoru. V roce 1998 supermarket znovu upravila berounská projektantka Marie Krejčová pro obchodní řetězec Delvita.⁷

Nákupní středisko Uran v České Lípě (obr. 4 a 5) Příkryl představil na výstavě *Architektura všem* v roce 1986 a publikoval ho tehdy i v italském časopisu *Casabella*. Architektura Uranu se řídí funkcí a účelem, inspiroval ji funkcionalismus, ale obsah těchto pojmů úplně nevyjadřuje. Jako prohrěšek proti přísně funkcionálnímu tvarosloví lze například chápat důslednou apriorní symetrii objektu a s typickým vzhledem funkcionalistických staveb se dostalo do rozporu i její hmotně a těžce působící

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

okachlíkování.⁸ Kachlíky architekt jistě použil i jako narážku na jedinou funkcionalistickou stavbu v centru České Lípy, na podobně obložený dům Batů. Vedle odkazů na motivy funkcionalistické architektury projekt Uranu vstřebal i impulzy z tvorby průkopníka postmodernismu Roberta Venturiho,⁹ například v křížových profilech kruhových oken či v mohutných nárožních sloupových válcích. Nákupní středisko Uran patří k nejcennějším stavbám České Lípy. Místní občané ho však bohužel stále vnímají veskrze negativně. Za všechny uvádím výrok autora stránek bohmyschleipa.cz, zarytého staromilce Jiřího Kratochvíla: „Na Uranu neshledávám nic zajímavého, přijde mi to opravdu jako větší okachlíkovaný řopík, tedy vojenský betonový bunkr. Jen hranatý. Vnitřní prostor byl jednoduchý a přehledný, tedy maximálně funkční, ale ten vnější vzhled mi opravdu nesedí.“¹⁰ Změnil by se postoj veřejnosti k obchodnímu domu Uran, kdyby nebyl v počátečních 80. letech městem zmařen původní Příkrylův urbanistický koncept? Neboť dodnes lze od českolipských obyvatel slyšet, že ze všech stran je objekt příliš „viditelný“.

Příkrylův obchodní dům Uran náleží nejen k nejdůležitějším stavbám České Lípy, ale i k nejvýznačnějším objektům poválečných let tehdejšího Československa. Disponuje množstvím promyšlených architektonických detailů, účinným a harmonickým propojením neofunkcionalistických motivů s postmoderními. Pevně tedy doufejme v nenaplnění zamýšlené asanace nákupního střediska. Český stát by tak po obchodním domu Ještěd v Liberci přišel o další architektonickou perlu.

P o z n á m k y :

¹ Emil Příkryl (*28. 12. 1945 v Bílovci), stoupenec čistých geometrických forem, stejně jako Jiří Suchomel, Zdeněk Zavřel či Dalibor Vokáč rozšířil řadu talentovaných mladých architektů Školky Sialu. Příkryl v prvním návrhu českolipského obchodního domu Uran zamýšlel postavit věž. Obdobný motiv se v roce 1976 objevil v nerealizovaném projektu krajské požární stanice pro Ústí nad Labem (spoluautor John Eisler).

² Městský úřad Česká Lípa – Stavební úřad, karton 2662, Souhrnná technická zpráva k nákupnímu středisku Uran v České Lípě, červen 1979, s. 2.

³ Ibidem, s. 2.

⁴ Jan Sapák, Obchodní dům Uran, *Československý architekt XXXI*, 1985, č. 23, s. 3.

⁵ Odpovídá městský architekt Václav Šuk, *Českolipský nástup XXXII*, 1982, č. 12, 25. 3. 1982, nestr.

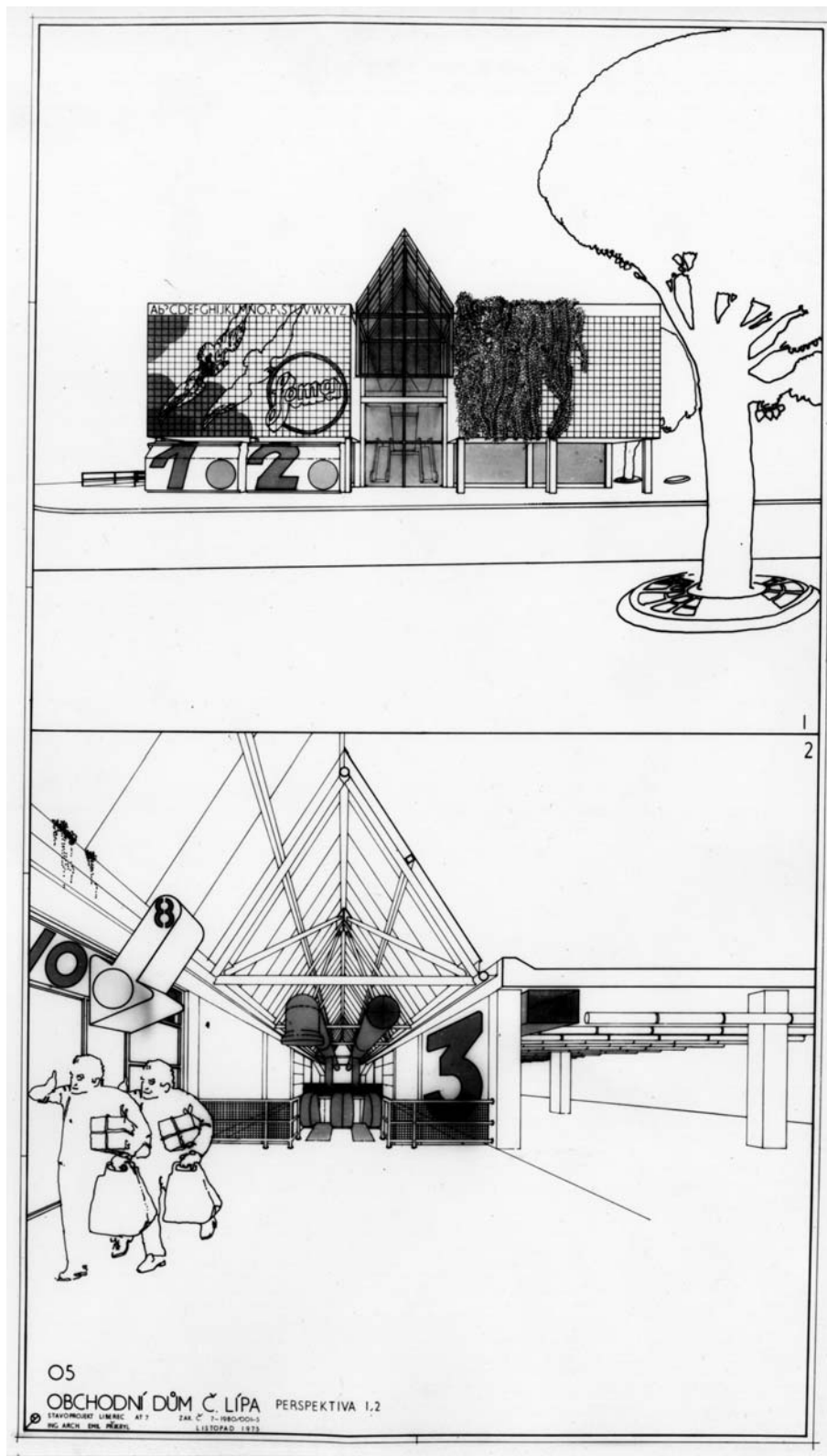
⁶ Městský úřad Česká Lípa – Stavební úřad, karton 2662, Supermarket Banco Česká Lípa, projekt interiéru, 1993.

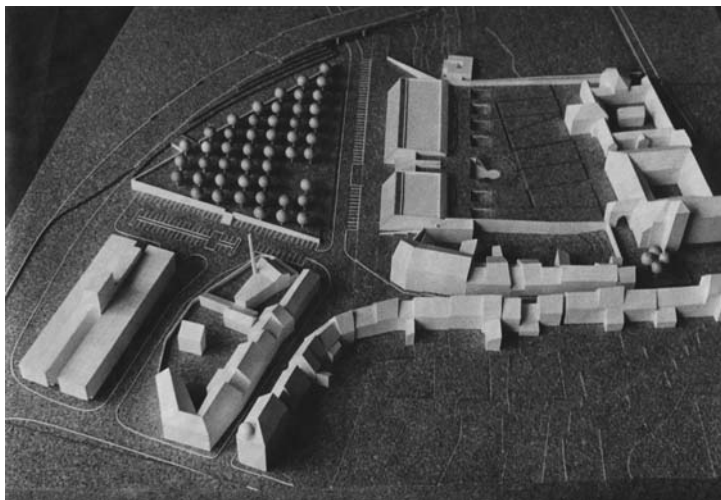
⁷ Městský úřad Česká Lípa – Stavební úřad, karton 2662, Souhrnná a technická zpráva stavební, 10/1998.

⁸ Rostislav Švácha, Emil Příkryl, *Výtvarné umění*, 1990, č. 5, s. 62.

⁹ Petr Kratochvíl, Architektura sedmdesátých a osmdesátých let, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958–2000*, Praha 2007, 409; Švácha (pozn. 8).

¹⁰ Korespondence mezi Jitkou Kubišovou a Jiřím Kratochvílem, únor 2010.

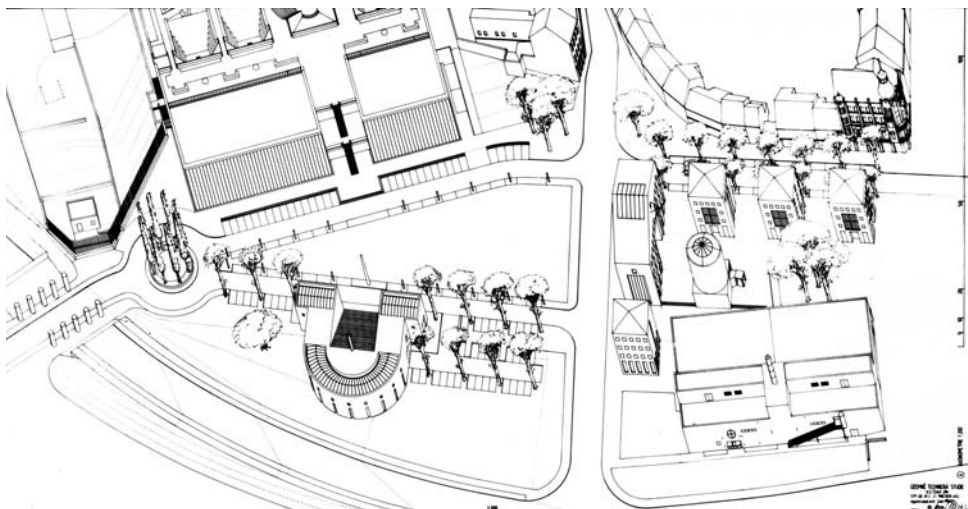




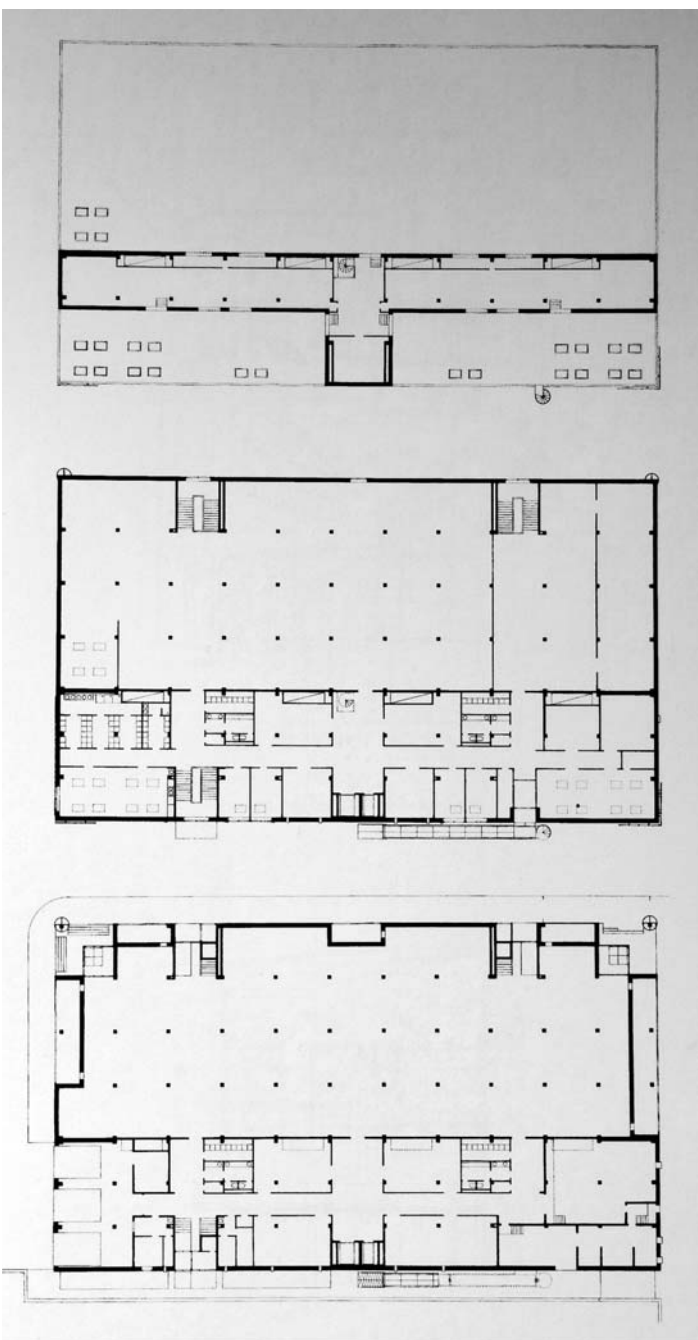
2



3



4



- 1 Emil Příkrý: První návrh nákupního střediska Uran pro Českou Lípou, 1975. Foto: archiv Jitky Kubištové.
- 2 Emil Příkrý – Jiří Suchomel: Urbanistická studie jižního okraje historického jádra České Lípy, model, 1975-1976.
Foto: archiv Emila Příkrý.
- 3 Emil Příkrý: Nákupní středisko Uran, 1980–1983, Dr. Edvarda Beneše 2662, Česká Lípa. Foto: Pavel Štecha.
- 4 Emil Příkrý: Regulace jižního okraje historického jádra České Lípy, 1985. Foto: archiv Emila Příkrý.
- 5 Emil Příkrý: Nákupní středisko Uran – půdorysné plány, Dr. Edvarda Beneše 2662, Česká Lípa 1975–1983.
Rostislav Švacha – Soňa Ryndová (eds.), Emil Příkrý a jeho škola (kat. výst.), Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, s. 15.
Foto: archiv Jitky Kubištové.

Teorie architektury

Petra Vad'ury

AKA GRAND MASTER

D.D

Ptáme-li se na postavení teorie a kritiky v architektuře, mohou se nám tyto fenomény zdát jako okrajové. Živý odkaz Petra Vadůry přispívá k poznání, že zmíněné aktivity směřují k samému jádru oboru, že jde o vlastní způsob myšlení o architektuře. Vadůra se pohyboval na rozhraní tvořivé práce a teorie, působil i jako estetik a filozof. Interdisciplinární přístup mu umožnil nazírat architekturu z nových úhlů pohledu, hluboké znalosti dobové architektonické rozpravy jej záhy předurčily pro roli teoretického mluvčího generace architektů, vstupující do praxe na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Tento příspěvek si klade za cíl postihnout základní rysy Vadůrovy teorie architektury.¹

Roku 1962 váhal Petr Vadůra mezi vysokoškolským studiem architektury a dějin umění. Nakonec se rozhodl pro architekturu na Stavební fakultě ČVUT, ale zájem o historii umění neztratil. Vracel se k ní v kroužku dějin architektury vedeném Miladou Radovou, během mimořádného studia na Filozofické fakultě i ve svých prvních písemných črtách. Ty obsahují poznámky o subjektivně pojaté „imaginativní architektuře“ a nedokončenou esej o secesi. V úvaze o secesi se mihne srovnání postoje nejmladších architektů, Petrových vrstevníků, se situací průkopníků *Jugendstilu*. Ti, podle mladého teoretika, „také jako my dnes, revoltovali proti zklamavší generaci otců“.² V této zmínce již podle mého názoru zaznívá kritika stoupenců internacionálního slohu, mezi něž patřili i učitelé na pražské technice.

Petr pro sebe a své spolužáky brzy objevil inspirační zdroj v současné zahraniční architektuře. Rozhodující vliv na formování jeho teoretického názoru mělo setkání s myšlenkami rakouských neoavantgardních architektů z okruhu časopisu *Bau*. Z obsahu magazínu na něj nejvíce

zapůsobil článek Günthera Feuersteina *Funktion: Provokation*,³ který můžeme považovat za manifest architektonického skulpturalismu a zároveň příspěvek k teorii rané postmoderny. Vadůra v něm našel kritiku obsahově vyprázdňeného funkcionalismu, vědomí kontinuity s předfunkcionalistickou minulostí a požadavek restituace architektury jako subjektivně pojatého uměleckého sdělení. Překladem manifestu⁴ uvedl legendární studentskou výstavu *Apelace*. Výstavou z března 1967 chtěla skupina posluchačů architektury představit alternativu k názorům svých pedagogů a vyjádřit touhu následovat aktuální světové dění. Vystavené „fotografické exponáty“ poukazovaly na ta díla z novodobé architektury, která podle autorů ilustrovala základní myšlenky Feuersteinova manifestu. Jejich výčet bohužel neznáme. Vlastní práce studentů představovaly osobní interpretaci zúčastněných. Kresby Emila Příkryla vykazovaly vlivy pařížské *art nouveau* a Brita Jamese Stirlinga, Martin Rajniš představil návrhy ovlivněné skulpturalismem či manýrismem. Z naznačené linie vybočila Helena Jiskrová studií pavilonu Panama Exhibition. Příspěvek Petra Vadůry stejně jako Dalibora Vokáče zůstává tajemstvím. Pamětník akce, Benjamin Fagner,⁵ se domnívá, že cíle, definované manifestem, výstava nesplnila. Pokládá však jeho teze za důležité pro další tvorbu všech zúčastněných.

Tři Feuersteinovy postuláty – „architektura jako magický prostor, jako symbol, jako provokace“ – posloužily v téže době Petrovi při rozboru ikonické stavby nové architektury, vídeňského obchodu firmy Retti od dalšího člena redakce časopisu *Bau*, architekta Hanse Holleina. V referátu o obchodu Retti, otištěném časopisem *Architektura ČSSR*,⁶ Vadůra osvětlil Holleinovo pojetí architektury

jako kódované zprávy, které tolik postrádal u sémanticky okleštěného funkcionalismu. Rovněž vyzdvihl aspekt psychologického působení díla a poukázal na architektovu práci s podvědomím a archetypy. Na závěr shrnul obsah architektonické kreaace: „Jedná se o prostor, jenž je práv naší technické civilizace s jejími mýty a utopiemi, a v něm svíce, materiál svým použitím a asociacemi vyvolávající vědomí tradice, kontinuity a našeho vztahu k přírodě... A tak to, co člověk nutně pocítuje, je právě ona dialektika těchto přírod a on sám je pak prvkem kontinuity mezi nimi. A to je odpověď na otázku po místě člověka ve světě.“⁷ Tato slova můžeme chápat jako autorovu snahu interpretovat Holleinovo poselství, ale i předznamenání myšlenkové duality, kterou Vadúra později postihl v práci Sialu. V obou případech se mladý teoretik inspiroval fenomenologickou analýzou.

U obchodu Retti vyzdvihl Petr Vadúra architektovu práci s vnějším a vnitřním architektonickým prostorem. Koncept architektury jako tvorby prostoru, který patrně odvodil z četby knih Bruna Zeviho či Sigfrieda Giediona, se nadále stane důležitým tématem jeho teorie. Za druhé zásadní Vadúrovo téma považují pojetí architektonické formy jako sdělení. O další vídeňské realizaci Hanse Holleina, o zařízení obchodu Christy Metek, kritik o rok později napíše: „Všechny složky díla srůstají organicky v novou, vyšší významovou jednotu. Architektura se v tomto pojetí důsledně a vědomě stává zprávou, zvěstí, poselstvím (message), informací, zakódovanou do prostoru.“⁸ Do analýzy projektu zahrne i kategorii času, nutnost přizpůsobení se stavebního objektu měnícím se životním podmínkám. V nepublikovaném textu o architektonické kritice⁹ rovněž zmiňuje tzv. „vnitřní čas“ architektury. Architektonické prostory nás mohou vést, podrobovat určitému rytmu,

orientují a zastavují náš pohyb.

Vadúrovo pojetí architektury jako „syntetického a analytického umění prostoru“ se promítá i do způsobu jeho architektonické kresby. Meziválečnému funkcionalismu vyčítá redukci trojdimenzionálního prostoru na dvourozměrné plochy půdorysů a sám ve svých školních návrzích užívá složité axonometrické nárysy či perspektivní řezy.

Petr Vadúra se domníval, že soudobé teorii a kritice architektury se nedostává obecnějšího filozofického, respektive estetického pohledu a pojmové precizace.¹⁰ Proto se v roce 1967 přihlásil na pražskou Filozofickou fakultu ke studiu estetiky. Obor, který prošel během šedesátých let obrodou, odpovídal jeho analytickým sklonům a poskytl mu další impulsy například pro pojetí architektury jako zvláštní formy mezilidské komunikace. Student se seznámil s poznatky z oblasti teorie informace a sémiologie, zabýval se pracemi Jana Mukařovského, čelního představitele českého strukturalismu.

Do Vadúrových textů se promítá i vliv fenomenologie, která se v dobové filozofické rozpravě stala aktuální díky Janu Patočkovi. Za referát o architektonické kritice, vybudovaný na fenomenologické analýze architektonického díla polského filozofa a estetika Romana Ingardena, obdržel Petr cenu Československé akademie věd za nejlepší studentskou práci roku 1968. Na fenomenologickém rozboru pojmů „domov“ a „bezdomoví“ postavil úvahu připojenou ke zprávě o rekonstrukci zámecké zahrady při Novém Falkenburku.¹¹ Fenomenologické tázání po smyslu lidské existence tvoří nejhlubší rovinu jeho textu o Holleinově obchodu Retti.

Politického uvolnění před srpnovými událostmi využil Petr k několika zahraničním cestám. V letech 1968–1969 pobýval v Kanadě, kde se přihlásil na dějiny a teorii umění na univer-

J.B
R.B
O.C
L.D
~~**D.D**~~
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

zitu v Ottawě. Zde se podrobně seznámil s dílem vlivného teoretika komunikačních médií Herberta Marshalla McLuhana. Po návratu obhájil na katedře estetiky diplomovou práci nazvanou *Afinní struktury. Studie o problematice spojení výtvarných děl a architektonického prostoru*, silně ovlivněnou McLuhanovou knihou *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962).

V diplomové práci si položil otázku po příčinách soudobé krize spojení architektury a výtvarného umění. Na příkladu kostela sv. Markěty v Břevnově identifikoval výtvarný doprovod stavby jako „sémantickou slupku“ – komunikační médium svého druhu. K objasnění současné situace převzal McLuhanův historický model vývoje komunikace literárního díla a jeho periodizační terminologii jednotlivých technologických stádií – „environmentů“, čili „galaxií“. Na závěr rozpoznal možnost nové jednoty v opuštění tradiční objektové podoby výtvarného díla, směrem ke struktuře dynamického systému nových médií, jakými jsou televize, akustické sestavy nebo počítačové programy, přičemž sama architektura se pro autora stává takovýmto dynamickým systémem. V souvislosti se studií dostavby centra Liberce později zmíní, že McLuhanovy myšlenky umožnily týmu Školky Sialu „pochopit roli informace jako rovnoprávné komponenty civilizovaného prostředí, pochopit architektonickou formu jako sdělení a sáhnout po grafice vizuálních komunikací jako po integrálním prvku architektonické tvorby“.¹² Na výčitky oponentů diplomové práce, že až nekriticky přijal stanoviska Marshalla McLuhana a pouze je dopracoval pro oblast architektury,¹³ zareagoval Vadůra obsírnou analýzou teoretikova díla otištěnou v roce 1970 časopisem *Estetika*.¹⁴ S odstupem v ní hodnotí McLuhanův teoretický model jako historicky

deterministický, omezený na výlučný princip technologie komunikace.

Ve druhé polovině roku 1969 následoval Petr Vadůra své spolužáky z ČVUT do Školky mladých architektů Sialu. Společenství obohatil o své analytické schopnosti a výjimečný přehled v oblasti soudobé teorie architektury i filozofie. Protože ještě neměl dokončenou architekturu, věnoval se především psaní teoretických expertíz, redakci průvodních zpráv a prezentaci Sialu v odborném tisku. K této úloze patřila i apologie technicko-mašinistické architektury, která mu při příchodu do Liberce nebyla zcela vlastní. Rozhodující roli zde patrně sehrála atmosféra ve skupině, kterou do značné míry názorově určili Mirko Baum a John Eisler. Na rozdíl od ostatních mladých architektů Sialu nepatřili k účastníkům výstavy *Apelace*, jejichž umělecké orientace na prepostmodernu či skulpturalismus jsme si již dříve povšimli.

Vadůra se zpočátku řešením systému hromadné dopravy a dopravního terminálu podílel na studii přestavby dolního centra Liberce. O průběhu prací sepsal s odstupem několika let obsáhlou zprávu.¹⁵ Vyčteme z ní, které tendence ve světové architektuře tým Školky sledoval. Kromě raných projevů high tech a postmoderny šlo o architekturu pozdního brutalismu.

Zvýšenou pozornost věnoval Petr metodice projekčního procesu vypracované architektem Christopherem Alexanderem. Ta spoluurčila vůdčí principy projektu, flexibilitu a fragmentárnost nové zástavby. S Alexanderovou teorií odvozenou z matematické teorie systémů, strukturální lingvistiky, sémiologie a antropologie se Vadůra seznámil již okolo roku 1967. Tehdy jej zaujala časopisecká studie *A City is not a Tree* (1965), usilující o překonání paternalistického přístupu moderny k urbanismu, či kniha *Notes on the Synthesis of Form* (1964).

Alexanderova neodarwinistická koncepce „dobře padnoucí formy“ řešila problém zvládnutí požadavků na architektonické dílo pomocí matematické struktury tzv. polovazby, s přihlédnutím ke kontextu daného prostředí a jeho vnitřním vztahům. Vymezovala se tak proti zjednodušujícím funkcionalistickým schémům, umělému členění města na funkční zóny a jiným apriorním formám.

Autor zprávy pravděpodobně studoval i urbanistické teorie sociálního antropologa Edmunda Leache. Leach se podobně jako Alexander stavěl skepticky k současným metodám plánování měst. Za zásadní problém označil mylné představy, jež má architekt o své sociální roli. Urbanistům doporučil vytčení nikoli definitivních, ale reálných, krátkodobých cílů, umožňujících pružnou reakci na změny v kontextu projektu. Školka syntetizovala poznatky Alexanderovy i Leachovy teorie a pro centrum Liberce zvolila tzv. „non-plan“, jenž by stanovil otevřené vazby mezi novými objekty a stávající zástavbou. Jejím cílem se nestala přestavba, ale regenerace rostlého území.

Petr Vaňura sumarizuje i obsah prací, které přivedly Školku na myšlenku zachování tradičního systému koridorových ulic (názory Jane Jacobsové a Briana Richardse, výzkumy Kepesovy a Lynchovy) a zmiňuje klíčový přínos dopravní teorie Brita Colina Buchanana.

Jak již dříve upozornili jiní badatelé, myšlení architektů Sialu pulzovalo mezi dvěma póly – vztahem člověka k technice a vztahem člověka k přírodě. Druhého tématu se Petr Vaňura dotkl ve zprávě o rekonstrukci zámecké zahrady při Novém Falkenburku od Stanislava Švece.¹⁶ Uvedl ji citací ze surrealistické předmluvy Karla Teigehe ke knize Ladislava Žáka *Obytná krajina* (1947) a doprovodil úvahou o nutnosti dosažení nové jednoty mezi „postindustriálním“ člově-

kem a přírodním prostředím. V textu dovodil, že pouze „jednota domu a zahrady, domu a přírody“ znamená domov, dosažení nové celistvosti. Inspiračním zdrojem pro takovéto pojetí domova, protikladu „bezdomoví“, se Vaňurovi staly fenomenologické spisy filozofů Jana Patočky a Ivana Dubského.

Vaňurův postoj k technice prošel zásadním zvratem. V kapitole *Technický model architektury*, součástí nepublikované studie o architektonické kritice z roku 1967,¹⁷ se Petr k roli techniky vyjádřil skepticky. V textu srovnával práci architekta s prací inženýra a došel k závěru, že s postupem průmyslové revoluce se architektura stává obětí reduktivního myšlenkového přístupu. V důsledku mechanického uvažování, založeného na poznání přírodních zákonů a vlastností materiálů, se z ní vytratil transcendentální rozměr. Abstraktnost a zpředmětnění architektonických forem, typické pro funkcionalismus, znamenají obsahové vyprázdňení, absenci kódované informace, jež by směřovala k člověku. Inženýr nechápe člověka jako celistvou bytost, ale spíše v instrumentální poloze. Nedůvěrou ke schopnosti exaktních disciplín určit současnou i budoucí povahu lidského životního prostředí se Vaňura přiblížil k dobovým názorům architekta Dalibora Veselého, vyjádřeným v jeho doslovu ke knize Michela Ragona *Kde budeme žít zítřka*.¹⁸

O Vaňurově pozdějším ztotožnění s mašínismem,¹⁹ „architekturou strojového okouzlení“, vypovídají jeho dva články o Eislerově a Patrmánově stavebnici telekomunikačních stanic – systému Radoom.²⁰ V textu, otištěném *Architekturou ČSSR*, se autor přihlásil k zásadám raného high tech. V úvodu poukázal na příbuznost systému s radarovými kupolemi, anglicky nazývanými Radomes, které stejně jako geodetické bane patří do oblasti té technické

J.B
R.B
O.C
L.D
~~D.D~~
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

tvorby, kterou nejvíce poznamenal svým dílem i myšlením Richard Buckminster Fuller. Krypt spojové techniky popsal McLuhanovskou terminologií jako „kontejner“ ve funkci ochranné „extenze automatu“ a došel k názoru, že architektura pro stroj musí držet krok s nejspolehlivější technikou. „Tovární výroba, sendvičová technologie, špičková konstrukční řešení z oboru kontejnerových aparatur a lodního stavitelství, skladebnost a možnost růstu“, to jsou zásady, jimiž se projektanti systému Radoom podle Petra Vadury řídili.

Zprávy o systému Radoom z roku 1971 se staly posledními publikovanými texty talentovaného autora. Závažná nemoc mu již nedovolila dokončit teoretickou studii *Vnímání a působení vnějších architektonických prostorů*, či populárně naučnou knihu o architektuře pro dospívající mládež, z níž se dochoval pouhý hrubý náčrt.

Pro vysokou intelektuální úroveň, na níž vedl rozpravu o soudobé architektuře, bývá Petr Vadura považován za nejvýznamnějšího českého teoretika přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. K jeho úspěchu nepochybně přispělo i politické uvolnění koncem šesté dekády, jež mu umožnilo svobodné vyjadřování nedeformované ideologickými tlaky a volný přístup k informacím ze zahraničí. Můžeme se pouze domýšlet, k jakým aktuálním směrům by se Vadura přiklonil ve svých dalších úvahách. Intenzivní zájem o obnovení systému kodifikace významu v architektuře by jej patrně zavedl k postmoderně.

P o z n á m k y :

¹ V práci jsem vycházela z těchto pramenů a literatury: Benjamin Fragner, Apelace, *Univerzita Karlova* XIII, 1966–1967, č. 18, s. 2; Zdeněk Zavřel, Zemřel Petr Vadura, *Architektura ČSSR* XXXIV, 1975, s. 103; Vladimír Šlapeta, Za Petrem Vadurou. *Architekt* XLI, 1995, č. 1–2, s. 8; Miroslav Masák (ed.), *Mašiništi/Machinists* (kat. výst.), Praha 1996; Soňa Ryndová – Rostislav Švácha (eds.), *Měnit svět. Günter Feuerstein. Vizionářská architektura v Rakousku 60. a 70. let* (kat. výst.), Praha 1999; Ludmila Hájková – Rostislav Švácha, Kde budeme žít zítra, in: Vít Havránek (ed.), *Akce – slovo – pohyb – prostor* (kat. výst.), GHMP Praha 1999, s. 114–141; Markéta Kohoutová (ed.), *Pocta České komory architektů 2000: Bedřich Rozehnal – Petr Vadura – Ladislav Žák*, Praha 2000; Rostislav Švácha, Petr Vadura, *Architekt* XLVII, 2001, č. 2, s. 72–74; Miroslav Masák, *Tak nějak to bylo*, Praha 2006; Rostislav Švácha, *Architektura 1958–1970*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Praha 2007, s. 31–69; Miroslav Masák (ed.), *Architekti SLAL*, Praha 2008; Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Praha 2010. Architektonická pozůstalost Petra Vadury je od roku 2011 uložena ve sbírkách Muzea architektury a stavitelství NTM v Praze.

² Petr Vadura, *Secese jako fenomén evropských kulturních dějin*, rukopis, soukromý archiv rodiny Vadurovy, nedatováno.

³ *Der Bau. Schrift für Architektur und Städtebau* XX, 1965, č. 1, s. 20–23.

⁴ I Feuersteinův článek doplňují reprodukce historické a soudobé architektury. Autor jimi ilustruje vlastní pojetí skulpturální (organické) architektonické formy (starověké pyramidy, středověká katedrála, neoplastická díla, Ledouxův, Gaudího, Wrightův, Le Corbusierův, Scharounův, Rudolphův či Kahnův projekt).

⁵ Benjamin Fragner v přednášce proslovené na kolokviu *Sial* v Liberci dne 24. února 2011.

⁶ Petr Vadura, Holleiniův obchod „Retti“ ve Vídni, *Architektura ČSSR* XXVI, 1967, s. 333–336.

⁷ Vadura (pozn. 6), s. 336.

⁸ Petr Vadura, Znak a signál v soudobé architektuře. Holleiniův obchod Metek, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 5, s. 8.

⁹ Idem, *[O architektonické kritice]*, rukopis, soukromý archiv rodiny Vadurovy, 1967.

¹⁰ Idem, v příloze k žádosti o studium na Filozofické fakultě 23. 1. 1967, Archiv Univerzity Karlovy v Praze, osobní spis Petra Vadury.

¹¹ Idem, Nový Falkenburk. Projekt rekonstrukce zámecké zahrady, *Architektura ČSSR* XXX, 1971, s. 31–35.

- ¹² Idem, *Studie „Střed města“ a její místo ve vývoji kontextu názoru na problematiku městského centra v Liberci*, prosinec 1972 až březen 1973, rukopis, Muzeum architektury a stavitelství NTM, Archiv architektury, fond č. 232 – Petr Vaďura.
- ¹³ Dušan Šindelář a Jaromír Volek, posudky diplomové práce, nedatováno [1969], Archiv Univerzity Karlovy, osobní spis Petra Vaďury.
- ¹⁴ Petr Vaďura, *Myšlenkový svět Herberta Marshalla McLuhana, Estetika VII*, 1970, s. 122–149.
- ¹⁵ Vaďura (pozn. 12).
- ¹⁶ Vaďura (pozn. 11).
- ¹⁷ Vaďura (pozn. 9).
- ¹⁸ Dalibor Veselý, Doslov, in: Michel Ragon, *Kde budeme žít zítra*, Praha 1967, s. 159–171. Text Dalibora Veselého si Petr opsál a nazval jej pracovně *Diskuse*. Opis se uchoval v soukromé sbírce Soni Ryndové.
- ¹⁹ Pojem *mašinismus* užívá Petr Vaďura již v článku *Zpráva o jednom „happeningu“*. *Environmental Fiction Vídeň, Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 19, s. 8–9.
- ²⁰ Petr Vaďura, *Systém Radoom Sial, Architektura ČSSR XXX*, 1971, s. 56–63; Idem, *Výtvarná tvář technice. Radoom, Věda a technika mládeži XXV*, 1971, s. 444–445.

J.B

R.B

O.C

L.D

~~D.D~~

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Plavecký stadion v Českých Budějovicích

AKA GRAND MASTER

E.E

**České Budějovice,
Sokolský ostrov 4
Stavebník: Krajský výbor
ČSTV České Budějovice
Architekti: Bohumil Böhm,
Jaroslav Škarda, Josef Vítů
1958-1971**

Kompozici plaveckého stadiónu tvoří plovárenská hala oválného půdorysu, před níž je předloženo dlouhé nízké křídlo s dětským bazénem, šatnami a zázemím. Plovárenská hala je unikátní svou technicky náročnou konstrukcí zavěšené střechy. Konstrukci střechy tvoří dva spojené železobetonové oblouky, do kterých je ukotvená síť lan. Z oblouků je zatížení přenášeno do dvou železobetonových prohnutých stěn. Dalšími nosnými prvky jsou subtilní železobetonové sloupy. Zavěšená lanová konstrukce střechy plovárenské haly má rozpětí 54 x 64 m. Plovárenská hala byla v Čechách první sportovní stavbou se zavěšenou lanovou střechou. V celém Československu byl tento typ konstrukce u sportovního zařízení poprvé použitý na Slovensku, v hale na Pasienkoch v Bratislavě, navržené v roce 1958 a postavené roku 1962. Budějovický plavecký stadion byl s tímto typem visuté střechy navržen již v roce 1958. Kdyby se tehdy záhy po soutěži plovárna postavila, mohla by být konstrukce plavecké haly spolu s bratislavskou halou na Pasienkoch první v Československu a aktuální v celosvětovém měřítku. Architektonické řešení Plaveckého stadionu bylo v době vytvoření projektu velice progresivním počinem. Slovenská sportovní hala vypadá téměř stejně jako česobudějovická plovárna. Předobrazem obou staveb je veletržní hala v Raleighu v Severní Karolině, postavená v letech 1952–1953, která má jako

ony visutou střechu nad eliptickým půdorysem. Avšak realizace česobudějovického plaveckého stadionu proběhla až daleko později, v letech 1966–1971, kdy byla konstrukce lanových střech zcela běžná. I přes pozdní vybudování stadionu je tato stavba architektonicky i urbanisticky velmi hodnotná.

Architekturu plaveckého stadionu lze charakterizovat jako lehkou, subtilní a dříve i transparentní. Objekt plaveckého stadionu se citlivě zařadil do parkového prostředí Sokolského ostrova, z dálkových pohledů nerušil obraz historického jádra města. Autorům se toho podařilo dosáhnout použitím rozsáhlých prosklených ploch, čímž opticky odlehčili hmotu stavby, a organického tvaru lanové střechy, který „neškrťá“ panorama historického jádra. Při pohledu na plovárnu divák vnímal pouze subtilní linie konstrukce stavby, jejíž plocha byla prakticky průhledná. Autoři vyjádřili svůj architektonický záměr v průvodní zprávě z roku 1959 takto: „Již při návrhu objemové studie došli jsme k pevnému přesvědčení, že městská silueta (dnes dosti poškozená nehezkou hmotou Sokolovny) nesnesla by začlenění dalšího objektu hranolovitěho tvaru. Dotvoření městské siluety je možné jen plynulou křivkou, která by současně zmírnila i rušivý element Sokolovny a maximálním vylehčením stavby by nepůsobila hmotně, ale lehkým pavilónovým charakterem.“ V objektu plovárenské haly se podařilo plně dosáhnout optického propojení vnějšího a vnitřního prostoru. Dojem neohraničeného prostoru se dostavuje i v interiéru. Zavěšená střecha jako by se vznášela nad hlavním bazénem. Prostoru dodává lehkost i elegantní subtilní vybavení, například dynamicky působící nakloněný můstek skokanského bazénu.

V letech 1995–1998 proběhla rekonstrukce celého objektu, jejímiž autory byli Alena

Hašková a Přemysl Hnát. Při rekonstrukci se ztratila transparentnost stavby, průhledná okna plovárenské haly byla nahrazena z venku neprůhlednými modrými skly. Stavba se tak opticky uzavřela, stala se rozměrnou hmotou. Ztratil se důležitý architektonický aspekt objektu – sjednocení vnitřního a vnějšího prostoru. V této souvislosti považujeme za nutné zmínit se o problematice opravy staveb moderní architektury. V některých stylových projevech architektury druhé poloviny 20. století hrají rozsáhlé prosklené plochy budovy důležitou roli v architektonickém pojetí celého objektu. Svůj význam zde má, jaké sklo bylo použito, jaké mělo například světelné vlastnosti, a stejně tak důležitý pro vyznění prosklených ploch je i rám, v němž je sklo zasazeno. Pokud je některý z těchto dvou základních prvků pozměněn, utrpí tím vzhled celé budovy. Nejcitlivějšími stavbami z tohoto hlediska jsou budovy se zavěšenými skleněnými fasádami. Z fondu těchto unikátních staveb se jich v nepoškozené podobě dochovalo mizivé množství. Vzhled většiny z nich byl změněn při jejich obnově po roce 1989. Další změny, které nastaly při rekonstrukci objektu v letech 1995–1998, jsou o něco méně výrazné než výměna prosklení fasád. K nízkému křídlu byl přistavěn vstupní portikus spojený s altánem. V interiéru byl změněn prostorový koncept vstupních prostor, dále zde zmizely mozaikové obklady charakteristické pro architekturu 60. let 20. století, kameninové lavice byly nahrazeny plastovými, subtilní hliníkové rámy v prosklení bazénové haly byly nahrazeny masivními plastovými rámy.

I přes změnu prosklení a dalších ztrát z původního vzhledu zůstává plavecký stadion v Českých Budějovicích významnou stavbou

české architektury, je dokladem vývoje konstrukčního řešení sportovního objektu a cenovým architektonickým počinem.

P r a m e n y :

Archiv stavebního úřadu v Českých Budějovicích.

L i t e r a t u r a :

Architektura ČSR 42, 1973, č. 9, s. 452–455. – *Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958/2000*, Praha 2007. – *20 let architektury a výtvarného umění v jižních Čechách 1945–1965* (katalog), České Budějovice 1965, s. XII. – *Encyklopedie Českých Budějovic*. České Budějovice 2006. – Felix Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1978. – Udo Kultermann, *Současná světová architektura*, Praha 1966. – Radomíra Sedláková – Pavel Frič, *20. století české architektury*, Praha 2006. – Oldřich Ševčík – Ondřej Beneš, *Architektura 60. let*, Praha 2009.

Text vznikl pro připravovanou knihu *Slavné stavby Českých Budějovic*, editor Daniel Kovář, autoři textů: Martin Augustin, Eva Erbanová, Daniel Kovář, Roman Lavička, Jan Miller, Milan Šilhan.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z



Bohumil Böhm, Jaroslav Škarda, Josef Vítů: Plavecký bazén v Českých Budějovicích, 1958-1971. Foto: archiv Evy Erbanové.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

~~E.E~~

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Architektem v Dánsku.

Rozhovor s Janem Magasanikem

AKA GRAND MASTER

R.I.

Architektom v Dánsku. Rozhovor s Janem Magasaníkem

Architekt Jan Magasaník pracuje už päť rokov pre architektonický ateliér BIG v Kodani. Počas jesene 2011 sme sa niekoľkokrát stretli a rozprávali sme sa o situácii architekta v Dánsku, o Kodani, konkrétnych projektoch, ale i o všeobecnejších otázkach architektúry. Rozhovory sme nezaznamenávali, až po kratšej dobe sme sa k nim vrátili v písomnej forme. Výsledný rozhovor má tak podobu sady otázok, ktoré sú skôr tematickými kapitolami ako plynulo sa odvíjajúcim rozhovorom.

V roku 1939 vyšiel v Architekture ČSR článok Zdenka Sedláčka Práce architekta v Dánsku. Zdeněk Sedláček v ňom dánsku architektúru hodnotí ako doklad kultúrnej a sociálnej úrovne Dánska a jeho obyvateľov. Architekti sú podľa neho v Dánsku cenení, ich projekty rešpektované súkromnými stavebníkmi i v súťažiach, a dostatočné finančné ohodnotenie im umožňuje venovať sa projektom o mnoho dlhšiu dobu ako v prvorepublikovom Československu. Dá sa povedať, že sa od roku 1939 v tomto smere nič nezmenilo?

To bych podepsal i dnes. Připadá mi občas úsměvné, že jako bychom se v některých aspektech a problémech společnosti od dob avantgardy nikam neposunuli. Architekturu generace svých dědů máme v mimořádné oblibě, proto zřejmě podobnost témat nebo problémů, se kterými se v dnešní architektuře potýkáme i my, přijímáme víceméně s radostí. Méně radostný by zřejmě byl hlubší výzkum historických paralel. Obávám se totiž, že na otázky, které si v souvislosti se současnou politikou klademe dnes, bychom pravděpodobně našli odpovědi už v antice.

Ale vrátil bych se zpět do Dánska a ke zmíněnému úryvku. Když jsme jako studenti architektury začali cestovat po Evropě, připadalo nám, jako by se architekti ve všech zemích oblékali podobně – na ulici bylo možné jednoznačně poznat, kdo z kolemjdoucích je architekt. Když jsem ale poprvé dorazil do Kodaně, měl jsem pocit, jako by na ulicích byli samí architekti. Myslím si, že to charakterizuje nejen obecnou oblibu v pragmatické jednoduchosti a pohodlnosti v městském oblékání i způsobu života, ale domnívám se, že to částečně vystihuje i zmíněný místní respekt obyvatel k profesi architekta. Tento dlouhodobý nebo tradiční zájem obyvatelstva o architekturu se tu v dnešní době posunul do fáze, kdy se zde architektonické myšlení aplikuje v různých odvětvích a oborech. Širší zájem, respekt a poptávka po architektonickém myšlení vytváří oboru pohodlné zázemí a potřebný rozhled. Pohodlné zázemí je tady navíc umocněno ještě vyšším standardem země, který Zdeněk Sedláček ve svém článku zmiňuje. Asi to bude znít jako klišé, ale domnívám se, že sociální jistota má lví podíl na lehkosti architektury a touze po experimentování nejmladší vlny dánských architektů.

Článek z roku 1939 má bohatý obrazový přílohu so stavbami z posledných 5-10 rokov (cca 1930-1939). Aký je vzťah dnešnej dánskej architektúry k tomuto obdobiu a aký máš vzťah k dánskej architektúre tohto obdobia ty? A na druhú stranu, ktoré stavby by si vybral ty ako reprezentatívne dnes, ak hovoríme o Kodani po roku 2000?

Mám pocit, že dánští architekti se dnes víceméně vymezují nebo reagují na architekturu moderny. To co bylo předtím, vnímají myslím jako respektovanou a nedotknutelnou historii. Já mám osobně tohle období ve zvláštní oblibě

pro optimistický pohled na budoucnost, pro neuvěřitelnou dopracovanost a přitom lehkost staveb. Občas si ráno cestou do práce i raději trochu zajedu, abych mohl jet kolem budovy rádia od Vilhelma Lauritzena. Ten dům svými materiály a detaily vyzařuje neskutečný optimismus ještě dnes.

Pokud bychom měli hovořit o Kodani po roce 2000, tak bych především zmínil stavbu metra. Metro je klíčem k proměně Kodaně z historického města v moderní metropoli a klíčem k progresivní společenské vlně nové dánské generace. Jako druhou nejpodstatnější věc pro architekturu po roce 2000 bych raději než jednotlivé stavby označil celou skupinu staveb od zahraničních star-architektů. Stavbami od Zahy Hadid, Jeana Nouvela, Normana Foster, MVRDV, Daniela Liebeskinda nebo Future Systems získala Kodaň čerstvé a pestré názory na život v současném městě. To je něco, co Praze naprosto chybí, přestože je to ideální místo pro přidávání dalších originálních dobových vrstev pestrému a vězatému městu. Místo nekonečných a ubíjejících debat o Tančícím domě nebo chobotnici na Špejcharu bychom se raději mohli dožadovat více dalších názorů na to, jak citlivě přizpůsobit historické město současnému životu.

Ve třetí řadě by to byly projekty, které malým zásahem nastartovaly pozitivní změnu větších oblastí. Pro příklad třeba přístavní lázně od studia PLOT. Projekt, který měl především poukázat na to, že vedení města myslí ekologicky a do budoucnosti, a nechal proto vyčistit vodu v bývalém přístavišti. Dřevěné molo s lázněmi se ale zároveň stalo pro obyvatele Kodaně první příležitostí nebo důvodem překročit most do bývalého přístavu. A posléze si toto místo oblíbit natolik,

že by tam chtěli bydlet. Celá lokalita se díky tomu během tří let proměnila ve vyhledávanou obytnou čtvrť.

Okrem prezentácie príkladov dobovej architektúry sa Sedláček snaží i o vystihnúť charakteru, alebo dánskeho prístupu k architektúre. Hovorí najmä o kombinácii stavebnej tradície a čerpania z vtedajšej európskej architektúry, ktorú dánski architekti pretvárajú vlastným osobitým štýlom. Ako to vidíš dnes ty?

Připadá mi, že Bjarke Ingels využil tradici a zopakoval to, co ve třicátých letech udělal Arne Jacobsen. Navštívám architektů z Čech většinou doporučuji Jacobsenův areál Bellavista v Klampenborgu na severu Kodaně. Ve třicátých letech se mladičký architekt inspiroval děním v Evropě a z cesty do Francie a Německa přivezl do Skandinávie funkcionalismus. Jako by se až později, pod vlivem přátelství se skandinávskými velikány Asplundem, Lewerentzem a Aaltem, setkal s tíhou severské architektury. Vývoj Jacobsenova optimismu je nejlépe zdokumentován právě v Klampenborgu, kde přímo vedle sebe leží tři jeho obytné areály ze tří různých období.

Když jsem před pěti lety poprvé přijížděl do Dánska, jel jsem do BIG s vědomím pozitivního mezinárodního renomé, které si architekti ještě jako studio PLOT velmi rychle vybudovali.

Poměrně mě tehdy překvapil jistý despekt k architektuře BIG, který byl uvnitř Dánska patrný. Setkal jsem se s názorem, že posledním skandinávským architektem je Henning Larsen, protože nová vlna architektů je silně ovlivněná úspěchem kanceláře PLOT, která do Dánska importuje holandskou architekturu, a jejichž architektura nemá s tou skandinávskou nic společného. V kanceláři BIG mě paradoxně

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R-
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

zase tenkrát nejvíce překvapilo, že Bjarke Ingels není žádný funky architekt. Co se týče materiálů, vlastně jsem asi romantičtějšího architekta nepoznal.

Myslím si, že i dánské veřejné mínění se po realizaci národního pavilonu na šanghajském Expu zlomilo. Poslední stavba v Kodani, bytový dům „8“, je myslím už definitivně veřejně uznávaná jako skandinávská architektura a Bjarke si bezesporu vydobyl místo na historickém seznamu skandinávských velikánů už dnes. Bjarke sám tvrdí, že se přirozeně učíme od svých vzorů. Věří, že máme větší rozhled a šanci, pokud si stoupneme na ramena svých předchůdců. V Dánsku Bjarke stojí pevně jednou nohou na rameni Utzona a druhou na rameni Jacobsena.

Ak teda existuje niečo, čo je charakteristické pre dánsku architektúru, čo to je? A vidíš na druhú stranu niečo, čo robí českú architektúru českou? Aký máš vzťah ku konceptu českej prísnosti Rostislava Šváchy? Pozoruješ nejakú „protestantskú“ severskú prísnosť v dánskej architektúre?

Vlastně si nejsem jistý, jestli severská přísnost je „protestantská“, nebo spíše „vikingská“, anebo jestli pramení čistě z přírodních podmínek. Možná raději než přísná bych řekl, že je ryzí, anebo ještě lépe strohá a vlídná zároveň. Přísně severská architektura je vlastně překvapivě poetická.

Je zajímavé, že české architektuře posledních let poetika z větší části chybí. Šváchovu českou přísnost jsem vždy raději vnímal jako určitou kritiku české architektury, se kterou bych se na-prosto ztotožnil. Česká architektura posledních dvaceti let je na sebe zbytečně přísná. Jako by morálce, pravdě a posedlosti chyběl nějaký další partner, třeba vtip, srdce, velkorysost nebo něco úplně jiného.

Na knihu se raději dívám ne jako na propagaci české architektury, ale s uznáním a respektem, že je možné vydat tak rozsáhlé a kvalitně přísné hodnocení české tuhosti a uzavřenosti. Nejvíc si na ní cením, že zhodnocením současné tvorby velmi noblesně pobídla k ukončení éry architektury devadesátých let a celkovým souhrnem toto období uzavřela.

Jeden z prvých projektov, na ktorých si s BIG pracoval, boli výstava BIG IDEAS v pražskej Galérii Jaroslava Fragnera a výstava BIG CPH Experiment v nasledujúcom roku, ktorá putovala po Veľkej Británii a USA. Aká je tvoja skúsenosť s vystavovaním architektúry alebo prezentáciou architektonického myslenia formou výstavy?

Výstavy BIG byla příjemná zkušenost. Byly to takové zmenšeniny projektů obsahující kompletní a zrychlený proces stavby obsahující i třeba rozpočet a detailní prováděcí dokumentaci. Zajímavá a lákavá je rychlost realizace, na druhou stranu ale jde o architekturu, která moc dlouho nevydrží.

Na BIG IDEAS jsme se to vlastně teprve učili. V Praze to skvěle vyšlo, pak jsme se to pokoušeli ještě zopakovat v Brně a v Bratislavě, ale už to nebylo ono. Skrz těsnou úvodní místnost s velkoformátovými tisky realizací na závěsech, kde některé fotografie byly téměř prostory 1:1, se vcházelo do tmavé místnosti plné „nápadů“ ve formě modelů projektů.

BIG Copenhagen Experiments byl náročnější projekt, ale podařilo se výstavu přizpůsobovat různorodým místům. Ve Storefrontu v New Yorku nám některé modely děti téměř rozebraly a odtamtud jsme je převáželi do seriózní Grahamovy nadace v Chicagu. Bylo to první představení BIG v Americe a asi tři roky na to jsme otevřeli pobočku kanceláře v New

Yorku. Z konceptu původních BIG IDEAS později vznikla i výstava YES IS MORE, ke které jsme vydali archi-komix se stejným názvem. Já jsem se ale už spíš soustředil na užítkování svých zkušeností z těchto výstav v projektu pavilonu pro Expo.

Práce dnešního architekta je podobná kurátorství. Jde o sledování dění kolem nás, hledání a vybírání jednotlivých součástí, které podpoří celkový koncept, a vedení projektu k realizaci.

V roku 2009 si bol hostom Adama Gebriana v jeho programe Bourání, mimo iného ste krátko hovorili o vtedy prebiehajúcich stavbách už zmienených projektov: 8House a dánskeho pavilónu pre Expo 2010 v Šanghaji. Obe stavby dnes možno nazvať veľkým úspechom. Ako na ne po dvoch rokoch spomínaš?

8House dnes vnímám najraději v souvislosti s jeho sourozeneckými projekty VM a Mountain. V kontextu těchto projektů se totiž jedná o završení třígenerační trilogie modifikace městského bloku. Jestliže první z nich je rozbitý blok s duplexy a triplexy bez vnitřních příček pro nejmladší „hip-hopovou“ generaci, do druhého – kompaktního bloku Mountain – se přestěhují, když si pořídí mladou rodinu, auto a dají přednost bezpečnému bytu s velkou terasou před nebezpečnými schody a otevřeným jednoprostorovým loftem. 8House pak vnímám jako třetí variaci obvodového bloku, která láká především ty, co se dívají více do budoucnosti. 8House je každopádně úspěch, se kterým jsme ani ve snu nepočítali. Myslím, že nikdo z nás do poslední chvíle netušil, jestli dům nebude jen obří monstrum nebo příšerná katastrofa. Věděli jsme, že pravděpodobně jde o největší bytový dům v Dánsku, v historii vůbec. Možná díky té hrůze v očích jsme domu věnovali extra velké množství energie, dělali jsme spoustu studií,

fyzických modelů a 3D modelů, ale jistotu, že to dobře dopadne, jsme neměli až do posledního okamžiku stavby.

Naproti tomu Expo byla zakázka, o které se nám s radostí snilo. Proto jsme na ní možná pracovali ještě s větším nasazením než na Osmičce. Vzpomínám si, že nám někteří kolegové již během soutěže říkali, že je to bezpochyby jasný vítěz. Když jsme pak vyhráli soutěž, úspěch nás vlastně ani tak nezajímal – práce na pavilonu nás bavila! Byl to projekt snů, měli jsme velký respekt a důvěru klienta a pohodlný rozpočet nás nijak nesvazoval. Byl to projekt do Číny s neuvěřitelným tempem a termín zahájení Expa byl neposunutelný deadline. I přesto jsme se nechtěli vzdát detailů a chtěli dotáhnout věci do konce. Takže kromě komplikované stavby domu jsme byli zodpovědní i za kurátorství výstavy a návrh interiérových doplňků. Spolupracovali jsme například i na fontu pro pavilon nebo obalech pro občerstvení. Podařilo se nám také navázat na starou tradici mistrů a vytvořili jsme pro dům vlastní židli, která se dnes volně prodává v obchodech.

8House si sám popisoval (v rozhovore s Adamem Gebrianom) ako „nekonečnou smyčku“. Rovnako by sa dal označiť i pavilón pre Expo ale i ďalšie projekty BIG ako Národná galéria v Grónsku alebo projekt Loop city, ktorý bol k videniu na minulom architektonickom Bienále v Benátkach. Je forma slučky a jej dynamika pre BIG nejak významná?

Vlastně sám nedokážu odhadnout faktor náhody výskytu smyčky v projektech BIG. Mám pocit, že Dan Wood a Amale Andraos z Work AC se v jednom rozhovoru Bjarkeho ptali, proč většina projektů BIG má něco společného s horami nebo kopci (například Mountain, ZeraZero, Battery, Spalovna se sjezdovkou,

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.H
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

W57 apod.). Bjarke sám se smíchem odpovídal, že to pravděpodobně bude pramenit v jeho podvědomí – pochází z placaté Kodaně a Dánska, a tak se to třeba podvědomě snaží změnit. Možná je to stejné i se smyčkou a jde o Bjarkeho vnitřní instinkt. Možná ale jde o pouhou náhodu? Například v pavilonu pro Expo nám smyčka vznikla jako výsledek požadavků. Od začátku jsme chtěli navrhnout ne zajímavý dům, ale zajímavou výstavu. Věděli jsme, že součástí výstavy by měly být kodaňské „citybiky“. Téma spirály jsme si chtěli vypůjčit jako charakteristický prvek několika staveb v Kodani, jelikož pro téma Expo „Better City, Better Life“ nám připadalo vhodné vyslat za Dánsko jako reprezentanta Kodaň. Když jsme oba naše požadavky spojili, vycházel nám z toho obraz smotaného čínského draka nebo dánské labutě, a to nám přišlo fajn.

Pavilón pre Expo v Šanghaji bol príležitosťou pre spoluprácu s umelcami, ktorá je dnes pri bežných projektoch z finančných dôvodov zriedkavá. Podľa čoho ste zúčastnených umelcov vyberali a ako by si vzájomnú spoluprácu ohodnotil?

Zadáním pro pavilon bylo vyslat do Šanghaje pozitivní obraz Dánska. My jsme chtěli udělat výstavu o Dánsku, ve které by návštěvníci nemuseli číst nebo poslouchat o tom, jak je skvělé v Dánsku žít, ale aby si některé aspekty života mohli sami na vlastní kůži vyzkoušet. Tyto aspekty jsme chtěli přímo integrovat do architektury, aby pavilon víceméně pouze rámoval výstavu. To jsme vlastně doslova udělali. Primární nosná konstrukce je tvořená ocelovými rámy, které následují trajektorii cesty skrz letmý zážitek z Dánska nebo z Kodaně. Návštěvníci si mohou půjčit městské kolo jako nákupní košík v obchodě a na nich shlédnout Malou mořskou

vílu, mohou se vykoupat v přístavních lázních, vystoupat po spirále na rozhled po okolí, zajít do baru, na piknik, anebo jen nasávat atmosféru příjemného prostředí.

Díky tomuto konceptu propojení výstavy s domem jsme dostali příležitost kurátorovat i jednotlivé exponáty a obsah vlastní výstavy. Když během zpracování projektu vyvstal požadavek na striktní oddělení peších a cyklistů, vcelku přirozeně se nám vybavil Jeppe Hein, mladý umělec, který propojuje umění, architektu a technické zařízení se zájmem o sociální interakci. S Jeppem byla ryze radostná, vždy konstruktivní a snadná spolupráce. Vybavuji si, jaký to byl tehdy obrovský rozdíl například ve srovnání se spoluprací s firmou specializující se na komunikaci. Připadalo mi zajímavé, že komunikace se specialisty na komunikaci je daleko náročnější než s umělci, u kterých by se obecně dal očekávat vlastní radikální a neústupný názor na svět.

S Jeppeho objekty sociálních laviček jsem se poprvé nesetkal někde v galerii, ale přímo na ulici v kodaňské čtvrti Nørrebro. Díky Jeppeho dlouhé modifikované lavičce, která proběhla celým pavilonem, se původní požadavek na něco, co mělo primárně oddělovat, přeměnil paradoxně v šanci propojit celý pavilon dohromady. Nekonečná lavička se místy změnila v bar nebo odpočinkovou zónu nebo dětské prolézačky, vytvořila na jedné straně sezení a na druhé osvětlila cyklostezku. V reálu mě příjemně překvapilo, jak v čínském prostředí vytvářela skutečně živý a interaktivní sociální prostor uvnitř výstavy. Kromě dlouhé modifikované lavičky jsme ještě do pavilonu integrovali Jeppeho interaktivní vodní fontánu, která je poctou Danu Grahamovi.

Dalším spolupracujícím umělcem byl Ai Weiwei. Během šestiměsíčního období, kdy byl

originál největší kodaňské turistické atrakce v Šanghaji, jsme ve spolupráci s nadací pivovaru Carlsberg oslovili čínské umělce, aby v rámci mezinárodní kulturní výměny nahradili sochu Malé mořské víly v Kodani. Původně jsme měli představu čtyř umělců, kteří by se v Langelinii střídali. Když jsme vybírali z návrhů jednotlivých umělců, došlo nám, že příběh Hanse Christiana Andersena a ikonu Malé mořské víly bude nejlépe reprezentovat pouze jediný umělec a následně jsme oslovili s žádostí o spolupráci Ai Weiweie. Dali jsme mu absolutní svobodu a víceméně jsme jen koordinovali umístění kamer stejného typu, které byly instalované před jeho domem statní policií, dovnitř pavilonu. Kamery přenášely obraz v reálném čase na obří obrazovku umístěnou namísto sochy Malé mořské víly v Kodani, takže se jednalo o jediné necenzurované vysílání z Číny.

V šanghajském pavilonu jsme v rámci výstavy spolupracovali ještě se dvěma umělci. Samotný pavilon fungoval jako smotanec hlavního tématu výstavy s názvem Welfairytale. Jde o název vzniklý kombinací slov welfare a fairytale, kombinace tradice sociálního blahobytu a pohádkové atmosféry Hanse Christiana Andersena.

Koncept Welfairytale, který byl součástí našeho soutěžního návrhu, je výstava poskládaná z různých příběhů, jako kniha s kapitolami How we live, What we love a Where we're going. Témata How we live a What we love jsme svěřili dvěma umělcům. Nechtěli jsme, aby státní propaganda popisovala život v Dánsku, ale aby šlo o osobní pohled, proto jsme vybrali Petera Funcha a Martina de Thurah, protože jejich práce bez použití slov obsahují silné příběhy. Znali jsme skvělou edici fotografií Petera Funcha *Babel Tales* z New Yorku a požádali jsme ho o dokumentaci současného Dánska. Martin de Thurah měl kromě videa dokumentujícího

příběh cesty Malé mořské víly do Číny na starosti příběhy o tom, co mají Dánové rádi. Natočil tak tři další skvělé filmy s tématy vody, kol a rodiny.

Když bych se měl dnes pokusit to zpětně shrnout, snažili jsme se vytvořit spíše jednoduchý a ryzí zážitek než skutečnou výstavu. Dnešní světové Expo je nesmírně masová akce, která ani nejde jednotlivcem pojmout. Jednotlivé pavilony se předhánějí v počtu a velikosti plochých obrazovek a celá akce připomíná spíše veletrh multimédií nebo turistického a cestovního ruchu.

My jsme chtěli, aby mezi takovou záplavou informací dánský pavilon působil spíše jako odpočinkové a uklidňující místo. Nechtěli jsme pavilon naplnit informacemi, ale ani přeplnit současným uměním, takže náš výběr byl velmi střídmy. Klíčem k výběru pro nás byla buď integrace s pavilonem, anebo příběh, který by připomínal pohádkovou tradici země Hanse Christiana Andersena. Myslím si, že to tak pochopili i všichni oslovení umělci, a proto celý pavilon působil jako jeden organismus a jedno tělo. I když to možná zní jak něco z dob Bauhausu, tak si myslím, že na velké mezinárodní akce je taková jednota důležitá i dnes.

Zatiaľ čo takáto spolupráca architektov s umelcami je na bežných projektoch vzácná, objavuje sa i mimo výstavníctva stále viac výnimiek – stavieb, ktoré narušujú hranice umenia a architektúry. Tento rok boli dokončené dve spolupráce Olafura Eliassona s dánskymi architektami – Eliassonova Your Rainbow Panorama dotvára v Aarhuse budovu múzea umenia od ateliéru Schmidt, Hammer & Lassen, druhým príkladom je fasáda koncertnej haly Harpa v Reykjavíku. Pri druhom projekte sa dokonca hovorilo o zatienení vlastného architekta Henninga

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R-
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Larsena. Tieto spolupráce samozrejme nie sú severskou výsadou, za ostatné spomeňme spoločné projekty dua Herzog & de Meuron napríklad s Ai Weiweiom alebo Orbit Anisha Kapoora pre nadchádzajúce Olympijské hry v Londýne. Ty sám si počas štúdia absolvoval stáž na AVU v ateliéri nových médií Michaela Bielického. Aký máš vzťah k umeniu v architektúre a k umelcom, ktorých práce majú rozmery a vlastnosti architektúry?

No to je zdánlivě jednoduchá otázka, ale pro mě vcelku komplikované a komplexní téma. Já jsem původně chtěl studovat nějaký umělecký obor, ale nevěděl jsem který. O architektuře jsem vlastně téměř nic nevěděl, takže do Liberce mě tenkrát přitahovalo nejvíc to, že jde o něco úplně nového. Asi se teď dostanu na velmi tenký led... Správně bychom se asi měli bavit o architektuře jako podoboru většího pojmu umění. Mám ale pocit, že architektura možná nespadá pod umění, ale stojí samostatně vedle, nebo třeba naproti umění. Nevím, jestli se mi to podaří správně vyjádřit, ale oba obory jsou pro mě nesmírně fascinující z různých aspektů, a možná někdy i z protichůdných důvodů.

Jestli Duchamp prohlásil, že mu nepřipadá zajímavé umění, ale pouze umělci, pak by se myslím o architektuře dal říci přesný opak, nejsou ani tak zajímaví architekti, jako samotná architektura. Pokusím se to vysvětlit.

Umění mělo vždy náskok, umělci a filozofové nebo myslitelé jsou daleko před architekty nebo designéry i dnes. Jestliže téma ikon (ikonických předmětů a osob) vnesl do umění jako první Duchamp, rozpracoval ho Warhol a zcela vyčerpali Koons, tak v architektuře jsme se ke stavbám cílených ikon dostali až v posledních deseti letech. Když se podívám na současné umění, mám pocit, že vycházející umělci jsou opět mnohem dál. Řekl bych, že většina

současných umělců pracuje se zcela jinými aspekty, například se sociálním a komunikačním rozměrem, poetickou nebo brutální křehkostí, silnými příběhy, balancováním s materiály a kompozicí. Netvrdím, že by se snad jednalo o aspekty, které nejsou v dílech Duchampa, Warhola a Koonse, ale pouze že téma ikončnosti se z různých důvodů již vyčerpalo například i v oboru designu. Zároveň musím přiznat, že existují architekti, kteří umělé vytváření ikon kritizují již delší dobu.

Na druhou stranu vnímám architekturu jako nesmírně fascinující téma, ke kterému často směřují lidé z jiných oborů, například opět designéři, politici nebo umělci. Rozdíl je, že používají architekturu jako nástroj. Například Olafur Eliasson se dlouhodobě zajímá o odhmotnění architektury, nebo dříve zmíněný Jeppe Hein, ten zas používá architekturu pro sociální interakci, v Česku se mi vybavuje třeba Kateřina Šedá.

Možná abych se vrátil na začátek – když jsem studoval střední školu, bylo jednoduché si najít cestu k umění, bylo to něco, o co se dalo opřít. Dnešní umění mi naopak připadá neustále vibrující, křehké a nestabilní (jako celý svět) a architektura mi naopak připadá jako něco, o co se mohu opřít dnes.

Dá sa teda povedať, že esenciu súčasného umenia vidíš práve v tej nestabilite, krehkosti a otvorenosti. Čo to teda presne znamená vo vzťahu k architektúre? Pripomína mi to Adolfa Loosa, človek miluje všetko, čo uspokojuje jeho pohodlie, a naopak neznáša všetko, čo ho rozrušuje a vytrháva z pokoja. A tak človek miluje domy (architektúru), píše Loos, a neznáša umenie. Sú pre teba nestabilita a ďalšie zmienené vlastnosti budúcnosťou architektúry? Ak je podľa teba umenie vždy napred...

Alebo naopak architektúru a umenie staviaš proti sebe ako komplementárne časti jedného príbehu, ktoré by sa mohli spojiť v spolupráci architektov s umelcami? Alebo sa jedná viac inšpiráciu než o priamu spoluprácu?

Myslím si, že nepříjemné věci nebo pocity nemá rád nikdo a příjemné pocity zase každý. Jsem přesvědčený, že architektura i umění jsou tu především pro vytváření těch příjemných pocitů. Protože jsou ale lidé různí, tak na každého mohou působit jinak.

Nestabilní a křehké mi nepřipadá pouze umění, ale celý dnešní svět je nestabilnější a křehčí, než kdy dřív. Většina veškerých procesů probíhá nehmotně a jsou tak komplexní, že v případě poruchy si s nimi jednotlivci neumí poradit. V tomto století se svět proměnil v komplexní mikrokosmos nesrozumitelné geometrie na jasném půdorysu. Umělci to samozřejmě pocítili a pracují se šířkou témat a nástroji. Samozřejmě veškerá ta nehmotná a mimosmyslová komunikace s sebou přináší i potřebu ryzí hmatatelnosti a opravdového zážitku. To je obrovský prostor a zadání pro všechny kreativní obory.

Momentálně v BIG pracuješ na výškové budově do Šenženu v Číně. Pre jeden administratívny komplex navrhoval v Šenzene masterplan Steven Holl, vaša budova bude stát' neďaleko burzy od OMA. Šenzen spolu so susediacim Hong Kongom organizuje Hong Kong & Shenzhen Bi-city Biennale of Urbanism/Architecture. Tlačová správa z tohtoročného bienále (2011) uvádza deltu Perlovej rieky, v ktorej Šenzen leží, ako jednu z najrýchlejších urbanizovaných oblastí na svete, v ktorej sa riešia aj dnes bežné problémy globálneho otepľovania a udržateľného rozvoja. V rovnakej oblasti, v meste Guangzhou, dokončila

tento rok Zaha Hadid budovu opery. Niekedy sa zdá, že hviezdy svetovej architektúry si do Číny jazdia plniť sny nerealizovateľné v Európe a v USA, hlavne od olympiády v Pekingu. Aký je tvoj pohľad na Čínu ako veľmoc vo vzťahu k architektúre a súvisiacim otázkam udržateľného rozvoja?

Obecná situace v Číně mi vlastně připadá hodně podobná situaci v České republice. Jako by štěstí vyhrálo nad rozumem a teď se mu rozum ze široka vyhýbá. Kapitalistický experiment porazil po padesáti letech experiment socialistický a my jsme se tenkrát z ničeho nic propadli do ráje, o kterém jsme vždy snili. Za pár let se ale ukázalo, že černá ruka posouvá i západní civilizaci do celosvětové krize.

Většině lidem je dnes jasné, že způsob, jakým žijeme, musíme radikálně změnit, ale vysvětluje malému dítěti, že má zahodit zmrzlinu, kterou jste mu právě dali, protože by se mohlo nachladit. Z vlastní zkušenosti vím, že to nejde. Trochu rozumněji se možná dá komunikovat s dospělou společností, ale asi jen možná...

V BIG se snažíme dokázat, že ekologie nemusí být nutně jen bolestivá, ale může být i užitečná, anebo třeba dokonce i zdrojem zábavy. Když například vyčistíme znečištěné řeky, tak se v nich budeme moci koupat, když vyčistíme města, tak v nich budeme moci spokojeně žít. A právě to bylo i tématem čínského Expa – lepší město, lepší život. Vlastně na čínské poměry překvapivé a dobré téma pro takhle velkou a populárně masovou akci.

Myslím si, že současná architektura se liší od architektur předchozích především tím, že je daleko měkčí a flexibilnější. Domy, na kterých pracujeme, dostanou často tvar podle okolních podmínek, místa nebo slunce. Například dům „8“ je městský blok zformovaný podle urbanistického plánu a rozmístění programu tak,

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
~~R.H~~
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

aby byty získávaly přirozeně co nejvíce slunce a kanceláře naopak co nejméně.

Nedávno jsme dokončili zmíněný projekt pro stavbu mrakodrapu v Číně, jehož fasáda přirozeně reaguje na trajektorii slunce. Fasádu tvoří zig-zag natočený kolmo na hlavní směr záření slunce. Strana zig-zagu exponovaná směrem ke slunci je plná a druhá strana zubu je prosklená. Je to poměrně jednoduché low tech řešení s obrovským účinkem úspory energie vynakládané na chlazení budovy. Něco podobného teď děláme i v soutěžním návrhu pro Audi, ale tam by to byla automobilová technologie, která by řídila stínění a ochranu proti přehřívání budovy. Automobilový průmysl je jediné odvětví, které se přes palbu negativní kritiky neustále dívá na budoucnost zásadně optimisticky. Pravděpodobně jde o jediného možného klienta, který by Corbusierův sen domů-strojů mohl konečně zrealizovat.

V BIG se snažíme, aby flexibilita byla pragmatická a dávala smysl. Myslím, že se snažíme nejen o to, aby forma následovala funkci, ale možná raději aby forma následovala nápad, myšlenku, rozum a vtip. V Kodani momentálně pracujeme na projektu elektrárny založené na spalování odpadu, která plochému Dánsku vytvoří zároveň kopec se sjezdovkou. Jde o jednu věc, která v sobě kloubí tři elementy – řeší problém s odpadem, recykluje energii z odpadků na teplo a elektřinu pro domácnosti a ještě je pro obyvatele darem ve formě sportovního areálu. Jestli se to povede, tak to bude poprvé v historii, kdy továrna, ze které se kouří, bude zároveň místem odpočinku a zábavy.

Okrem Jana Magasanika ďakujem
Karoline Jirkalovej a Ondřeji Hojdovi.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

~~R.H~~

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

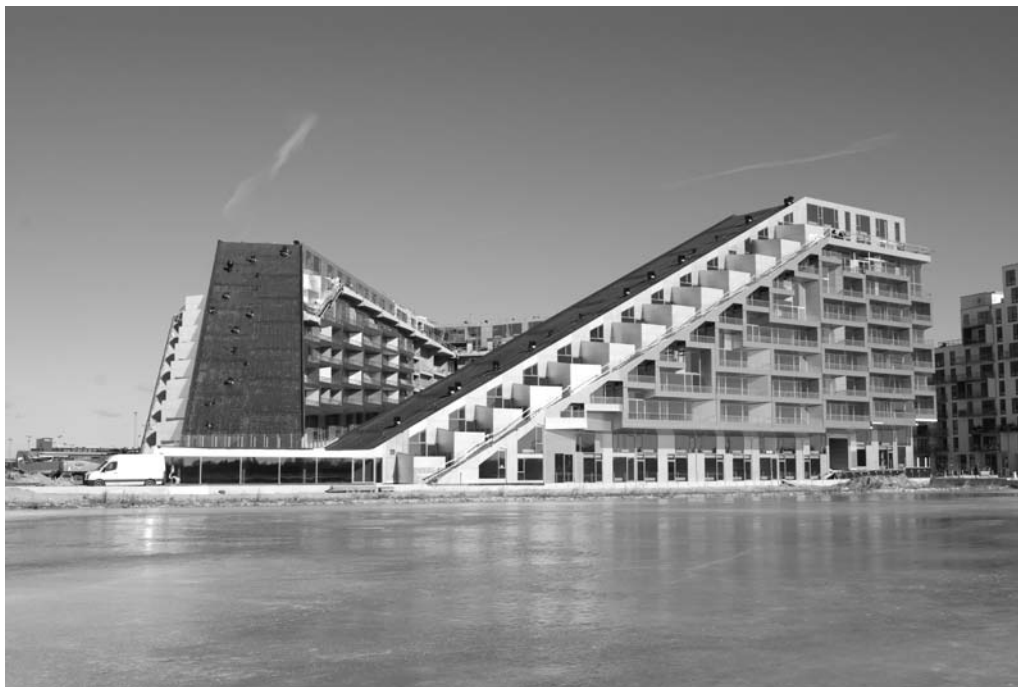
M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z



1+2 BIG (Bjarke Ingels Group): 8 Tallet [Osmička], dokončeno 2010. Foto: archiv Jana Magasanika (4x).



3+4 BIG (Bjarke Ingels Group): Dánský pavilon na Expo 2010 v Šanghaji.

Tady a teď.

Pokus o sondu do současné

české architektury

AKA GRAND MASTER

K.J

Tady a teď.

Pokus o sondu do současné české architektury

24. 11. 2010, Akademie výtvarných umění v Praze, cyklus přednášek *Středy na AVU*:

Publicistka Karolina Jirkalová uchopí současnou architekturu skrze její silná témata, inspirace, „školy“, ale i problémy, rozpaky a absence. Cílem je najít určitá významová těžiště, obsahy, témata a formy, ve kterých se různorodá škála české architektury zhušťuje a nabývá na síle. Anebo naopak řídne a odhaluje svá slabá místa. Nečekejte kunsthistorii, spíš zvědavé pozorování.

Určitě jste si všimli, že anotace přednášky je tak široká, že není v možnostech jediného vystoupení toto pole pokrýt. A pravděpodobně to není ani v silách mé osoby. Zaměřila jsem se proto na výsek z této šíře, zato na výsek, který považují v dnešní době za zcela zásadní. Je to téma veřejného prostoru v nejširším slova smyslu – tedy nikoli pouze materiální, ale především abstraktní prostor pro výměnu myšlenek. S tím úzce souvisí ochota a schopnost nás všech vést dialog, argumentovat, kritiku psát i ji přijímat, a především se angažovat ve veřejných otázkách. Sít' pro výměnu názorů v oblasti architektury a urbanismu je tvořena nejen všemožnými médii a veřejnými přednáškami a diskusemi, ale podílí se na ní i školy architektury, galerie a muzea, nebo nakladatelství. Moje pozice je trochu specifická – jsem součástí mediální vrstvy světa architektury, ale věnuji se také literární kritice. I srovnání mediální odezvy literatury a architektury je docela poučné.

Česká architektura a improvizace

Přece jen bych se však na začátku zastavila u české architektury jako celku. U takového

přednášky člověku vždycky podvědomě vrtá hlavou, zda dnes existuje nějaká specificky „česká“ architektura, nebo alespoň některé specifické rysy tuzemské tvorby. Do tohoto tématu se pouštět nebudu a nechci ani polemizovat s názorem Rostislava Šváchy, který za specificky českou považuje morální dimenzi „přisnlosti“ v architektuře. V této linii skutečně běží velká většina toho, co se považuje za kvalitní architekturu. Navíc si myslím, že je to spíš práce pro historika architektury, který dokáže sledovat formální proměny a nejrůznější vlivy.

Ale abych vás úplně nezklamala: Chtěla bych připomenout jeden z podstatných a dlouhodobých fenoménů nejen české architektury, ale tuzemské kultury a reality obecně – je to schopnost improvizace. Mnohdy je vynucená okolnostmi, často k ní však aktéři přistupují dobrovolně – kutilství máme v genech. Tento fakt má své negativní, ale i pozitivní dopady a výstupy. Ambivalenci v sobě obsahuje například české chataření, které vyčerpávajícím způsobem zpracovala umělkyně Veronika Zapletalová v knížce *Chatařství* z roku 2007. Tuto publikace ostatně najdete v knihovně nejednoho architekta.

Zaplevelení krajiny, znečišťování řek splašky, páteční a nedělní kolony aut, soustředění se na vlastní dvoreček místo veřejného života – to je odvrácená tvář chatařství. Je tu však i druhý pohled – chatičky jako výplod novodobé lidové tvořivosti, architektury bez architektů, když to přeženeme, tak je můžeme vnímat i jako projev „regionalismu“. Lidová architektura 20. století nemá podobu venkovského stavení či stodoly, ale chatičky u řeky. Václav Cílek například zcela vážně hovoří o tom, že Přemek Podlaha je v podstatě politický antiglobalizační aktivista. Neříkám, že improvizace a kutilství jsou fenoménem, který se dominantně propisuje

do současné české architektury. Přesto najdeme několik výrazných architektů, pro něž je „neperfekce“, nestylovost, obyčejnost východiskem uvažování o architektuře. Michal Kuzemský například říká: „Uvědomuji si, že tu není možné stavět domy v plném smyslu dokonalé, přesné. To Češi neumějí, Češi jsou patlalové. Zpočátku jsem se to snažil prolomit, doufal jsem, že se to tady postupně naučíme. Zjišťuji ale, že některé věci se nedají naučit. Tak se na to zkouším dívat z druhé strany, jak toho ideálně tematicky využít a udělat z toho kvalitu. Patří to k nám, je to domov.“ Z poetiky českého kutilství pak přímo čerpá Kuzemského spolužák z ateliéru Miroslava Šika David Kraus, ale také brněnský architekt, zlínský rodák Svatopluk Sládeček. Ti na rozdíl od Kuzemského pracují rovněž s typickým kupením a slepováním různých objemů a stylů.

Za socialismu snad ani bez kutilství stavět nešlo, dnes může tvořivost stavebníků často architektům cuchat nervy. Lidé, kteří si vždycky všechno „zbouchali“ a opravili sami, moc o architektu a jejich přesné plány nestojí... Bohužel, jak naznačoval i Michal Kuzemský, přežívá kutilský přístup i u mnoha profesionálních stavebních firem. A to určitě není architektuře k dobru.

Na druhou stranu některé experimenty, například v oblasti nestandardních stavebních materiálů, recyklátů, nízkonákladových staveb či drobné architektury proběhly a stále probíhají právě v režimu domácího kutilství.

Linie a sklony

Škála přístupů je v české architektuře dnes stejně široká jako jinde ve světě. Pokud bychom z toho udělali trochu karikaturu, tak by česká scéna vypadala asi takto: silný koncept (dnes již rozpadlý ateliér HŠH), klasický tektonický přístup (Jan Jehlík a Palác Zdar, Petr Pelcák),

„dům s okny“ (nejen Šrámková, ale i třeba Pinkas Žalský architekti v Běstvině), cit pro materiál a řemeslo (Ladislav Lábus a jeho žáci, například Ateliér K2), lehké pavilonové stavby (Martin Rajniš), vtip na míru (ateliér A69 a jejich Eggo, Projektil a Sluňákov), skulpturální architektura (Zdeněk Fránek), prostorová a hmotová kompozice (Ivan Kroupa), scénografické realizace (Roman Koucký), vesnický dům (Kamil Mrva), přirozený svět (Josef Pleskot). Našlo by se toho samozřejmě mnohem víc a nejrůznější sklony jdou napříč generacemi, tvorbou jednotlivých architektů i konkrétními projekty.

O jakousi mapu české architektury se v jedné z ročenek pokusil Svatopluk Sládeček – rozestavěl architektonické hráče mezi čtyři póly: na jedné ose proti sobě stála „přísná morálka“ a „roh hojnosti“, druhou osu pak tvořila „škola hrou“ na straně jedné a „drsná škola“ na straně druhé.

Mnoho mladých architektů dnes studuje v zahraničí nebo projde praxí v zahraničním ateliéru. A to v mnohem větší míře, než třeba v letech devadesátých – nejmladší generace je sebevědomější a také lépe jazykově vybavená, než je ta naše. Jejich přístup k architektuře po návratu domů je tím samozřejmě silně ovlivněn – odkazují k jiným referencím, formám, konstrukcím. Politická, ekonomická i stavební realita, ve které se pohybují, ovšem zůstává česká. Švýcarskou architekturu, která tuzemskou scénu silně ovlivňuje od druhé poloviny devadesátých let, doplnila u nejmladších japonská architektura (ateliéry SANAA a Bow-wow), oblíbená je i sebevědomá tvorba Nizozemí či Dánska (BIG).

U mnoha českých architektů často převládá „samplerování“ cizích vzorů nad originální formou vzešlou z místa, úkolu a náplně budovy.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
~~K.J~~
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Přejímání forem ovšem nemusí být nutně se záporným znamínkem, pokud ovšem architekt pronikl až myšlenkovému východisku té které formy. Záleží také na tom, nakolik tvůrčí je způsob využití výchozího vzoru a především jestli je adekvátní konkrétní úloze. Můžeme tak mluvit buď o klišé, tupé nápodobě, nebo také aluzi či ohlasu, pokud si vypůjčím literární slovník.

Je třeba si také připustit, že kvalitní architektura je u nás skutečně jen okrajovým žánrem stavební produkce. Nejlepší díla současné české architektury nedopadají v porovnání se světem nijak špatně, zato tuzemský stavební průměr se běžnému stavění v Evropě příliš neblíží. Česká architektura je nejsilnější tam, kde působí samozřejmě, kdy vstupuje do dialogu se svým okolím (viz například hotel Metropol od bratří Chalupů). V tom dávám za pravdu Rostislavu Šváchovi. Naproti tomu spektakulárnost nám opravdu nejde (realizace Patrika Kotase). Dosud se tu nepostavil žádný blob, digitální architektura nevystoupila z virtuálního světa vizualizací. Z tohoto hlediska se česká architektura trefila do letošního (2010) Benátského bienále – zato v tom minulém by zcela pohořela.

Veřejný prostor materiální

Tohle všechno jsou chytlavá témata a také dobře doložitelná fotografiemi. Přenechám je však raději historikům architektury, pro které je stylová analýza základním nástrojem. Já bych se ráda stočila k oblastem a problémům, které považuji za možná důležitější. Jak už jsem zmínila na začátku, jednou z klíčových výzev současné české architektury a urbanismu je veřejný prostor. To je téma, kterým se zabývala celá řada teoretiků – podle Hannah Arendtové je veřejný prostor dokonce základem demokratické společnosti. I kdybychom ho nepojímali takto

politicky, je jeho přítomnost, artikulace a kvalita jedním ze základních charakteristik obytného města.

Dnešní mladší generace nejen architektů začíná být ke stavu veřejného prostoru našich měst a obcí citlivější, než starší ročníky – asi i díky větší možnosti srovnání se zahraničím. Je nejvyšší čas. Kvalita veřejných prostor, které jsme zdědili z období normalizace, není valná a ta nově vytvořená či revitalizovaná se také ne vždy daří. Navíc se jen pomalu učíme je používat – tedy skutečně žít městským životem. Pozitivní vliv na vnímání veřejného prostoru měl určitě i český překlad knihy dánského architekta Jana Gehla *Nové městské prostory*.

V současnosti je veřejný prostor atakován hned z několika stran. Dochází k jeho plíživé privatizaci – například vznikem uzavřených urbanistických celků jako je Krutec nebo Central Park Praha, které využívají svých skvělých lokalit, aniž by cokoli nabízely svému okolí. Nevytvářejí žádné veřejné prostory a navíc znesnadňují průchodnost města. Z extrémního pohledu lze za privatizaci veřejného prostoru považovat i parkování. Skutečný otevřený veřejný prostor bývá nahrazován tzv. soukromými prostory s veřejným přístupem (převážně obchodní a zábavní centra). Ta však mají svůj provozní režim, který zdaleka není otevřený všem aktivitám. (Nemůžu se tam například ráno při venčení psa stavět pro noviny.) Plnohodnotného architektonicky artikulovaného veřejného prostoru přibývá jen velmi pomalu. Zato množství lidí, které ho chce využívat, stále roste – ani v suburbánní sídelní kaši žádný veřejný prostor nevzniká a její obyvatelé za ním jezdí „do města“.

Jedním z nejdůležitějších úkolů dnešních architektů je udržet v městském prostoru lidské měřítko – tedy perspektivu chodce. Zní to téměř samozřejmě, ale stačí se podívat například

na dopravní stavby, a samozřejmost je ta tam. Ve městě zkrátka nemají co dělat rychlostní komunikace ani mimoúrovňové křižovatky. Spolehlivě zničí sebekvalitnější městský prostor a vytváří neprostupné bariéry – to je základní problém pražské severojižní magistrály, ale i právě budovaného vnitřního městského okruhu. Dopravní inženýři tu na celé čáře vítězí nad architekty. Individuální automobilová doprava ve městě nemůže být nadřazena chodci, cyklistovi ani veřejné dopravě. Josef Pleskot zdůrazňuje, že čitelnost (a tedy i bezpečnost) města souvisí s jeho vazebností – tedy propojením jednotlivých sousedících částí. Což opět úzce souvisí s průchodností.

Tohle všechno mladší generace velmi dobře vnímá – stále silnější jsou také nejrůznější občanské iniciativy, za všechny jmenuji alespoň Auto*Mat. I mezi architekty toto téma pochopitelně rezonuje – bylo to patrně například z projektů výstavy *Městské zásahy*. Přístup mladé generace k problematice veřejného prostoru však přesto vzbuzuje určité rozpaky. Úroveň jednotlivých projektů byla velmi kolísavá – promyšlených zásahů řešících skutečné problémy Prahy tu bylo poskrovnu, navíc pocházely většinou od zkušenějších autorů, převažovaly výtvarné intervence a vtipné hříčky. Není to tím, že by studenti a absolventi nebyli schopni komplexního uvažování, ale vyžaduje zkrátka příliš mnoho práce a málo zábavy a výsledek není na první pohled tak efektní. Stále větší oblibě se naopak těší tzv. guerillová architektura. Jsou však i akce, jejich průběh a především výstup ukazuje pravý opak – velmi dobrý pocit jsem měla z urbanistického workshopu *Re:Vodňany*. A to nejen z kvalitní práce, kterou odvedli účastníci workshopu, ale také z množství mladých architektů, kteří přijeli do Vodňan přednášet. Také na konferenci *Inventura*

urbanismu, která proběhla v říjnu 2010 na Fakultě architektury ČVUT, byla bez přehánění hlava na hlavě a převažovaly mladší ročníky. A to nejen mezi posluchači, ale i mezi přednášejícími. Zdá se, že se něco děje: Urbanismus, který byl ještě v devadesátých letech silně stigmatizován a mladší generace raději navrhovala jednotlivé domy, začíná nabírat na přitažlivosti. A to přesto, že tento obor u nás zaspal dobu a nedaří se mu vymotat z postulátů Athénské charty.

Inventura urbanismu

U konference *Inventura urbanismu* bych se ráda na chvíli zastavila. Jan Jehlík, její hlavní organizátor, o ní totiž mluví jako o „comingoutu“. Jedna z hlavních otázek, kterou si její účastníci pokládali, mířila dovnitř oboru – je třeba si otevřeně přiznat, jak na tom jsme. Je čím dál více jasné, že český urbanismus má velké mezery a pokulhává za zbytkem Evropy. A to jak v oblasti teorie (nejsou například přeloženy zásadní texty), tak především v praxi, která neodpovídá současným poznatkům ani realitě, která se od šedesátých let (či třicátých, kdy teorie funkcionalistického města vznikaly) značně změnila. Zároveň je tu však velká vůle, osobní nasazení i profesní potenciál situaci změnit. Comingout, o němž mluvil Jehlík, spočívá také v tom, přiznat si, že přesně nevíme, jak plánovat města, že to byla modernistická chiméra. Je lepší nechat nějaký prostor jejich samovolnému rozvoji. Můžeme se jen snažit chránit a rozvíjet kvalitní obytné prostředí a bránit se nejrůznějším excesům – předjímat, ale ne do puntíku plánovat. S tím souvisí další pro mnohé těžko stravitelný názor: územní plány v té podobě, jak dnes vznikají, nejsou úplně vhodným urbanistickým nástrojem. Už jenom proto, že nejsou schopny pružně reagovat na změny.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
~~K.J~~
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Ještě zamrzlejší než samotný obor je pak legislativa s ním spojená, která se podle mnoha architektů stala brzdou smysluplného uvažování o rozvoji měst a vesnic.

Hlavní relikv modernistického uvažování je funkční zónování měst (redukce na „práci, bydlení a rekreaci“), na němž stojí všechny územní plány a vynucuje jej stavební zákon. A to navíc v přebujelé podobě často několika desítek specifických „funkcí“. Mnohokrát se již ukázalo, že město rozdělené na monofunkční zóny je obrovskou nejen dopravní a psychologickou zátěží. Cíl je právě opačný – podporovat mísení funkcí, nemít to daleko do práce, do školy, na nákup ani do parku. Velmi přesně to vyjádřil Jan Jehlík: „Neutíkejme od obtížnosti úkolu vytvářet obytné prostředí v každém místě.“ Jako v architektuře, tak i v plánování měst dnes neexistují jasné návody, programy a provolání. O to důležitější je v tomto oboru spolupráce a komunikace mezi architektem, zástupci měst a samotnými občany.

Veřejné budovy

Zde se nabízí připomenout také pojem „městský projekt“, s nímž pracují dnešní teoretici architektury. Jedná se o stavbu, většinou veřejnou budovu, která má silné urbanistické kvality a stane se impulsem rozvoje celého širšího území. Někdy dokonce vyřeší klíčový urbanistický problém místa a vytvoří chybějící veřejný prostor. Není to nic nového, takové stavby jsou staré jako architektura sama. V dnešní situaci, kdy se územní plánování často vymyká z rukou, však nabývají na významu.

Veřejné budovy byly za první republiky výstavní přehlídkou té nejlepší tuzemské architektury. Dnes je tomu zcela jinak – stát z nějakého důvodu už nemá potřebu prezentovat se skrze architekturu. Navíc dochází ke zřetelné

monopolizaci velkých veřejných zakázek ze strany obřích projektových ústavů, jako je Metroprojekt, VPÚ Deco, nebo Helika.

Nejběžnějším způsobem, jak najít architekta pro projekt veřejné stavby, je u nás obchodní soutěž. Zadavatel si určí kvalifikační předpoklady pro účast v soutěži a pak už rozhodují čísla – kritériem hodnocení bývá většinou nejnížší nabídnutá cena, méně často je pak toto kritérium doplněno termíny dodání, případně sankcemi za jejich nedodržení. Účast v tendru je pak mnohdy podmíněna například vysokým obratem firmy. Příkladem takového přístupu jsou například tendry Národního muzea – ať už se jedná o rekonstrukci historické budovy (vítězem je sdružení firem VPÚ DECO a SUDOP Praha) nebo úpravy nově získané sousední budovy bývalého Federálního shromáždění (společnost Helika).

Obavy budí také plánovaná rekonstrukce jednoho z nejceněnějších barokních komplexů Prahy – areálu Klementina. Zadávací řízení na projekt rekonstrukce, kde jediným kritériem byla cena, vyhrála v roce 2008 společnost Metroprojekt, tedy další mamutí projektová a inženýrská firma. Stejně jako VPÚ Deco či SUDOP Praha se i Metroprojekt zaměřuje především na dopravní stavby a většinu jeho zaměstnanců tvoří stavaři a další inženýři, technici či konstruktéři. Všechny tři zmiňované společnosti jsou navíc sesterské firmy se stejným vlastníkem: patří do skupiny SUDOP Group. Národní knihovna v tomto tendru nastavila takové podmínky, že se ani nikdo jiný než velké projektové ústavy zúčastnit nemohl. Jen námatkou: celkový obrat uchazeče za poslední tři účetní období musel být minimálně dvacet milionů korun za každé toto účetní období a v uplynulých třech letech musel rekonstruovat alespoň jednu národní kulturní památku.

Každý zájemce o účast ve výběrovém řízení musel rovněž složit jistinu ve výši jeden milion korun, vítěz pak bankovní záruku sedm milionů korun. Není proto překvapením, že se výběrového řízení zúčastnily pouze dvě firmy. Těžko zde tedy vůbec mluvit o nějaké veřejné soutěži. Když se podíváme na současnou architekturu veřejných budov skrze jednotlivé typy staveb, zjistíme, že některým typologickým odvětvím se kvalitní architektura téměř úplně vyhýbá. Většinou se jedná o zakázky, kde jde o velké peníze. Nejkrivější je situace v případě nemocnic a dopravních staveb. Jako nápodoba pro toto srovnání může sloužit typologický rejstřík deseti vydaných Ročenek české architektury. Oblast zdravotnictví tu zastupují jen tři stavby, z toho jsou dvě soukromé. O moc líp na tom ostatně nejsou ani veřejné prostory – za uplynulých deset let si editoři ročenek všimli jen pěti z nich. Přece jen líp jsou na tom církevní stavby – především díky architektovi Marku Štěpánovi – a sportovní stavby. Kvalitní architektuře se vcelku dařilo v oblasti školství, slabší je to v kultuře. Pokud ze staveb pro kulturu oddělíme knihovny, převažují tu opět soukromé investice jako je DOX, Muzeum Kampa či brněnská Wanieck Gallery.

Prostor pro dialog

Poslední část přednášky chci věnovat veřejnému dialogu o architektuře. Ani v této oblasti nevyhází dnešní architekti ze srovnání s první republikou nijak slavně. Nijak zvlášť se neangažují ve veřejných otázkách, až na výjimky nepublikují v denním tisku a celoplošných médiích, nevysvětlují, neberou se za své názory a ideje. Z architektury jako by vyprchal étos. Alespoň tedy navenek, směrem k veřejnosti. Stejnou nekomunikativností pak trpí například územní plány a další dokumenty strategie

rozvoje měst. Svou zaumností v podstatě znemožňují zapojení obyvatel do rozvojových záměrů, a tedy i jejich případnou podporu – a měnit město proti vůli jeho obyvatel lze jen velmi těžko.

Architekti se do psaní nijak nehrnou, ale kdo jiný by měl vlastně o současnou architekturu psát? Historici architektury? V reálu jsou autoři architektonických článků často lidé bez hlubší orientace v oboru – vždyť také architektura bývá řazena do rubriky „styl“ nebo „relax“, spolu s módou, recenzemi restaurací, luxusními auty a golfem. Profese architekta je tak v ne-odborných médiích v podstatě zužována na produktový design domu. Ukázkovým příkladem záměny architektury za design byly spekulace politiků a novinářů nad osudem Kaplického projektu Národní knihovny. Nejen že s ní šoupali po mapě Prahy sem a tam, ale napadlo je také, že by se budova podle projektu postavila, ale pro jiný účel. Povědomí o tom, že dobrá architektura se vždy staví na konkrétní místo a pro konkrétní obsah, je zdá se nulové. Vůbec se nepíše například o sociálních tématech úzce spjatých s architekturou, velmi neatraktivním tématem je pak pro svou komplikovanost také urbanismus. Architektura je prezentována především prostřednictvím fotografií, textu bývá málo a je spíš popisný, schémata situace či dispozic chybí úplně. Otázkou, na niž neumím odpovědět, je, zda tato skutečnost nějak zpětně ovlivňuje tvůrce architektury – třeba větším důrazem na fasádu oproti řešení vnitřních prostorů a dispozic. Tato situace se samozřejmě zlepšuje, ale v porovnání s tím, na jaké úrovni se v novinách píše a diskutuje například o literatuře, divadle či filmu, je architektonická publicistika zoufalá. Až na výjimky z poslední doby (Adam Gebrian) se ve všeobecných médiích neobjevuje kritika

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
~~K.J~~
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

architektury. A snad kromě Stavby nepublikují architektonické recenze ani tuzemské odborné časopisy. Nejen že kritika neslouží ke kultivaci běžného čtenáře, ale nemá ani funkci zpětné vazby pro autora stavby. O tom, že by se strhla textová bitka recenzentů o kvalitě té které realizace, jak se to děje například v literatuře, už si můžeme nechat jen zdát.

Šéfredaktor Ery 21, Osamu Okamura, mi na moje výtky ohledně absence kritiky odpověděl praktickými důvody – časopis je závislý na architektech, kteří mu poskytují plány, fotografie i podrobné informace o svých realizacích. V případě negativní kritiky by mohl dotčený architekt odmítnout jakoukoli další publikaci v časopise. A vzhledem k tomu, jak malá a navzájem provázaná je tuzemská scéna, si to Osamu nemůže dovolit. Ostatně v zahraničí kritika architektury také vychází především v denním tisku.

Možná největší deficit, který z dané situace plyne, je nulová diskuse o tom, jaká jsou kritéria dobré architektury. Jak ji vůbec hodnotit? Čím argumentovat? Tento nedostatek se projevuje nejen v oblasti psaní o architektuře, ale mnohem konkrétněji například během hodnocení návrhů v architektonických soutěžích. V této situaci je rovněž těžké diskutovat s politiky o kvalitách či nekvalitách té které stavby – at' už jde o hrozbu stržení historické budovy, nebo o prosazování institutu architektonické soutěže.

Když opět nahlédneme do ročenek, tentokrát do úvodních textů, zjistíme, že názory jednotlivých editorů na to, co je kvalitní architektura se velmi liší. Jen namátkou: Jan Šépka se shodne s Jeanem Nouvelem na tom, že pravá povaha architektury spočívá v překračování jejích hranic, pro Svatopluka Sládečka je důležité vymezení problému a jeho tvůrčí architektonické řešení, pro Petra Pelčáka je primární tektonika a řád.

Lépe než na mediální půdě se propagátorům architektury daří v živých přednáškách a diskusích. At' už jsou to pražské akce Kruhu nebo iniciativy Offcity v Pardubicích. Oproti (nejen) západním zemím nám tu citelně schází nějaké centrum architektury, které by mělo stálý tým lidí, kvalitní prostory i finanční zajištění. Mělo by fungovat i jako přirozené místo setkání, kde si lze zakoupit knížky, přečíst časopisy, získat kontakty a informace nebo si jen vypít kávu s kolegou. Galerie Jaroslava Fragnera za tímto ideálem nutně pokulhává a nevzniká tam ani moc původních tematických výstav. Nedávný konkurz navíc ukázal, že za stávajících finančních podmínek, kdy si musí kurátor/galerista sám sehnat velkou většinu peněz, není o její vedení mezi odborníky nijak velký zájem.

Na konec

Když bych to shrnula: domnívám se, že je třeba se mnohem více než formálními finesami jednotlivých staveb zabývat vztahem architektury k dalším sférám života. Být opravdu architekty v plném významu toho slova, vytvářet hmotné prostředí pro život a také prostor pro výměnu názorů a myšlenek. Nenechat se vmanipulovat do pozice produktových designérů. Město přece není výrobek.

Jedna z mála tezí, na kterých se asi víceméně všichni shodneme, je názor Kennetha Framptona, že problémy architektury a lidského společenství od sebe nelze oddělit.

Tak doufám, že jsem nebyla příliš pesimistická... Všechno je možné změnit. A také se to již děje. Děkuji vám za pozornost.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

~~K.J~~

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

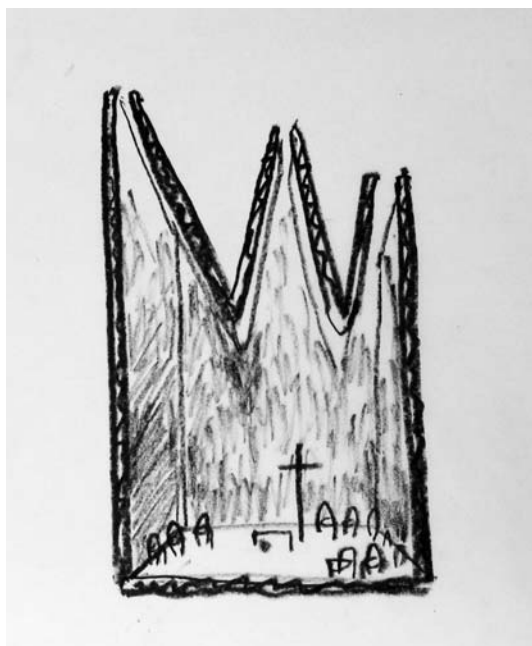
Kaple Nejsvětější Trojice

AKA GRAND MASTER

P.H

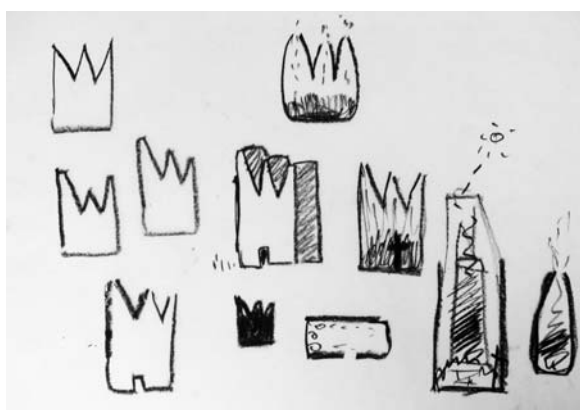
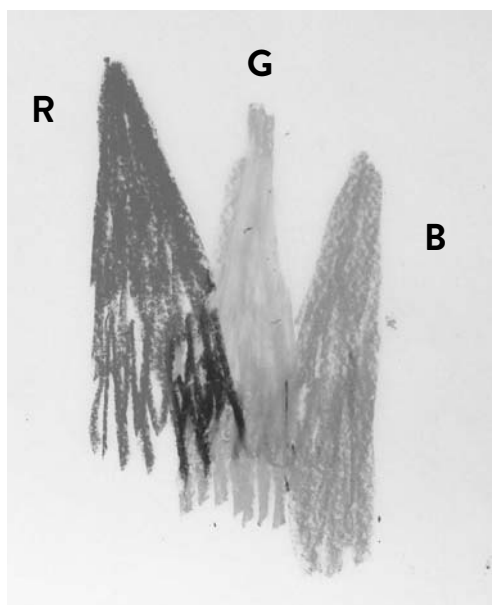
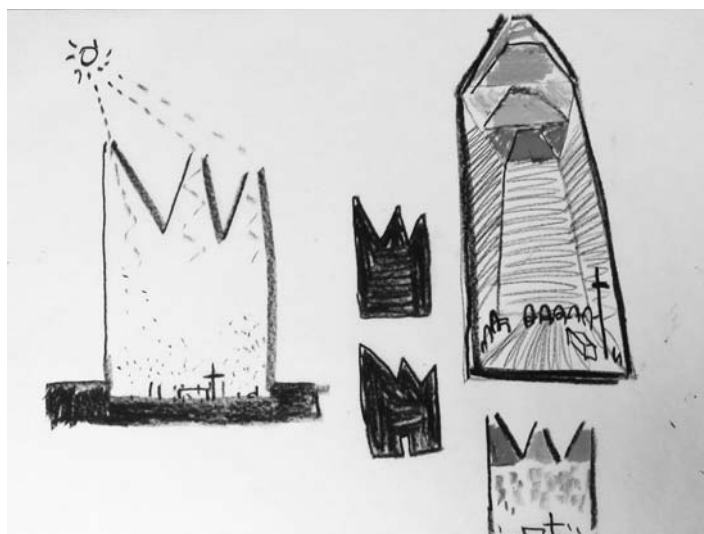
Kaple Nejsvětější Trojice

Kaple je
trojice hrotů
nejsvětější
ve větru
se světlem nebe
RGB
ticho



Kaple Nejsvětější Trojice

167



J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Marseille – La Tourette – Ženeva

AKA GRAND MASTER

M.F.

Vertikálně slunce pálí, spaluje
na marseják vyběhnu, cvičím, koupu nohy, koupu se, fotím
fotím, tedy jsem, cizinec
rovinou, kde pádí divoký koně, stáda bejků i moře, to jsme potkali
k jiné vertikále: z vlhkého tápání kryptokomb, vzhůru do třetího patra, mají tam ráj
ten samý Arles, kde černé servírky boží francouzáky obsluhují, a to jsou lázně vypuštěný
nedá mi to a na cestě z pekla do nebe v kašně sebe smáčím
privátní templ architektury a vína? klidně obojí, ještě impluvium a pak navždy
mrtvou vodou v Aigues Mortes, rány zcelím, zhojím, hlavně žízeň hasne
mezi nimezy „stromy místo aut!“ a přivedte vodu, ať ty lodě mohou plout!
z rozhovoru krásky Carré a elegána Théka zůstalo víc otázek, než odpovědí
zato sochy, ty se zcela jasně jeví
akvadukt dá mi vodu, dá mi plout, což mi nedá sprcha instantní
kostel, pionýrák, bežecká dráha, polní tráva? ne, seno, páne jo! unité ho kupa celá, kam tedy s ním?
tedy La Tourette, našťestí, víc než světlo už stát se nemůže
stačí, když Císler potkal Ježíše
a pak Lyonu v klidu zamávám
ženevský mezón Bond, haus Bond, ryzí, městský, pružný, sexy v padesáti
pro maminku vždy a všechno: plechy, íčko, omítka, taky okno na jezero
a nakonec bernský vzorec: a5 x kdyby tisíc maminek = pořád stejně dobře
vracejí se do země.

Marseille – La Tourette – Ženeva

171



Rostislav Švácha na střeše Unité d'Habitation v Marseille, 2000. Foto: Markéta Jurečková, archiv Michala Fišera.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E

~~M.F~~

M.H
P.H

R.I
A.J

E.J
K.J

P.J
F.K

J.K
M.K

L.K
I.L

M.M
N.M

O.M
E.N

P.N
T.N

K.P
M.P

M.R
T.Ř

M.S
P.S

R.S
B.Š

J.Š
M.Š

D.V
V.V

J.Z
L.Z

Čtyři domy

AKA GRAND MASTER

P.N

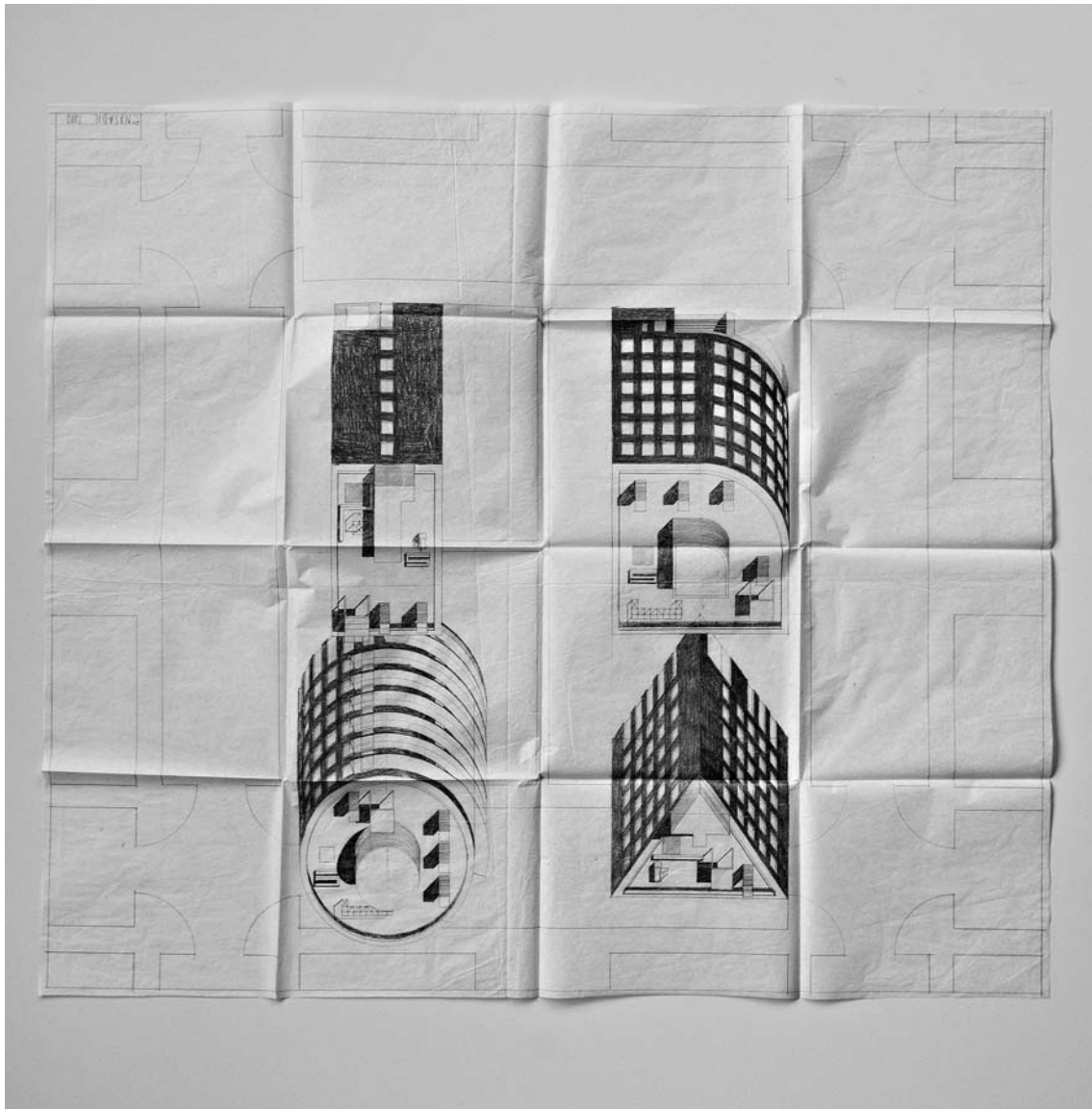
Pavel Nasadil

Čtyři bráchové, kteří bok po boku vyrůstají v rozdílné lidi
Každý s jiným hárem a nohavicemi, ale mají se rádi. Jsou to slušní lidé
Na střeše se honí čerti
Máma s tátou grilují klobásky
Lavička Z, pískoviště, průlezka. Udírna, sprcha a bazének
Poláchová si dala do vokna fuchsie. Pavelkovi zase vytopili Bezdíkovou. Nasadil nemá záclony
Někdo pořád večer nezamyká dveře
Viděl jsem Návrat idiota. Ten bufet s velkým sklem. To je MĚSTO a vše co s ním souvisí
Samota
Hopperovy obrazy kaváren s osamělými ženami
Zadní okno od Alfreda Hitchcocka. Voyerství v městském bloku. Sociální sebekontrola
Viděl jsem Kahna v Indii
Dům má svá světlá a temná místa
Je tu pořád ještě PROSTOR
Viděl jsem Bílý čtverec na bílém pozadí v MoMa
Umřel Hejduk

Průvodní text k projektu *Čtyři domy* – Ostrava Karolina, FA ČVUT Praha,
ateliér prof. Aleny Šrámkové, 2000.

Čtyři domy

175



Pavel Nasadil: Čtyři domy – Ostrava Karolina, FA ČVUT Praha, ateliér prof. Aleny Šrámkové, 2000,
skica na pazovacím papíře. Repro: Daniela Dostálková.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
~~P.N~~
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

O kráse

AKA GRAND MASTER

J.Š

Neustále se snažíme vymýšlet a zlepšovat vše kolem nás. Pokoušíme se skloubit praktickou i estetickou rovinu, kde mnohdy estetika hraje důležitější roli. Nevím, proč tomu tak je, co nás k tomu vede, ale v mnoha případech, a to nejen ve výtvarných oborech, rychle sklouzáváme pouze k posuzování estetiky. Nakonec zjišťujeme, že to nejkrásnější je také to neužitečné.

Vylepšování našeho prostředí souvisí s jednou těžko definovatelnou charakteristikou, kterou rádi používáme, když chceme vyzdvihnout něco nepopsatelného, a tou je krása. Při výroku „je to krásné“ si lze těžko něco představit, respektive je možné, že se každému z nás vybaví trochu něco jiného. Nicméně, je možné obecně definovat krásu? Co přesně má krásná věc představovat? To jsou otázky, kterým se většinou chceme vyhnout, protože se dostáváme k velmi subjektivnímu posuzování. A i přesto, nebo možná právě proto, že je těžké stanovit kritéria hodnocení krásna, se domnívám, že se o to můžeme alespoň pokusit. Krása je nakonec něco, co může určit podstatu věci, uměleckého výtvoru nebo architektury.

Při uvažování nad definováním krásna je zajímavé, že naše moderní doba si právě s touto věcí vůbec neví rady. Každá doba si takové otázky pokládala, přičemž dospívala k velmi rozličným výsledkům, aby našla svůj subjektivní dobový pohled na krásu. Z řady pramenů, ale nakonec i při vnímání staveb, uměleckých předmětů či drobných řemeslných prvků můžeme usuzovat, že ta historická období, která dnes považujeme za civilizovaná, jako je například antika, s posouzením krásna neměla takový problém, jako máme dnes my. Pro Aristotela představovaly hlavní druhy krásna tři atributy: řád, souměrnost a ome-

zení. Pokud přemýšlíme nad Aristotelovými ideály krásy, musíme konstatovat, že jejich platnost je již nenávratně pryč. Řády jsme přestali ctít s koncem historizujících stylů na konci 19. století. Postmoderna je sice znovu vytáhla na světlo, ale v trochu jiné poloze, než s řádem pracovali antičtí architekti. Omezení nebo konečnost stavby jsou s nástupem modernismu v začátku 20. století také zpochybňovány. Naopak, možnost rozšiřovat stavbu, nemít ji úplně konečně definovanou je jedním z důležitých témat současnosti. Pro mnoho tvůrců představuje dílo, které snese bez problémů další doplnění, skutečnou kvalitu. Posledním Aristotelovým atributem krásna byla symetrie, která měla velkou oporu v přírodě a samozřejmě především v souměrnosti nás samotných. Bůh přece nemohl vytvořit nepěknou věc. Všimněte si, kolik formálních staveb v 19. století pracuje se symetrií jen proto, aby odpovídaly tomuto kritériu. Chtějí být krásné za jakoukoli cenu. Náš dnešní svět neumí takto popsat krásu a ani s ní neumí ve své podstatě pracovat.

Namátkou vybírám několik uměleckých výtvorů a staveb z historie, které jsou obecně známé a u kterých předpokládám vesměs obecný souhlas při posuzování jejich estetických kvalit. Na těchto příkladech je také zřejmá různorodost jejich krásy.

Je možná příznačné, že umělci hledají podstatu krásy ve chvíli, kdy nastává změna ve společnosti, a tím i v kultuře. Jejich myšlenky se nejčastěji obrací zpět k antickým ideálům. To je také případ Michelangela a jeho hledání ideálu krásy. Michelangelo byl přesvědčen, že vyšší krásy lze dosáhnout jedině tak, že umělec srovná svou ideu s přírodou a s fantazií. Nevěřil totiž v dokonalé napodobování přírody, i když jí byl uchvácen a náruživě

se věnoval studiu lidské anatomie. Výsledkem studia, teorií a fantazií je *David*, ideál ztělesňující onu vyšší krásu. Krásu se stále pokoušíme hledat v přírodě a také ji obohacujeme o naše představy. Tady by se tedy našla určitá paralela, která platí i dnes. Nakonec i sochu Davida můžeme stále označit za krásnou. Takové tvrzení ale nemusí být nutně východiskem ke konkrétnímu definování, jelikož i antické budovy stále považujeme za krásné, i když Aristotelova pravidla vnímáme jako přežitá.

Návrat k antickým ideálům ale může na jiném příkladě vypadat úplně jinak, než velmi lidská postava Davida. Francouzští revoluční architekti 17. a 18. století, jako byl Claude Nicolas Ledoux nebo Étienne-Louis Boullée, také studovali antické stavby a navazovali na ně, ale jejich výsledky byly naprosto monumentální. Nicméně je také označujeme za krásné. Pro ně bylo hlavním východiskem hledání dokonalosti v základních tvarech, jako je koule, trojúhelník v podobě pyramidy nebo čtverec. Krásu již tedy nepředstavovalo pouze poučení z přírody, ale hledání zcela nových tvarů, které se v přírodě nevyskytují. V návrhu kenotafu Isaaca Newtona od Boulléeho stojíte v kouli o průměru sto padesát metrů a pozorujete hvězdné nebe. Sluneční paprsky pronikají do interiéru, kde není žádná hrana. Monumentální forma může vyvolávat krásu a zároveň i úzkost. Nicméně jedno je pro Boulléeho a Michelangela společné, oba se pokoušejí evokovat boží představu světa, tedy de-facto naši představu, kterou vkládáme do vyšší sféry, do nějakého jiného rozměru.

Hledání krásna nemusí nutně spočívat pouze v hledání tvarů, ale může jít o pocitovou záležitost. Při procházce v Křišťálovém paláci od zahradníka Josepha Paxtona mohl mít člověk

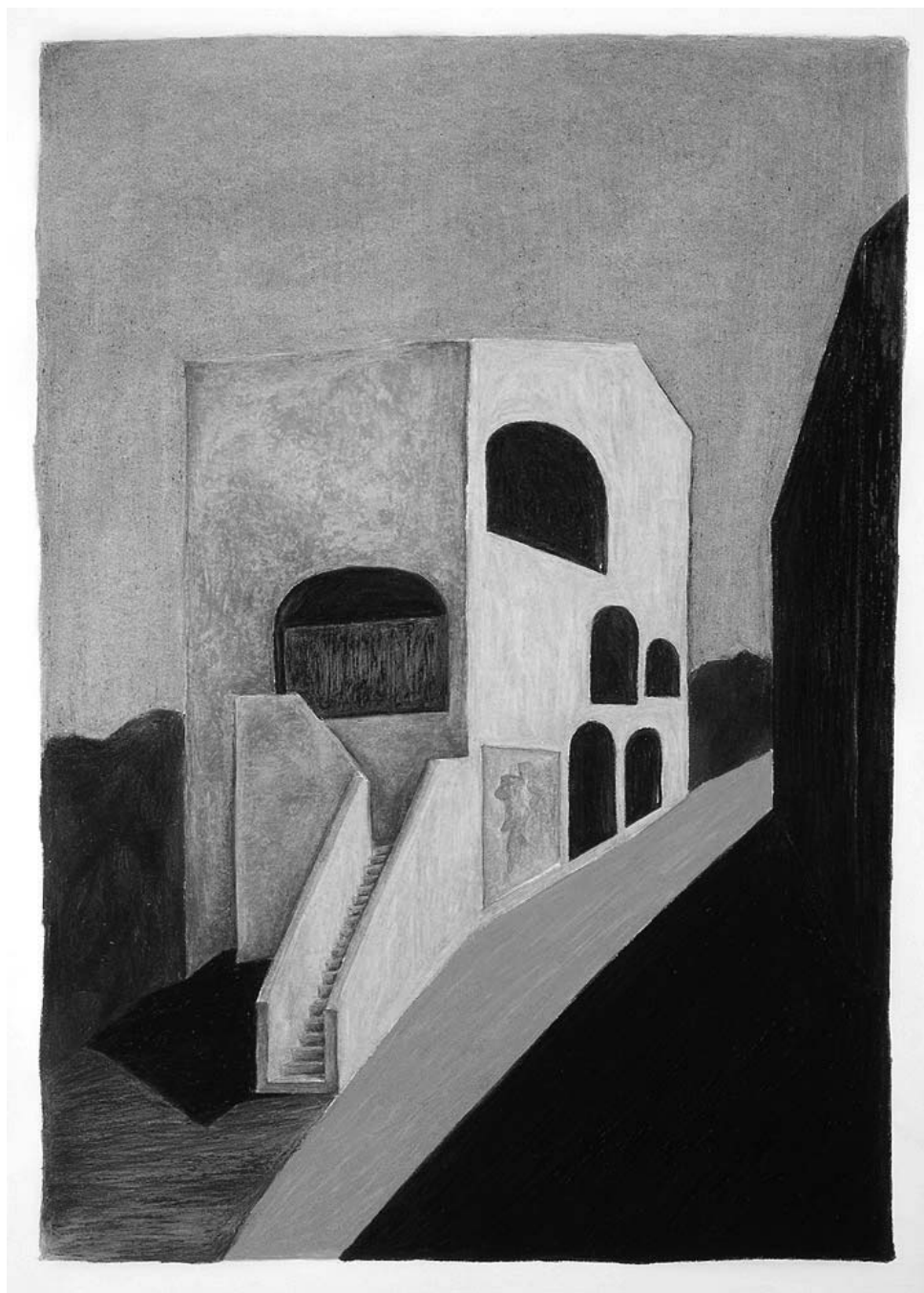
v polovině 19. století nečekaný zážitek z něčeho, co nelze přesně popsat slovy. Zahradá se vzrostlými stromy krytá transparentní stavbou. Světlo je všudypřítomné. Do té doby nevídaná věc. Těžké kamenné stavby jsou vystřídány lehkou konstrukcí, jakousi stavebnicí, kde se jednotlivé formy dělí na skladebné dílce. Jde o nový prostorový zážitek, který díky jemnému prosklenému plášti odstranil rozlišení mezi vnitřním a vnějším prostorem. Realizace stavby, která přilákala velké počty přihlížejících diváků, trvala necelé čtyři měsíce a předznamenala úplně jiné chápání toho, co můžeme pokládat za krásu.

Kromě hledání tvaru, inspirace přírodou nebo pocitového vnímání bylo důležité přesně stanovit výslednou geometrii. Otázka správných proporcí uměleckého díla při dobře zvolené koncepci je pro zdárné naplnění krásna naprosto klíčová. I v tomto ohledu můžeme hledat prvopočátek v antice, kdy díky matematice máme znalost tzv. zlatého řezu, definovaného alexandrijským matematikem Eukleidem. Málo kdy se skládají básně o matematických úkazech. O výjimečnosti tohoto jevu svědčí i to, že básnička Edna St. Vincent Millayová napsala báseň *Jediný Euklid nahlédl absolutní krásu*. Zlatého řezu hojně využívali ve svých výtvorech renesanční malíři i architekti. Přínos takových umělců, jako byl například Piero della Francesca nebo Leonardo da Vinci, je díky důslednému používání zlatého řezu při komponování obrazů nepopíratelný. Leonardova známá kresba člověka v kruhu a čtverci vychází opět z antiky, kde využívá Vitruviem zpracované pojednání o proporcích a struktuře lidského těla. Jedná se vlastně o jakési propojení přírodní a geometrické krásy. Tuto modulovou metodu obnovil Le Corbusier jako tzv.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Modulor, kdy měrové poměry spočívají na zlatém řezu. Le Corbusier hledal zobecňující pravidla a Modulor měl vyjadřovat harmonické měřítko lidské míry, které by se dalo všeobecně aplikovat na architekturu. Může ale opravdu pouze dobrá vyváženost proporcí, založená například na kompozici zlatého řezu zobrazit krásu? Vyřeší nám Modulor problémy, když bude na samém začátku špatně definovaná koncepce? Tyto geometrické definice nejsou samozřejmě všespásné a znamenají hodnotu především pro ty, kdo umí pracovat s celkem.

Lze tedy krásu nějak racionálně popsat? Sami jsme si stanovili ideál krásy ženského těla, tedy proporcí, které přece ale nejsou tím správným kritériem hodnocení. Ani krásu ženy, ani krásu stavby nelze vyjádřit proporcemi, jelikož to, co dělá skutečnou krásu, musí být ukryto někde uvnitř. Vnitřní síla je pro mě tou skutečnou krásou. Koncepční pravdivost stavby, nebo chceme-li hlubší smysl, proč určitá věc vzniká, musí být natolik silná, že i po letech nebudeme hodnotit, v jakém je stylu, zda je souměrná, nebo jaký má řád a zda má ideální proporce, ale bude nás zajímat její celkový smysl.



Jan Šépka: Dům s klenbami, malba, 2011. Repro: archiv autora.

J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 I.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
~~J.Š~~
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
 L.Z

Vrchcáby

AKA GRAND MASTER

R.B

Roman Brychta

Vrchábý (Backgammon, Wurfzabel) nebo ne-
správně „vrhcábý“, je stará desková hra (pro
dva hráče, ve které hraje roli jak náhoda, tak
schopnosti hráčů. Je jednou z nejstarších zná-
mých deskových her, předpokládá se, že se
hrála ve starověkém Egyptě, Sumeru, Mezopo-
támii či Persii.

Cílem hry je vyvést všech svých patnáct
kamenů po vyznačené dráze nejprve do vlast-
ní „ohrádky“, a pak je odstranit z hrací desky.
Hráči se střídají, na začátku každého tahu hodí
hráč oběma kostkami a podle výsledku hodu po-
sune některý svůj kámen či kameny o příslušný
počet polí směrem k jejich cíli. Na každém poli
může být libovolný počet kamenů jednoho
hráče (i všech patnáct na jednom poli). Pokud
ovšem hráč ukončí tah kamenem na poli, kde je
jeden soupeřův kámen, „vyhodí“ jej, tzn., vrátí
ho na začátek jeho cesty, na tzv. *bar*. Na pole,
na kterém je více než jeden soupeřův kámen,
se táhnout nesmí. Kameny protihráčů se po-
hybují v navzájem opačných směrech. Když má
hráč všechny své kameny v poslední části hrací
desky, může s nimi táhnout i mimo desku, čímž
je odstraňuje ze hry. Hráč, kterému se podaří
takto odstranit všechny kameny, vítězí.

Zdroj:

cs.wikipedia.org

Komentář:

Dá se předpokládat, že ve sborníku bude mno-
ho teoretických, myšlenkových textů. (Smysl
sborníku a výzva směrem k absolventům dějin
architektury tomu nasvědčuje.) Můj vklad je
odpočinkem, relaxací, hrou. Kdo neodpočívá,
bojkotuje svůj další výkon.

Vybral jsem hru, která je velmi stará a prezen-
tuje princip, který se otiskuje i v mé práci.
Náhoda (moment vnuknutí myšlenky) a scho-
pnost hráče (ve smyslu ovlivnění výsledku
hry výběrem spoluhráčů a otevření se jejich
myšlenkám a návrhům) ve hře uspět.

J.B

~~R.B~~

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

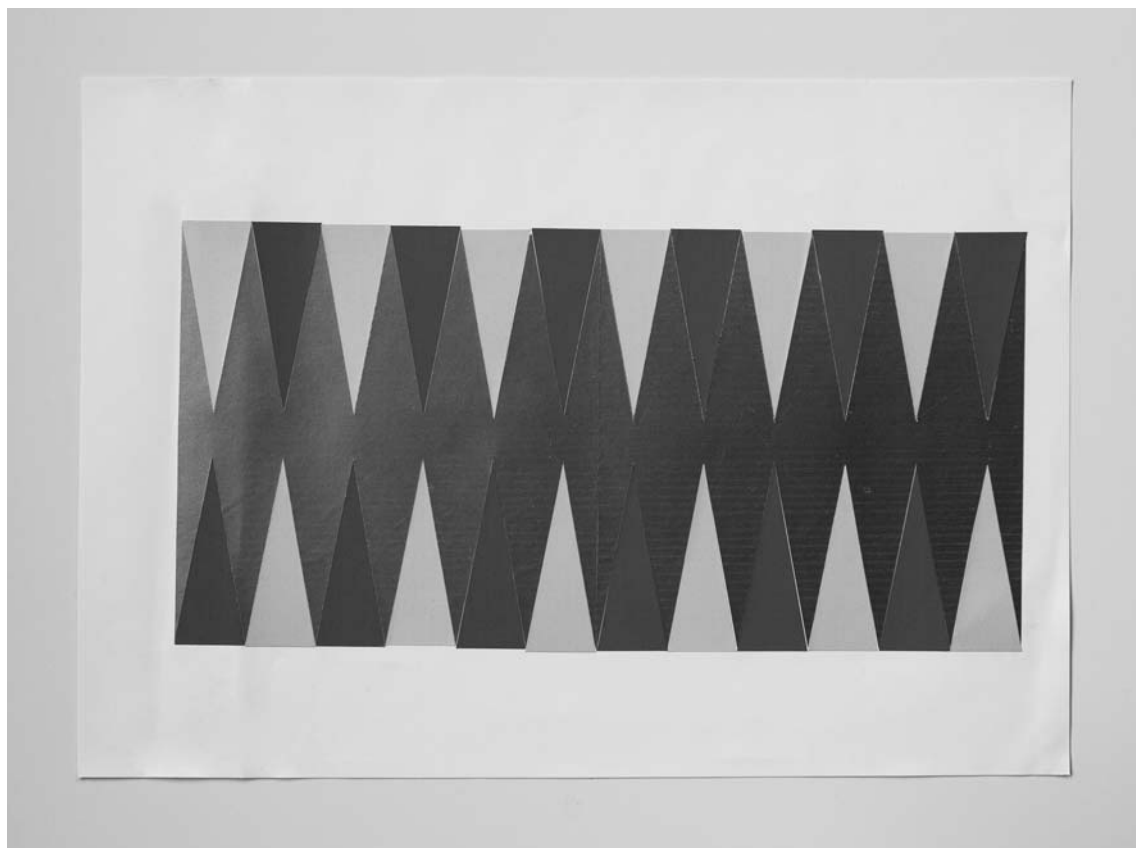


Foto hracího pole, které RB věnoval spolu s hracími kameny a kostkami RŠ. Repro: Daniela Dostálková.

Posudek

AKA GRAND MASTER

M.P

OPONENTSKÝ POSUDEK DIPLOMOVÉ PRÁCE

studenta / studentky kláry jakubové

ateliér

interaktivní média

FUD UJEP v Ústí nad Labem

text: diplová práce mezifenomén zvaný site specificmírové náměstí ústí nad labem

nejprve bych se pokusil popsat postihnout, v jaké umělecké oblasti se pohybujeme umění v sepětí s náboženstvím je od nepaměti prostředkem poznávání světa, sebeuvědomění, *identifikace*, kontaktu s všehomírem. většinu lidské historie člověk všechno, co bylo jeho projevem, prostředkem vzájemné komunikace, prostředkem společného sdílení, umělecky ztvárňoval (a naopak), ať jsou to neolitické astrální observatoře, či stále žijící lidové slavnosti.

zjednodušeně lze dále říci, že před nástupem galerií a divadel byl každý umělecký akt situován do prostředí, k nějaké příležitosti a byl projevem i aktem, uskutečňováním identity, tedy čehosi výjimečného, obecně sdíleného... boží tělo, dosud dušičky, i vánoce ... je to to, co lidé dělali a dosud přeci jen dělají společně (kotátková), a právě tak jako k vědomí vlastní příslušnosti, vymezení, vedlo i ke konfrontaci, vymezování se (dnes: kdo neskáče, není čech), do jisté doby a míry bylo umění výrazně situačně, ať už místně, nebo časově, specifikováno (a to i tematicky – dnes téma hledáme??), od krajiny, chrámu, města, přes zámek až k chaloupce na kopci i v údolí, do roční doby ke konkrétnímu svátku,

co je tedy na site specific projektech zvláštního, nového, specifického?

bezprostředně bych tak chápal prostředí* ve smyslu scénografie, atmosféry, která je průvodcem/pozadím nebo i podnětem uměleckého činu. dovolil bych si prohlásit je za disciplínu výtvarnou, vizuální. domnívám se, že zásadně je sdílení u. d. determinováno smyslem, kterým je vnímáno, počítkem, kterým působí. zrak a sluch rozdílným způsobem vstupují do duše, vyvolávají jinou odezvu. výtvarné dílo je objektové, vytváří artefakt, který je skutečný, hmotný, trvá nezávisle na interpretovi, vnímání. john hejduk hovoří o duchovním prostoru mezi obrazem a divákem, myšlenka se dává v let... a pokračuje naproti literatuře, kterou vnímáme zejména v sedě, ale vnímáme ji jak? sdílení se odehrává kde?

umělecké disciplíny, objekt, zvuk (ve tmě) a text, celistvost, harmonie, vyznačování v každém, se od sebe liší v působení. nedovolím si víc než tušit, obrazem nás vede kompozice a můžeme ho sledovat kdykoli, nekonečně (u dobrého obrazu). podobný zážitek nám dává happening, dokumentace konceptuální akce... výtvarné má určitou svoji specifičnost, sílu působení v tom, že navozuje stav, nepotřebuje průběh, že podává sdílení, obsahuje poselství celistvě, jako celek v každém okamžiku: slovo „h l u b i n a“ napsané na kartičce (valoch).

jistě dílo potřebuje určitý čas pro vnímání, vede nás cestou, a soustředěním, které je vůbec zásadní, přivádí k obsahu

co toto je za určité stanoviště**?

zde náměstí, je hezky upraveno, dobře vyřešeno dopravně i k lidem...

málo? je tam možná nějaké divné prázdnost? něco chybí? něco mezi? něco mezi jedním krajem a druhým?

něco mezi lidmi?

práce kláry jakubové je správně od samého začátku. hledá. hledá téma, místo působení, bere nedostatek jako podnět, tzn. jako pole působnosti, jako úkol: „exponovat nesnáze, tvořivě je interpretovat, proměnit je pro ostatní v zážitek“ *** pokračuje správně soustředěním se: pozoruje, zkoumá místo, souvislosti, historii, hlediska v různých oborech (významné), ptá se (důležité), tj. tříbí svůj přístup ke specifickému, pěstuje specializaci. způsoblost (což nomádům site specific chybí)

ve výsledku, ke kterému klára vykročí, aktivizuje, provokuje, vyzývá k reakci, zůstává otevřená, naplňuje se v interakci, je velmi citlivou, jemnou provokací, jemnou výzvou chodcům-obecenstvu, je pozváním k účasti, ke sdílení, něco vyvolává... něco společného. není vůbec jasné, jaký účinek bude mít zvuková machinace, ale už první (!bezprostřední) pokus s trávníkem je správně.

je tomu důkazem i radost autorky nad reakcemi lidí. u mě to je jasná jednička

(pokud bych měl položit nějakou otázku tedy: proč tam nejsou koně?)

*industrial, ale třeba město nebo i časově např. velikonoce

** site specific

*** jan turnovský „teorie zedního výstupku“ str.12 avu praha 2004

Doporučuji tuto diplomovou práci k ústní obhajobě a navrhuji ji hodnotit

známkou velmi dobře za písemnou obhajobu

známkou výborně za praktickou část ****

V praze dne 6.6.2011

Stupnice známek:

- 1 výborně
- 2 velmi dobře
- 3 dobře
- 4 nevyhověl

Čitelný podpis / signatura mojmír pukl

**** předběžně - s jistotou



J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

~~M.P~~

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

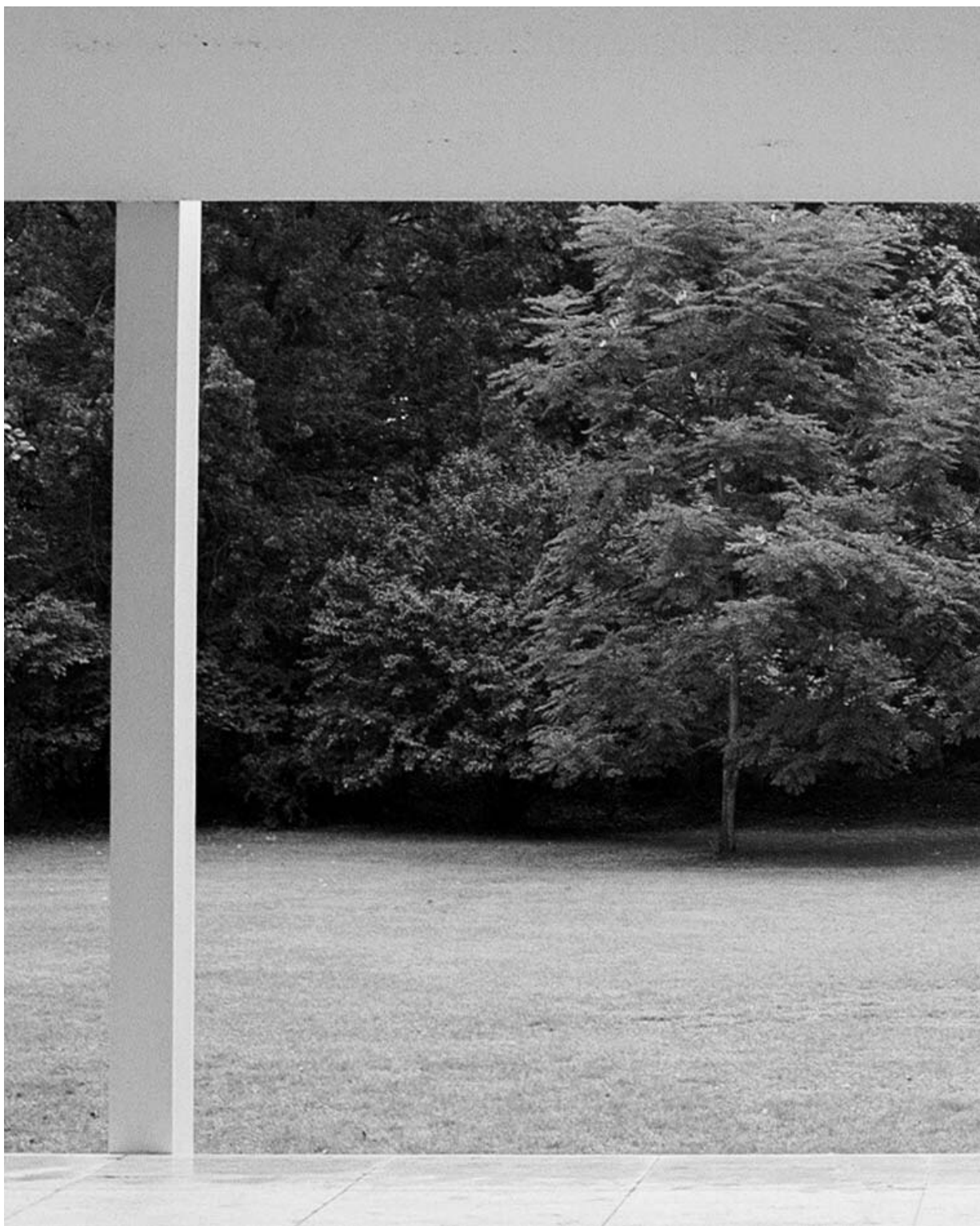
J.Z

L.Z

Dům, srnka a veverka

AKA GRAND MASTER

M.S



Marcela Steinbachová: Dům, srnka a veverka, 2011. Foto: archiv autorky.

Dům, srnka a veverka

193



J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

~~M.S~~

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Chvála činžáku

AKA GRAND MASTER

P.J

Činžák = činžovní dům z druhé poloviny 19. století a počátku 20. století.

Anonymní tichý dělník architektury. V ulicích měst jsou jich tisíce. Zkuste je vymazat a město se vytratí. Různost v jednotě, jednota v různosti.

Málokdo ví, kdo byl jejich architekt nebo stavitel, ale přesto: pořád zde stojí, fungují, bydlely v nich už generace. Fasády mají různé: neorenesanční, neobarokní, neogotické, klasicistní, secesní, ale i modernistické, funkcionalistické. Uvnitř se moc neliší: vstupní hala, schodiště z žulových stupňů, většinou bez výtahu, přízemí a tři patra bytů, půda, sklep, dvorek.

Stavební typ dotažený takřka do dokonalosti, jak v konstrukčním provedení, detailu, v praktičnosti, tak v urbanismu.

Dnešní doba adoruje ekologii, přesto málokterý dům postavený v dnešní době je stejně ekologický jako činžák z 19. století.

Byty

Dispozice bytů v činžácích jsou jednoduché a funkční. Široká vstupní hala, do ulice pokoje, do dvora kuchyně, koupelna větraná do světlíku. Vysoké stropy, mezi pokoji široké dvoukřídlé dveře, v pokojích štuková výzdoba na stropě.

Proporce

Činžáky mají velmi dobrou proporci oken a pevné části fasády, aby se v létě nepřehřály a v zimě neuteklo teplo. Ve 3,5 metru vysokých místnostech je hodně vzduchu, v létě, i díky masivním cihelným zdem, mají příjemné klima. Činžáky jsou 100% recyklovatelné, protože jsou postavené ze základních přírodních materiálů: pálených cihel, vápenné malty, dřeva, pálených tašek, železa. Žádný železobeton,

kari sítě, hliník, PVC ani bitumen. Po demolici lze cihly oklepat, maltu přesít, dřevo rozřezat na topení, tašky nadrtit na antuku.

Provedení

Všechny konstrukce v činžácích z 19. století jsou provedeny z cihel a dřeva, ocel je použita v minimální míře. Ačkoliv se fasádní dekor činžáků liší, jejich konstrukční řešení je velmi podobné: okenní otvory v šíři okolo 1m, meziokenní pilíře cca 1,2 m, vysoké proporce oken. Takřka 4 metry vysoké pokoje, konstrukční dvojtrakt s dřevěnými stropy, okolo schodiště klenbičky. Krov tvaru stojaté stolice, střešní taška bobrovka.

Subtilní „vídeňská“ špaletová okna ve tvaru T se dvěma křídly a nadsvětlíkem izolují teplo i hluk, umožňují noční větrání nadsvětlíkem, v meziokenním prostoru lze v zimě přechovávat kytky. Křídla široká čtyřicet pět centimetrů jsou dostatečně lehká na vysazení a opravu nátěru, zasklení nebo kování. I po sto dvaceti letech je spousta činžáků s původními okny. Okna vysoké proporce dostanou světlo do hloubky dispozice.

Kazetové dveře s výplněmi jsou lehké, rovné, i po sto dvaceti letech je stačí opálit a znovu nalakovat, mosazné kování je stále funkční a krásné.

Na podlahy v činžácích se používaly dubové parkety – dodnes po přebroušení jako nové. V hale a na podestách u schodiště podlahy z teraca s bordurou nebo barvené keramické a betonové dlaždice se vzorem. Krásné a trvanlivé.

Půdní prostor slouží jako přirozený tepelný nárazník a tepelná izolace posledního patra. Ke střešní krytině je možný přístup zespoda pro drobné opravy a revize. Na půdě se dá sušit prádlo a podnikat dětská dobrodružství.

Neumím si představit dnešní stavební standard, voštinové dveře *Sapeli* z dřevotřísky s povrchem z dýhy nebo folie, jak by vypadaly po sto dvaceti letech, když se jim obložky zlověstně rozšklebují už po pár letech. Stejně tak si po sto dvaceti letech provozu neumím představit plovoucí lamelové podlahy, ploché střechy se střešními vpustěmi, fasády zateplené polystyrenem a přetažené perlinkou z umělé hmoty, ani solární panely, lehké obvodové pláště v líci, ani počítačové sítě, venkovní žaluzie s větrným čidlem atd.

Technická zařízení

Po dlouhou dobu byl jedinou instalací vodovod, později elektroinstalace a ještě později ústřední topení a výtah. Namísto vzduchotechniky přirozené větrání okny a do světlíků. Namísto klimatizace silné zdi, praktická okna s výklopným nadsvětlíkem pro noční větrání a dvěma křídly pro mírné pootevření i úplné vyvětrání. Topení v kamnech, pro něž bylo nutné uhlí vynést ručně po schodech, byla dostatečná motivace, aby stavby měly poměrně nízké tepelné ztráty, i když si neuměly pomáhat tepelnou izolací. Malé množství domovní techniky znamenalo také malou údržbu a servis zařízení v domě.

Ve srovnání s dnešními „ekologickými“ domy nabitými dotovanými tepelnými čerpadly, solárními panely a rekuperačními jednotkami, s prostory zahloubenými pod zem, které je třeba náročně větrat, si činžáky na ekologii nehrají, ani z ní nedělají klíčové téma, přesto ji mají přirozeně zakódováno pod názvy *trvanlivost*, *hospodárnost*, *poctivost*, *přirozenost*.

Urbanismus

Činžáky dokázaly společně vytvořit město s veřejným prostorem. Dokázaly vytvořit uliční prostor, který má spoustu detailů. Každý dům

je jiný, má členitou, více nebo méně zdobenou fasádu, v přízemí obchod nebo alespoň pořádná dřevěná vrata. Vnitrobloky jsou oázami klidu.

Město a ulice z druhé poloviny 19. století má měřítko, které v člověku podvědomě vytváří příjemný pocit. Stromořadí akátů, štukové výzdoby, vysoký řád oken a fasád. Z tohoto města dýchá solidnost, poctivost, řád. Samozřejmě: městské čtvrti gründerské epochy nevznikly pouze iniciativou investorů a stavitelů činžáků, ale i díky regulačním plánům radnic a všeobecně uznávaným společenským hodnotám, a také díky poměrně snadnému a ustálenému procesu plánování a stavění.

I když se u činžáků jednalo „pouze“ o řemeslnou produkci, ve své podstatě formální, přesto se ukazuje, že jejich dnešní tržní cena, i díky statusu, který požívají celé jejich čtvrti, je dnes velmi vysoká.

Architekti ve 20. století do stavění zanesli trend, který v jejich povědomí přetrvává dodnes: z každé stavby musí architekt vytvořit jedinečné a unikátní, originální autorské dílo. Někdy mi to při pohledu na typizovaný neo-renesanční činžák, postavený rutinním stavitelem a dodnes skvěle fungující a krásný, připadá směšné.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Proč mám rád pohled z okna

—
AKA GRAND MASTER
—

M.R.

Rád se dívám z okna kanceláře. Okno je velké a z prvního patra mám výhled na křižovatku dvou vinohradských ulic. Pozoruji tramvaje, jak se co chvíli vynořují za rohem bloku a sjíždějí z mírného svahu, aby v poslední vteřině zase za skřípění kol zmizely v zatáčce. Nad nimi se jako pavučiny chvějí drátěné závěsy trolejí a pouličních lamp. Fasády omšelých činžáků tak trochu připomínají tváře starých lidí.

Během dne se scéna za oknem mění. Ráno se začíná zaplňovat parkoviště pod oknem. Z nablýskaných aut vystupují muži v obleku a elegantně oblečené ženy a spěchají pryč. Na protějším rohu, hned vedle obchodu s čínskou medicínou, postávají hloučky studentů. Kouří, smějí se a zkoušejí si taneční kroky. Před nočním klubem zastavuje dodávka s logem prádelny. Řidič nakládá červená povlečení, s třesknutím zavírá dveře a odjíždí. Oba přechody se rytmicky zaplňují střídavě lidmi, auty a tramvajemi. Na chodníku, mezi chodci a zaparkovanými auty, si hrají romské děti. Občas na ně zakřičí z okna vykloněný děda. Přes ulici přecházejí tři vietnamské maminky s kočárky a něco si přitom vyprávějí. Z obchodu vychází paní s prázdnými krabicemi. Vyhazuje je do kontejneru, ve kterém se přehrabuje bezdomovec.

V poledne se rozezní kostelní zvony. Lidé z kanceláří pomalu vyrážejí na oběd. V malých skupinkách po třech nebo po čtyřech se trousí po chodníku muži s vlajíci kravatami, zabrání do hovoru. Jiní si nesou v ruce plastové nádoby s čínským nebo řeckým jídlem. Studenti sedící na zábradlí jedí bagety z místního lahůdkářství. Kolem třetí na kolejích parkuje černá limuzína s blikajícími světly. Přijíždějící tramvaj nemůže dál a vytrvale zvoní. Řidič auta vybíhá z restaurace a tramvaják mu nadává. Ulici přechází, tak jako každý den, pán s plnovousem

a s buřinkou, na nose má cvikr. Přímo pod oknem projíždí už potřetí auto s obří obrazovkou, vytrubující pořad dokola reklamní slogan. Zavyje sanitka.

Se soumrakem začínají auta opouštět parkoviště. Děti i studenti jsou pryč. Jako první se rozsvěcují reklamní nápisy: kavárna, hotel, cukrárna. Jejich barvy se slévají s měnicími se světly semaforů na konci ulice. V okně naproti někdo rozsvěcí a zase zhasíná lampu. Dvě dívky míří do tanečních, pod kabáty se jim lesknou šaty. Blikající světélko pozdního cyklisty se ztrácí v rudém moři aut. Později se ulice vyprazdňuje; až na pár osamělých chodců patří jen svištícím taxíkům a tramvajím, které kreslí okny na dlažbu pohyblivé žluté obrazce. Přitahuje mě ta obyčejnost. Tahle křižovatka není ničím výjimečná, ani není nějak zvlášť krásná. Z pohledu chodce se někdy může možná zdát i nepříjemná. Ale je to fungující, velkorysý městský prostor, ve kterém vládnou jednoduchá a přehledná pravidla a který dodnes slouží všem bez rozdílu. Vznikl na základě jasného plánu a snahy o veřejný prospěch a zůstává takový už celé století. A to mi nepřipadá málo.

Proč mám rád pohled z okna

201

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

~~M.R~~

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Jazyk pramen vody živé

AKA GRAND MASTER

O.C

Jazyk pramen vody živé

205



Ondřej Císlar: Jazyk pramen vody živé, kresba, 2011. Foto: archiv autora.

J.B
R.B
~~O.Č~~
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Nejasná zpráva z ideálního Náchoda

AKA GRAND MASTER

V.V

Nejasná zpráva z ideálního Náchoda

Sedím nad prázdnou stránkou a nestačím se divit, jak těžké je napsat text na libovolné téma. Aby vše nevyznělo jako plané tlachání někoho, kdo nemá co říct, nebo nedejbože jako sentimentální dopis na rozloučenou.

Naučil jsem se pracovat se spoustou vstupních informací, zadání, jasných i nejasných údajů a omezení. Z těch pak v nejlepší víře ctít a vyzdvihovat podstatné, potlačovat zbytečné a malicherné, vybírat, přetvářet, obracet naruby a zase zpátky a tomu nejlepšímu vdechovat život a jasný smysl. Hledat v první řadě důvod, ono tolikrát otřepané „proč“ pro správnou selekci nekonečných možností „jak“. Až štitivě se vyhýbat bezduchému tvarování, rádobyatraktivnímu estetizování a tolik populárnímu designování. Někdy tvrdě a někdy jen do omrzení prosazovat zásadní a neotřesitelné myšlenky návrhu. Vysvětlovat zadavatelům i pozorovatelům tvůrčího procesu zdánlivě nevysvětlitelné. Ospravedlňovat důvody, proč to prostě nejde udělat jinak, proč je často složitější cesta lepší. Tápat šátrat po pomyslné hranici, za kterou už nelze ustoupit. S posledními zbytky cti rezignovat ve chvíli, kdy požadavky překročily únosnou mez. Rozlišovat mezi upřímnou vírou ve výsledek a pouhým spekulantstvím. Z chyb, ať už zaviněných kýmkoliv, dělat přednosti. Neutíkat před brodem, v něm, ani za ním.

Ztratil jsem schopnost procházet krajinou, městem, vesnicí nebo domem v roli nezávislého pozorovatele, jen s čistou radostí ze života. Vždycky je za tím pohled pokoušející se odhalit zradu na prostředí. Zkoumání jejich příčin a následný skličující smutek nad vlastní

bezmocností. Nečekaně krásné a odzbrojující spatřené věci související s architekturou jsou skoro podezřelé. Odpočinkem nejsou výlety za „vznešeným uměním“, ale útky do luk, lesů a skal. Nesčetněkrát zažité zjištění, že příroda je tím největším a nejoriginálnějším tvůrcem. Čistá krása nesená na pilířích jasného důvodu, opodstatnění a logiky.

Za tím vším je možná určitá zatrpkllost a ztráta iluzí způsobená dlouhodobějším pobytem na maloměstě i v jeho okolí a následné vyhodnocování problémů s tím spojených. Neustálý boj s krátkozrakou hydrou byrokracie, nesmyslností, nekonceptností zásahů do města a krajiny páchaných a bez problémů posvěcovaných. Donkichotská, vyčerpávající a tím často i nedůsledná snaha o jejich nápravu. Odměna ve formě „nezávislých“ negativních posudků prakticky všeho, co bylo úřednímu šimlu předloženo. Přesto žádná lítost nad odchodem z metropole. Každý region má právo na architekturu, i když je její vysvětlování a prosazování krkolomné a pro okolí těžko stravitelné.

A je to tady, neschopnost napsat srozumitelný text bez předem daného zadání je venku, už se tu hromadí snůška rádobycharakterních hrdinských klíšé. Jen jednou jsem se v nedávné době pokusil o něco podobného – nakreslit dům sám pro sebe, dokonce s vážným úmyslem ho postavit. Po nekonečném množství variant, bezradnosti a neschopnosti sám za sebe rozhodnout jsem toho navždy nechal. Moje neotřesitelná víra, že dokážu bez mrknutí oka vybrat pro stavebníka to nejlepší, byla ta tam. Barvitá představa, kolik energie bych musel obětovat nejasnému výsledku, a opravdu ošklivé sny o dalším zbytečném domě na povrchu Země mě dovedly k přesvědčení koupit chalupu. Až pozdě jsem

zjistil, že spolyká energie, času i peněz mnohem víc a že nic nebude ideální. Odměnou mi je hřejivý pocit, že jsem jeden dům zachránil od plastových oken a polystyrenového kabátu. Navíc je odtamtud pár kroků na louku, do lesa nebo do těch skal.

J.B**R.B****O.C****L.D****D.D****O.D****E.E****M.F****M.H****P.H****R.I****A.J****E.J****K.J****P.J****F.K****J.K****M.K****L.K****I.L****M.M****N.M****O.M****E.N****P.N****T.N****K.P****M.P****M.R****T.Ř****M.S****P.S****R.S****B.Š****J.Š****M.Š****D.V****V.V****J.Z****L.Z**

Bez názvu

AKA GRAND MASTER

M.K.

Specializovanost jednotlivých profesí sice prohlubuje znalost jejich vlastního prostředí, oslabuje ale schopnost vnímání a orientace v překotně se měnícím světě.

Architektura, přestože je z podstaty disciplínou mezioborovou, není výjimkou. Proces od návržení po realizaci stavby je technologicky, byrokraticky i společensky čím dál náročnější a role architekta jako prostředníka stále snáz postradatelná.

Standardního kolečko peněz, formálních povolení, technických problémů, nutnosti obživy a obhajoby vlastní profese je natolik vyčerpávající, že nezbývá síl na svět kolem.

Ideály jsou luxus a profesní etika naivita.

Jsme schopni osobním problémům obětovat celou zeměkouli?

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

~~M.K~~

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Jakési dialogy a krátké zamyšlení

AKA GRAND MASTER

P.S

Jakési dialogy a krátké zamyšlení

Rodičovský:

Až to vystuduješ, budeš stavět domy, ba co víc, možná i ulice, celý čtvrtě a nová města (!) a... možná, možná, možná nebudeš z toho dělat vůbec nic.

Architektův prolog i nekrolog:

Zasad' strom, zplod' syna, postav dům. Životní cesta – cíl člověka nám vštěpován, který u architektů vypadá přesně naopak. Domů jsi postavil dost, syna zplodil možná, a pokud i strom zasadil, bůh tě pochval.

Neználkův:

Vše, co je nové, miluje. Oblečení, zboží, filmy, novinky, zprávy, seriál, obchody, drby, prvotiny, chtíč i muže, sukýnku, mobil, čínský jídl, zkušenosti, dárky, překvapení. Až kolem svého domovního bloku jde a tam něco nového vyrůst má. Co to bude zase za kravinu, sama sebe se v mžiku ptá.

Architekt vs. architekt:

Znáš tohle, a viděl jsi tamto, byl jsi tam vůbec, a co říkáš na to a to a na toho a toho, to je dobrý, mně se to líbí, je to takový krásný a... vlastně by to mohlo být lepší, já bych to osobně udělal tady trochu větší a tamhle je to moc a možná jakože ladnější... Jo, a tamhle zase málo? V kterých kategoriích ty vlastně myslíš? Podle mě to nemá s tím tvým stavěním nic společného. Podle mě totiž, ty si na to akorát hraješ, předstíráš, ba co víc, ty se schováváš, schováváš se za to, že jako by něco víš, znáš, v něčem se líp vyznáš. Ale ty se v tom nevyznáš, ty ani ty přípitomě-lý kategorie své disciplíny neznáš. Je to jenom maska. Maska chudáka, co něco vystudoval

a ohání se mi tady před očima svým vlastním diplomem. Ten si taky umím vyphotoshopit. Nemysli si. Já nejsem takovej neználek počítačů, za jakýho mě máš.

Globální podvědomí:

Jako pana architekta bych se Vás na něco rád zeptal ... Na zelenou energii? ... Jak jste to uholdl? ... Protože se mě na to pořád někdo ptá a přitom už tohle téma dávno nejede? ... A jaký téma teď jede? ... Evropská potažmo celosvětová krize? ... No to jo, ale vy jste architekt, na tohle se já Vás přece ptát nebudu, po tom je Vám hovno.

Osvícenství:

Nejdůležitější je osvícený investor. ... Proč? ... No pak si můžu dělat, co chci a on to pochopí. ... I když je to úplná blbost? ... Vlastně jo. Ale jde o koncept. ... I když je ten tvůj koncept úplná blbost? ... Do určitý míry jo. ... To pak ale nehleďš osvícence, ale naprostýho blbce.

Vánoce:

Až se tě děti zeptají, co vlastně děláš? Odpovíš, stavím domy. Stavím domy, aby ostatní měli kde bydlet. A oni nemají kde bydlet? Někteří ne. A to si nemůžou něco pronajmout? Jako my? Můžou. Ale mají svůj sen. A ten jim já plním. Takže jsi takovej Ježíšek? Skoro. A Ježíšek má svůj sen? ... Dítě, některý Ježíšek má i svůj sen.

Jakou teorii asi tyto typy architektů mohou sesmolit? Žádnou. Mám takovou osobní tezi, spíš dojem, že už samotná roztříštěnost doby a myšlení nějaké souhrnné teorii moc nepřeje. Viz veškerá další odvětví lidského bádání a rozrůstající se změna společenského chápání jednotlivce a společnosti vůbec. Žijeme v době rozptýlení a rozptylování vědění a jeho specializaci po jednotlivých úsecích, kdy jednotlivé fragmenty si samy žádají širší kontext a pochopení. Tato cesta je dle mého nutná a přínosná. Neb poznatky jsou dělitelné do nekonečna, ale vtipem poznání je udělat krok zpět, ohlédnout se, zastavit se a popřemýšlet. Vybrat z dílčích poznatků to důležité a spojit je v jeden ke kontextu vztažený celek.

Jsme v důležité fázi přehodnocování našich stanovisek. Ve fázi jakési „nové“ nebo další postmoderny, kdy myšlenkový návrat k předešlému znamená zase něco jiného. Myslím, že je to návrat k normalnosti. K životu jako takovému. K životu obyčejnému. K bydlení, žití, rodině, místu, návrat k bližním. Možná „nový“ existencialismus. Avšak vše obohaceno o dosa-
vadní zkušenost našich předků.

Pod tímto dojmem nesmí se však zapomínat na lehkost umění a myšlení, krásu návrhu a velkorysost umělcovu, jak se, podle mne, při pohledu na většinovou tvořivost naší doby děje.

Jinak. Toho bych se asi rád dožil. Obávám se, že to může být zcela jinak a hluboko v sobě to cítím. Architektura a umění je odrazem současnosti a vizí do budoucna. Současné stavby, které nás baví, a jsou to ty dobré, obsahují ještě víru v dobro člověka a jeho počínání. A těch je málo, stejně jako obrazů.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
~~P.S~~
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Poznámky

AKA GRAND MASTER

O.D

Ondřej Dušek

Vážený pane profesore, zapsal jsem si několik poznámek k Vaším přednáškám a také k naší současné práci.

Nechci psát o nesporném přínosu Vašich přednášek, spíš o tom, co mě na nich dráždilo. Zprvce to byla posedlost vizuální stránkou architektury. Srovnávání vizuálních motivů, někdy zcela podružných a vytržených ze souvislostí, namísto zkoumání koncepcí, které za dílem stojí. Zadruhé mánie usvědčit české architekty z plagiátorství, z kopírování cizích předloh. Někdy posluchač nabývá dojmu, že vaší hlavní snahou je najít hlavní vzor té které stavby. Jako by dílo, kde je užito motivů již dříve použitých, nemohlo obsahovat inovativní myšlenky. (Například při přednášce o kritickém regionalismu v Čechách.)

Co se týče naší současné práce, psát o ní jako o celku je obtížné. Ze školy Emila Přikryla jsme si odnesli zvyk o všem pochybovat, neuznávat žádné dogma, nepracovat podle jedné předem stanovené metody. Správnost řešení určí pouze přesvědčivost výsledku, iracionální a zdánlivě nahodilý počín může být nakonec vitálnější než postup svědomitý, odůvodněný, ale bez riskování. To podstatné může vzniknout během procesu skicování, kreslení a rýsování. Náhodou, řetězem asociací. Ohledáváním zadání; tím, že ho zkoušíme nějak ztvárnit.

Není třeba vždy začínat vytyčením myšlenkového konceptu a ten až následně rozkreslit. Předpoklad, že se všechno podstatné vyjeví už na začátku, může být bláhový. Pojem „myšlenkový koncept“ často degeneruje do podoby jakési metafor pro celou stavbu. Jako by dům měl být ilustrací jedné své důležité vlastnosti, jednoho principu. Láká nás spíše poetika konkrétních a věcných faktorů, jako je konstrukce, geometrie a logika dispozice. Každopádně nečekáme, že se vše vyjeví hned na začátku.

Poznámky

221

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

~~O.D~~

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Dva texty

AKA GRAND MASTER

M.Š

Hřiště naší architektury

České architektonické školství svým absolventům vštěpuje mnohdy neúměrnou ambici vyniknout a touhu obstát při srovnání s těmi, kteří „to dokázali“. Skutečných mistrů je však málo a většina obdivovaných referencí je pro nás nerealizovatelným společenským a kulturním importem. Kdo u nás dnes staví architekturu? Demokratické instituce? Stát? Města? Obce? Spolky? Architekt je zde stále služebníkem mocných, movitých nebo vlivných, tak jako koneckonců vždycky byl. Pohybuje se na hřišti vymezeném často agresivními a nesourodými zájmy, existenčním zajištěním a vlastním svědomím a jeho tvorba je nakonec více či méně zdařilou implementací výkonů „prvního světa“ do místních poměrů. Výjimky bohuďák existují, ale týkají se jen několika málo šťastlivců a ve výsledku spíše potvrzují smutné pravidlo. Pro ostatních deset milionů lidí je tu hobby-market a byty nebo domy, které stačili podědit. Obávám se, že teprve v okamžiku, kdy tento fakt vezmeme skutečně vážně, spolu se zprávami o vykradeném hospodářství, výši průměrného platu, privatizaci eurofondů, mizející střední třídě a konceptu politických stran jako obchodníků s vlivem, pohne se česká architektura z místa a přestane se zpožděním beznadějně napodobovat koncepty a stavby demokracií, patřících mezi top10 v HDP na světě. Jestli i potom budou naše stavby trvanlivé, užitečné a krásné, staneme se mistry i my.

Pastva

Lidé, kteří vyrůstali v paneláku osmdesátých let (tj. bez plastových oken a růžovopistáciového zateplováku), mezi které také patřím, mají často sídliště rádi. Nevím, o čem to přesně svědčí, snad že člověk si zvykne na ledacos, tím spíš v dětství. Děti ze sídliště neumí sice pojmenovat květiny, ale znají například nuance různých kanalizačních šachet, vědí, co je medvědí hovno a za kterou trafostanicí si schovaly blátěné koule od poslední bitky. Voní jim asfalt a Avie, věří na historky z černé sanitky a mají cit pro určitý druh ošklivosti, blízké současnému umění. Já sám jsem se jako dítě sídliště necítil nijak ochuzený až do chvíle, kdy jsem se ve svých třiceti letech napásl řeřišnice. Jako zvíře jsem žral a objevoval v sobě schopnost poznat, kde nejspíš najdu nejchutnější. Od té doby hledím, kde bych co v přírodě pojedl, a zajímají mě už i jména květin.

P.S: Je mi ctí, že jsem dobrých patnáct let nevědomky žil na dohled od R. Š., na stejném sídlišti, v identické dispozici.

Pozn.: Text *Pastva* byl publikován v knize Michala Šišky *Malé věci v krajině*, Praha 2011, s. 119.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
~~M.Š~~
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Kontexty našich projektů

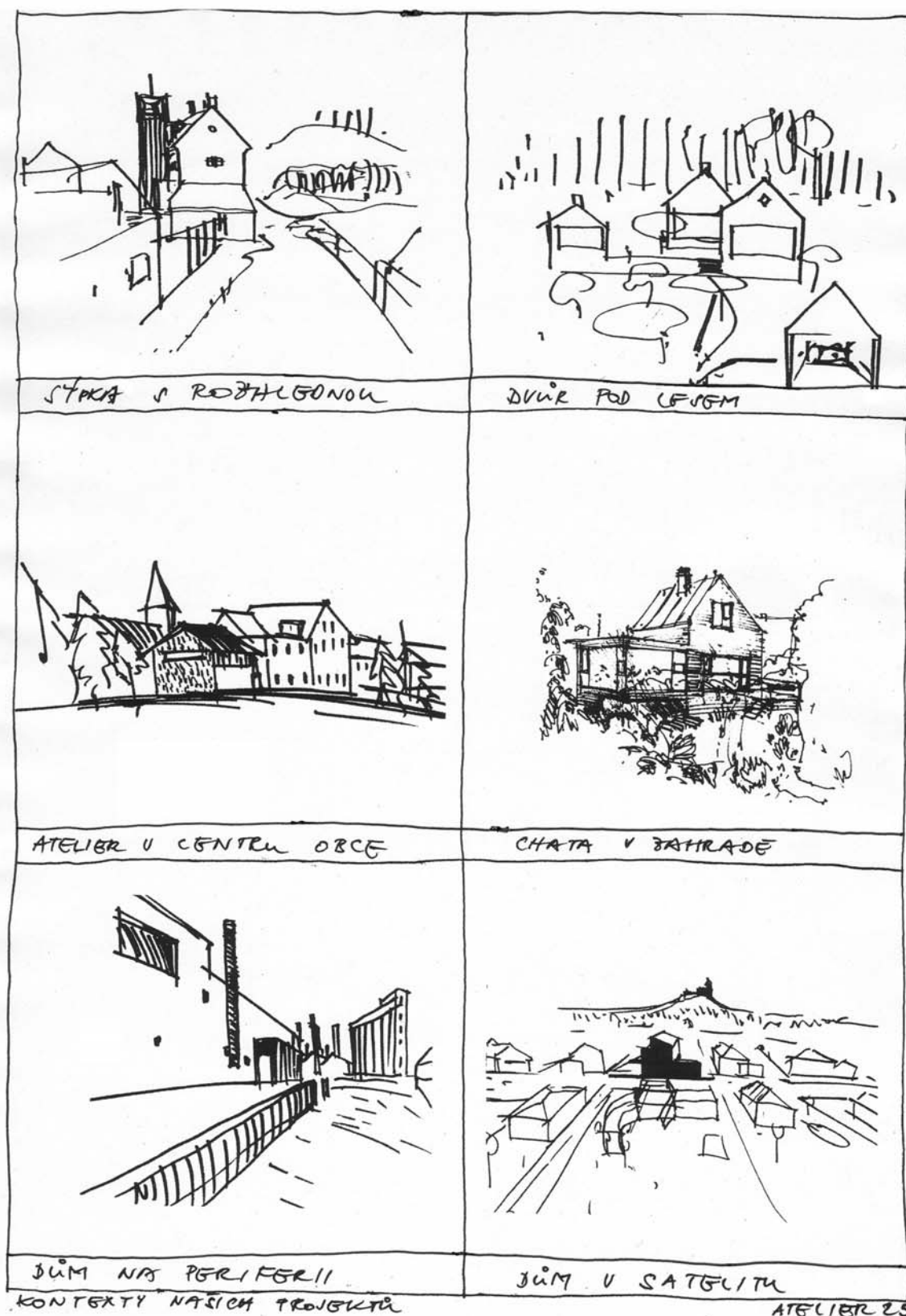
AKA GRAND MASTER

J.B

M.K

Kontexty našich projektů

229



J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Hommage — Hip Hop RŠ

AKA GRAND MASTER

F.K

M.M

M.P

B.Š

Filip Kotlář

Markéta Mráčková

Marek Přikryl

Barbora Šimonová

Hommage — Hip Hop RŠ
Hudba — Gorillaz, Clint Eastwood

REF:

Jsem šťastnej, mám se rád
jsem slunce, jsem v sáčku mág,
jsem dobrej, jsem tu Don,
jsem budoucnosti kamión,
Jsem šťastnej, mám se rád
jsem slunce, jsem v sáčku mág,
jsem dobrej, jsem tu Don,
jsem budoucnosti kamión,
jsem kamión,
jsem kamión,
jsem kamión..

Hommage — Hip Hop RŠ

233

RAP:

Podstatou je základ,
bez něj nelze tápat,
pohled' na můj náklad,
mám začít chrápat?
Rytmus!
Znáš nebo neznáš tu citací?
Jdem!
Hele domy znám,
hele struny znám,
hele vás poznám,
i když cítím mráz,
vidím mnoho krás,
korupci a hráz,
a zasranej sráz,
všechno půjde snáz,
navštívíme ráj,
muziku mi hraj
to je ono!
Jsem tady, poslouvej, já jsem tvůj mentor,
s tolika rýmy nastartuj svůj motor
kde je zápis,
tam je zápis,
prežijeme tam, kde je taky zápis,
city, pocity, bouráš tuhle zed',
žádný rvaní sraní pamatuj
jdem na to hned!

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

~~F.K~~

J.K

M.K

L.K

I.L

~~M.M~~

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

~~M.P~~

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

~~B.Š~~

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Medium slow Hip-Hop

Em



mf



F



Em



Jsem šťastnej, mám se rád jsem slunce, jsem v sáčku mág,



F



Em



jsem dobrej, jsem tu Don, jsem budoucnosti kamión, Jsem šťast - nej, mám se rád jsem



F



slun-ce, jsem v sáč-ku mág, jsem dobrej, jsem tu Don, jsem budoucnosti kamión,



2

Em

Em

jsem kamión, jsem kamión, jsem kamión, jsem kamión... Rap: (viz text)

F

Em

1. 2. D.S. al Coda (with repeat)

N.C. N.C.

Jsem

Píseň poprvé zazněla 16. 1. 2012 v Literární kavárně v Řetězové ulici v Praze.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

~~F.K~~

J.K

M.K

L.K

I.L

~~M.M~~

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

~~M.P~~

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

~~B.Š~~

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

DSS

AKA GRAND MASTER

D.V.

Hluboká říjnová noc. Ploužíme se za autobusem vezoucím účastníky mezinárodního festivalu poezie z Bratislavy. Za Modrou vjíždíme do Budmeríc; hned na kraji obce doleva, pak aleji ke žlutému zámku. Od vsi jej na místo kůlů a plotu dělí třímetrové betonové stély vztyčené těsně vedle sebe, ne-li jako náhrobky, tak jako protitanková zábrana. Na vratech šifra DSS. Autobus počká na zřízence a pak vjede do nočního stromoví kolem zámku. Ten je i ve tmě přízračný – vrchol eklektické německé neorenesance. Vysoké žluté štíty několikrát zmnožené a nesmyslně dekorující římsu kolem. Věžičky, hodiny, věžičky. Po zápisu na recepci pijeme deci modranského a pak šlapeme mezi romantickými dřevinami pod komunálním osvětlením z 80. let, sytícím ostrými bílými kužely asfaltku. Na konci silnice dva okály. Stoupáme pomalu po vrzajících schodech nahoru a tam...

Ve třech pokojích šest roztažených fotelů k upadnutí. Ve společenské místnosti, o které už další generace nebude schopna říct, k čemu sloužila, čtrnáct míst k sezení. Nikdy jsem neviděl bizarnější prostor. K odpočinku? K práci? Ten nejubožejší design: směšná dřevotřísková křesla (jakoby mnohokrát zvětšená papírová křesílka z domečku na hraní) s vyřezanými velkými kruhovými otvory bočnic, ovšem tak, že máte strach usednout, neboť se zdá, že byly obřezány příliš a jejich nohy vás neudrží. Na stolech obrovitě skleněné popelníky a všude neforemné nevkusné těžké vázy. Zatuchlý kovralovo-formaldehydový puch. Hrůza pomyslet, co tady se odehrávalo! Celou noc na tvrdém fotelu mezi šramotem myši myslel jsem na Bartoloměje Slzičku.

Ráno snídáme v přízemí zámku v čisté jídelně pod desítkami koulí z bublinkového skla, mezi mahagonem a mosazí pozdně bilákovského

stylu. Po raňajkách nesměle zkoumáme přízemí. V pravém křídle nacházíme galerii fotografických portrétů slovenských spisovatelů, obyvatel Budmeríc, prošedivělých inženýrů za tmavými stoly s popelníky ze včerejší noční můry, s hvězdičkovými diplomy na stěnách a pečlivě strženyými akademickými kníry. Bartoloměj Slzička alias Dominik Tatarka tu samozřejmě (sedmnáct let po revoluci) chybí. V Domově vydlabaných slovenských spisovatelů...

*Akademik, striebrovlasý poskok,
za rukáv zdrapí Slzičku, strhne ho k sebe,
pateticky zaútočí:
„Bartolomej, drahý Bartoš, večnosť sme
sa nevideli! A ty ma už nevidíš?“*

*„Ako vidíš, nevidím.“
To zas Akademik, asi vo vášni
predvolebnej vystupňovanej kampane,
nepočuje a nevidí.*

*„Bartolomej! Roky uchodia.
Chceš zostať sám, celkom sám, ako palec,
ako kôl v plote?“*

*„Ja vás dlabem, všetkých.“
„To je v poriadku, všetka česť, že sa
ozvlášťňuješ, poznáme podľa teórie Viktora
Šklovského. Ale je zhubné, vravím, zhubné, keď
sa spomedzi nás vydeľuješ, iba ty, iba ty nechceš
medzi nás a s nami. Čochvíľa sa tak vydeľíš, že si
už nikto na teba nespomenie. Stávaš sa, čoskoro
sa staneš živou mŕtvolou.“*

„Ja vás dlabem, všetkých. Počuješ?“

P s á n o p r o :

*Kulturní týdeník A2, 13. 11. 2006, publikováno
zmrzačené torzo; v říjnu 2011 připsáno
Rostislavu Šváchovi, mému skvělému učiteli
vidění a myšlení.*

J.B**R.B****O.C****L.D****D.D****O.D****E.E****M.F****M.H****P.H****R.I****A.J****E.J****K.J****P.J****F.K****J.K****M.K****L.K****I.L****M.M****N.M****O.M****E.N****P.N****T.N****K.P****M.P****M.R****T.Ř****M.S****P.S****R.S****B.Š****J.Š****M.Š**~~**D.V**~~**V.V****J.Z****L.Z**

Dvě kroměřížské rezidence biskupa

Karla z Lichtensteinu-Castelcornu?

AKA GRAND MASTER

J.Š

Dvě kroměřížské rezidence biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu?

Když nově zvolený olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcornu (1664–1695) v srpnu roku 1664 poprvé navštívil Kroměříž, našel někdejší rezidenční město olomouckých biskupů ve zbědovaném stavu: mnohé domy zůstávaly po třicetileté válce neopravené, stejně jako městské hradby, kolegiátní kostel sv. Mořice a zámek, který nebyl ani způsobilý k trvalému obývání. Na vině byly události třicetileté války, v jejímž závěru (1643) Kroměříž vydrancovali Švédové a Valaši, stejně jako nezáměr předchozích olomouckých biskupů, arcivévody Leopolda Viléma Habsburského (1637–1662) a Karla Josefa Habsburského (1662–1664). Karel z Lichtensteinu-Castelcornu, jenž se při volbě zavázal nejen k obnově chodu celé diecéze, ale i k opravě Kroměříže s někdejší venkovskou rezidencí olomouckých biskupů, tedy neváhal a s vervou se pustil do díla. Nejprve nechal stavebně zabezpečit zchátralý zámek, v jádru stále ještě pozdně gotickou stavbu z dob Stanislava Thurza (1496–1541), renesančně přestavěnou biskupem Stanislavem Pavlovským (1579–1598). První fáze opravy kroměřížského zámku probíhala mezi lety 1665–1672. Prozatím v zámku našly své místo především biskupské úřady, zabezpečující administrativu rozsáhlých biskupových statků. Na počátek velkolepé barokní přestavby si však kroměřížský zámek musel počkat až do poloviny následující dekády. O to větší pozornost biskup věnoval zřízení libosadu, založeného mezi měštanskými zahradami a štěpnicemi v jižním předpolí města, v blízkosti předměstské vsi Štěchovic. Ve druhé polovině 17. století se biskup, společně s městskou obcí, podí-

lel i na opravě prstence městského opevnění, v režii biskupství probíhala rovněž oprava kolegiátního kostela sv. Mořice. Podobu obnovovaných měštanských domů kolem náměstí i hlavních městských ulic spoluurčovala biskupská stavební kancelář, striktně vyžadující jednotné řešení průčelí s atikovými patry, kryjícími střechy. Znovuobnovení někdejšího postavení Kroměříže jako rezidenčního města olomouckého biskupství ve druhé polovině 17. století tedy našlo odpovídající odraz v celkové podobě města, které postupně dostávalo reprezentativní barokní tvář.¹

Podobná charakteristika velkolepé barokní proměny Kroměříže se objevuje snad ve všech pracích věnovaných historii a architektonickému vývoji města. Jistě právem, vždyť biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcornu doslova vzkřísil upadající město k novému životu. Zdálo by se proto, že pohled do dějin Kroměříže ve druhé polovině 17. století již nemůže přinést zásadní nová zjištění, zvláště zohledníme-li nepřekonatelné dílo zasloužilého kroměřížského historika Františka Václava Peřinky.² Opak je však pravdou. Celý okruh nových témat již před časem naznačila práce Radmily Pavlíčkové věnovaná rezidenční síti biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu.³ Nejen že autorka přesvědčivě interpretovala úlohu všech biskupových rezidencí, tedy Olomouce, Brna, Kroměříže, Vyškova, Mírova a Hukvald, ale v případě Kroměříže přinesla i mimořádně zajímavá svědectví o existenci literaturou dosud opomíjeného kapitulního domu, majícího v rámci celé rezidenční sítě olomouckého biskupa nezastupitelnou roli. Po nezbytné rekapitulaci všeho, co o kroměřížském domu biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu víme, se nyní pokusíme nalézt jeho místo na mapě i v historii města Kroměříže.

Dům, „kde sídlila Jeho knížecí Milost“, právě takto je hledaný objekt označen v pozůstalostním inventáři, pořízeném po smrti biskupa Karla dne 23. září 1695.⁴ Inventář, detailně analyzovaný právě Radmilou Pavlíčkovou, obsahuje výčet místností a jejich zařízení, jak to odpovídalo dobovým zvyklostem. Dočítáme se, že biskupův dům stál na náměstí, byl dvoupatrový a jeho křídla uzavírala vnitřní dvůr. V přízemí se nacházela kuchyně, pokoj kuchyňského písaře a prostor určený kuchyňskému personálu. V prvním patře (patrně v části orientované k náměstí) jsou inventářem evidovány tři místnosti bez určení účelu. Zřejmě v navazujícím dvorním křídle měly své místo knížecí ložnice, pokoj komorníka, komorního topiče a dvě šatny, dále ještě předsíní, lokajský pokoj, komora a krejčovství. Ve druhém patře našly umístění další prostory bez definované funkce, v části orientované do náměstí pak navíc jídelna a audienční pokoj. Dům obsahoval i místnosti obývané purkrabím, několik hostinských pokojů a komory, určené pro ubytování sloužících. Zadní, podle popisu pravděpodobně také dvoupatrové křídlo, obsahovalo kromě několika pokojů a předsíní i jídelnu úředníků (patrně v prvním patře) a jídelnu sloužících (snad ve druhém patře?). Vedle biskupova domu se měl nacházet byt (či dům?) knížecího hejtmana.

Funkce uvedených prostor (biskupova ložnice, audienční místnosti, jídelna) nás nenechává na pochybách v tom, že se skutečně jednalo o dům určený k běžnému obývání biskupem, jeho nejbližším doprovodem a úřednictvem. Veškeré pochybnosti o obytném určení domu pak zmizí, začteme-li se do další části inventáře, vypočítávající předměty, které se v místnostech nacházely v době biskupovy smrti. Obytné pokoje měly běžnou výbavu křesly a truhlami, na stěnách visely četné obrazy, zmíněny jsou

i koberce s hedvábnými třásněmi a přehozy z červeného damašku. V místnostech určených pro uložení garderoby se nacházelo biskupovo zimní i letní oblečení, stejně jako několikero sad ložního prádla. Zásuvky dvou stolků v biskupově ložnici, tedy vůbec nejintimnějším soukromém prostoru, obsahovaly předměty běžné denní potřeby – modlitební knížky, drobné krucifixy, závěsné hodinky, krabičku tabáku a zejména několik lékárníček s medikamenty, které byly pro stářím a nemocemi sužovaného biskupa naprosto nezbytné.

Otázkou zůstává, kde se biskupův dům, tak dobře známý z inventáře, vlastně nacházel. Pavlíčková podle zmínky o souvisejících kapitulních domech a tzv. domě Rottalově (dnes čp. 45 na Velkém náměstí) nepochybně správně dedukovala, že hledaný dům musel stát v severozápadní frontě náměstí, tedy v linii domů počínající u vyústění Janské ulice a pokračující dále k zámku. S tímto závěrem nelze než souhlasit, kapitulní domy (a tedy i hledaný dům biskupův) se skutečně koncentrovaly v severní části zmíněné fronty náměstí, nejbližší zámku.

Údaje, obsažené v inventáři, lze však vcelku spolehlivě využít pro i přesnější lokalizaci biskupova domu. Z počtu místností a zmínky o vnitřním dvoře je zřejmé, že se muselo jednat o velmi rozsáhlý a reprezentativní objekt. Z popisu víme, že na hlavní, dvoupatrový dům při náměstí (s biskupovou ložnicí, jídelnou a místnostmi určenými k audiencím) patrně navazovalo dvorní křídlo (nejspíše se zmíněnými hostinskými pokoji). V zadní části parcely stál další, pravděpodobně také dvoupatrový dům, určený především úředníkům. Tato charakteristika domu je pro naše další úvahy naprosto směrodatná. I po barokních přestavbách totiž většina domů na kroměřížském náměstí zůstávala jednopatrová, a to v rozsahu předních domů

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

i dvorních křídel. Jediným dvoupatrovým domem na náměstí, rozsahem odpovídajícím objektu známému z popisu, byl dům čp. 38, tedy objekt dnešního Muzea Kroměřížska. Tento výstavný a dominantní objekt se skutečně nachází v sousedství kapitulních domů, uprostřed severozápadní strany náměstí (obr. 1, obr. 2). Jedná se o rozsáhlý komplex budov na parcele o půdorysu šířky cca 22 a délky asi 62 m. Šířka parcely prozrazuje, že původně se zde nacházela dvojice měšťanských domů, na jejichž zcelených parcelách vyrostl stávající objekt. Přední dům má tři osy klenutého podloubí, hlavní fasádou v obou patrech prostupuje trojice sdružených oken vybavených kamenným ostěním, obohaceným o profilované římsy v nadpražích a parapetech, které navíc podepírají volutové konzolky. Průčelí, v souladu s patrováním domu horizontálně dělené kordonovými římsami, v každém patře rytmičuje pilastrový řád. Na osu průčelí jsou umístěny znaky kardinála Františka Dietrichsteina (ve druhém patře; obr. 3A) a Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (v prvním patře; obr. 3B).⁶ Dvorní křídlo má prosté fasády prolomené okny, zčásti vybavenými kamenným ostěním. Dvoupatrový, v přízemí průjezdný „zadní“ dům při ulici Pilařově má obdélná okna s olistovaným ostěním a nad půlkruhově završeným portálem opět erb biskupa Karla. Fasády člení jednoduché kordonové římsy a nárožní omítková rustika (obr. 4). Dům při náměstí si uchoval téměř nedotčenou dispozici interiérů. Přízemím prochází široký průjezd do nádvoří, opatřený valenou výsečovou klenbou, v celém rozsahu zaklenuté je i přízemí dlouhého dvorního traktu. V patře domu při náměstí se nachází trojice rozměrných místností, zaklenutých valenými klenbami s trojúhelnými výsečemi, opatřenými dekorativními štukovými obrazci. Rovněž dvorní křídlo i zadní dům jsou

v patře opatřeny valenými výsečovými klenbami s omítkovými hřebínky. Místnosti druhého patra mají trámové stropy. Vnitřní komunikaci zajišťovalo reprezentativní dvouramenné schodiště, spojující průjezd v přízemí s obytnými a reprezentativními prostory někdejšího biskupova bytu v obou patrech předního domu. Méně pohodlné vřetenové schodiště, vtěsnané do věžovitého rizalitu, sloužilo k propojení nádvoří s interiéry zadního domu a nacházelo se na styku zadního domu a krátkého (levého) bočního křídla. Odlišná podoba schodišť dosti zřetelně odráží i hierarchizaci využití jednotlivých částí domu, která věrně kopíruje stav zaznamenaný v inventáři z roku 1695. Vyjma náročněji ztvárněného hlavního průčelí a štukové dekorace kleneb předního domu není využito bohatšího architektonického členění – dochované portály a okenní ostění mají obvyklý pravouhlý tvar s jednoduše profilovanými nadpražími římsami a prostou lištovou profilací.

Poznání objektu vhodně doplňují informace získané z ikonografie i historických pramenů. Náš dům vůbec poprvé zaznamenal anonymní autor, jehož rytina Kroměříže vznikla patrně v sedmdesátých nebo počátkem osmdesátých let 17. století.⁷ Dům čp. 38 jednoznačně identifikuje vysoká dvoupatrová hmota, s průčelím v přízemí otevřeným třemi osami arkád a osově navazujícími okny v patrech, což prakticky odpovídá dnešnímu stavu. Dům vrcholí atikou, ukrývající zastřešení pultovými střechami spádovanými ke středovým úžlabím (obr. 5). Jednopatrové kapitulní domy, navazující na boční průčelí biskupova domu, jsou rovněž opatřeny atikovou nadezdívkou. Jednoduché, nicméně přesvědčivé vyobrazení je současně jediným pramenem, který nás informuje o podobě domu čp. 38 v Lichtensteinově době; další zobrazení Velkého náměstí z 19. století již

zaznamenávají podobu domu po klasicistních úpravách, spojených se změnou zaatíkových střech na stávající střechu sedlovou.⁸ Podle Peřinky byl dům čp. 38 zbudován v roce 1609 kardinálem Dietrichsteinem, což potvrzuje i jeho erb na průčelní fasádě. Zda byla již od počátku budova určena jezuitům, kteří se zde v době třicetileté války na krátký čas skutečně usadili, nelze určit. V roce 1644 jezuité odešli do Uherského Hradiště, načež dům „potomně páni z kapitoly olomúcké na sebe přijali“.⁹ Osudy sledovaného domu v dalších dvaceti letech neznáme, pouze ze zmínky v roce 1664 tušíme jeho zpustlý stav. Erby biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu, osazené na průčelí předního i zadního domu, nejspíše vypovídají o rekonstrukci, provedené zřejmě v prvních letech jeho episkopátu.

Přesnější určení stavebního vývoje domu je ztíženo jeho současným stavem i skutečností, že při radikální generální rekonstrukci v osmdesátých letech 20. století nebyl prováděn odborný průzkum. Podle autorů pasportu města z roku 1958 je téměř celý komplex v rozsahu domu při náměstí, dvorního křídla i zadního domu při Pilařově ulici pozdně renesanční novostavbou z roku 1609.¹⁰ Tomu nasvědčují i dochované klenby, opatřené charakteristickými výsečemi s pozdně renesančními hřebínky a štukovými obrazci. Ani dispozice sklepů, tvořených dlouhým chodbovitým prostorem pod podloubím, z něž je přístupna dvojice valeně zaklenutých místností, nesvědčí pro významnější začlenění konstrukcí starších domů a vznikla tedy současně s nadzemními zdivy. Zásahy raného baroka se měly omezit na vestavbu krátkého dvorního křídla při dvorním průčelí zadního domu a snad i přilehlého vřetenovitého schodiště. Ponecháme-li stranou, že stále vycházíme z více než padesát let starého

elaborátu, lze s navrženým modelem stavebního vývoje domu i dnes souhlasit. V prvním desetiletí 17. století tedy na kroměřížském náměstí pod patronátem kardinála Dietrichsteina vyrostl monumentální objekt palácového charakteru, kvalitou architektury i utvářením svého průčelí výrazně přesahující úroveň renesanční kroměřížské měšťanské architektury. Palác přečkal třicetiletou válku, byť zřejmě nikoliv bez úhony, a pravděpodobně v polovině šedesátých let 17. století byl upraven pro ubytování biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu i jeho dvora. Na otázky, jak biskup Karel využíval kroměřížský zámek a zda v něm vůbec přebýval, případně v jakém vzájemném poměru byly biskupovy pobyty na zámku a v domě na náměstí, nelze bez kritického rozboru autentických písemných pramenů odpovědět. Rámcová analýza biskupova itineráře přitom zřetelně vypovídá o četnosti biskupových pobytů v Kroměříži – pobýval zde osmdesát až sto deset dnů v roce a od roku 1690 až do své smrti zde sídlil trvale.¹¹ Vkrádá se domněnka, že palác na náměstí byl jen jakýmsi „provizoriem“, které mělo saturovat potřeby ubytování biskupa i jeho doprovodu při pobytech v rezidenčním městě v době komplikované a dlouholeté přestavby kroměřížského zámku (obr. 6, obr. 7). Vytvoření vhodných obytných kapacit přímo na zámku nepochybně nebylo pro stavebníka biskupova formátu nerealizovatelné, pokud by ovšem tento záměr patřil k jeho prioritám. Důvod, proč se tak nestalo, tedy zřejmě musíme hledat jinde – podle Pavlíčkové „zámek zřejmě představoval především reprezentační objekt s výrazně komemorativním charakterem, budovaný Karlem z Lichtensteinu-Castelkorna nejen k vlastnímu užívání, jež nejméně v posledních letech jeho episkopátu zůstávalo nenaplněno, ale také pro své nástupce v biskupském úřadu“.¹²

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
~~J.Š~~
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Jak to však bylo s kroměřížským zámekem?¹³ Bylo již nastíněno, že v prvních desetiletích Karlova episkopátu zůstával zámek poněkud v pozadí biskupova zájmu. Dlouhý časový úsek od biskupovy intronizace v roce 1664 do počátku definitivní přestavby rezidence (1686) mohly snad vyplnit přípravné a projekční práce, spojené i se zabezpečením potřebných finančních zdrojů. Na otázku, jaké pohnutky biskupa vedly k poměrně pozdnímu započetí stavebních prací a proč byly upřednostněny přestavby dalších, v porovnání s kroměřížskou biskupskou rezidencí nesrovnatelně méně důležitých objektů, nelze však zatím, bez zjištění relevantních historických souvislostí, přesvědčivě odpovědět. Jak již víme, biskup Karel hned v prvním desetiletí svého episkopátu kroměřížský zámek přece jen opravoval. Potýkáme se však s otázkou, jaké stavební práce byly na zámku v letech 1665–1675 vlastně provedeny? Dochované ikonografické materiály ze sedmdesátých až osmdesátých let 17. století zámek totiž zaznamenávají jako sice mohutnou, ovšem nikterak reprezentativní čtyřkřídlovou stavbu s vysokou hranolovou věží, provizorně zakončenou nízkou dlátkovou střechou. Monumentální vrcholně barokní rezidenci bychom tedy na známých vyobrazeních ze sedmdesátých až osmdesátých let 17. století hledali marně. Aktuální poznatky získané stavební analýzou napovídají, že při celkové přestavbě zámku v osmdesátých a devadesátých letech 17. století ze staršího objektu biskup ponechal pouze obrovskou, původně vstupní hranolovou věž, části zdív a substrukcí jednotraktového, tj. jiho-východního křídla a navazujícího křídla severo-východního, nápadného nepravidelným průběhem své nádvorní zdi i mimořádnými dimenzemi vnitřních dělicích zdí ještě v úrovni prvního patra (obr. 8, obr. 9, obr. 10). Jako novostavby,

provedené v posledním dvacetiletí 17. století doslova od základu, se podle stavebně historických zjištění jeví celé vstupní jihozápadní křídlo včetně jižního i západního hranolového rizalitu, navazující „dlouhé“ severozápadní křídlo a vnější trakt „zahradního“, tedy severovýchodního křídla nad sala terrenou (obr. 10).¹⁴ Je zjevné, že biskup Karel na svoji nejvýznamnější a umělecky nejnáročnější stavbu dlouho sbíral síly a rozsáhlá, teprve v roce 1686 započatá přestavba kroměřížského zámku, rovnající se v mnohých částech novostavbě, byla ovlivněna stavem biskupské pokladny, nedostatkem schopných řemeslníků i vhodného stavebního materiálu, jak na mnohých příkladech ilustrativně dokládá Peřinka.¹⁵

Výstavba nových křídel zámku započala na podzim roku 1686,¹⁶ kdy se kopaly základy pro novostavbu severozápadního křídla s biskupskými vinnými sklepy v podzemí. Snad současně probíhala stavba zahradního, tj. severovýchodního křídla, jehož obrovská hmota musela sestoupit z vyvýšené terénní terasy až do úrovně zámecké zahrady. Určité periodizaci výstavby zámku v rámci jediného „generálního“ projektu může nasvědčovat sotva znatelná disharmonie v řazení okenních os, patrná na několika místech průčelí. Přes biskupovy neustálé výtky na údajně nedostatečné tempo prací stavba rostla poměrně rychle; sala terrena v podnoží severovýchodního křídla se klenula v roce 1690.¹⁷ Koncem osmdesátých let se dokončovala hrubá stavba, obvodové zdi nabývaly dnešní výšky, což dokládá dendrochronologická datace některých dochovaných příčných táhel v koruně zámecké budovy, vytesaných z dubů smýcených v letech 1686–1687.¹⁸ Počátkem devadesátých let 17. století můžeme předpokládat dokončení hlavních stavebních prací, které se poté zřejmě přesunuly do in-

teriérů.¹⁹ Právě tehdy mohly být nejspíše vyzdí-
vány klenby, jelikož ve většině prostor všech tří
podlaží měl být (nebo byl?) zámek zaklenut.²⁰
Teprve na prahu devadesátých let 17. století
zámek získal stávající monumentální objem,
akcentovaný oproti stávajícímu stavu dnes
zasypanou kvádrovou podnoží v úrovni příko-
pu a zejména pásem horizontální atiky, kryjící
zastřešení zámku.²¹ Biskup Karel si ještě v září
1695 stačil prohlédnout dokončované vnější
fasády zámku – a zemřel, aniž mu osud do-
přál dobudovanou rezidenci spatřit v plném
lesku.²² Teprve tři roky po stavebníkově
smrti byla nad vstupní portál uprostřed jiho-
západního křídla osazena kartuše, jejíž text
nikoho nenechává na pochybách, že právě
Karel z Lichtensteinu-Castelcornu „od zákla-
dů vybudoval“ kroměřížský zámek.²³ Rok osa-
zení kartuše (1698) zřejmě datuje zakončení
hlavních stavebních prací. Úpravy interiérů
se protáhly snad až do počátku 18. století.
Biskupova smrt ještě před dokončením stav-
by mimoděk navozuje otázku, zda bylo vše
dokončeno podle původního záměru, nebo
přece jen nastaly určité změny a zjednoduše-
ní. V případě Kroměříže můžeme realizova-
nou stavbu srovnávat s dobovými plány části
suterénů, přízemí a patra, vyhotovenými snad
v osmdesátých letech 17. století architektem
Giovanni Pietro Tencallou, ale i s relativně
bohatou dobovou ikonografií (obr. 11). Až na
drobné detaily tyto plány odpovídají realizo-
vanému stavu zámku, a jejich věrohodnost
potvrzují i zdánlivě nepodstatné maličkosti
„technického“ charakteru.²⁴ Před dvorním
průčelím „krátkého“ severovýchodního křídla
navazujícího na hranolovou věž autor plánů za-
kreslil podzemní kanál, skrz čelní křídlo prav-
děpodobně zaústěný do příkopu. Existenci
barokního klenutého kanálu, svým trasová-

ním přímo odpovídajícího „Tencallovým“ plá-
nům, se podařilo ověřit výkopem na jaře 2011.
Plány zaznamenávají i barokní dispozici inte-
riérů, dnes poněkud zastřenou pozdně barok-
ními a mladšími přestavbami.²⁵ Střed čelního
křídla zaujímal vstupní vestibul, sklenutý na
střední pilíř. Krátká chodba při dvorním prů-
čelí křídla spojovala vestibul s intimním, pů-
vodně nezastřešeným dvorkem v nitru jižního
rizalitu, při patě hranolové věže. Teprve odtud
se vstupovalo do trojice místností v přízemí
rizalitu. V opačném pólu křídla byla situována
jedna ze zámeckých kuchyní – nad jejím to-
peništěm, zakresleným na Tencallově plánu,
dodnes v klenbě existuje otvor pro dymník,
jenž odváděl kouř z kuchyně do komína. Dru-
há kuchyně, nepochybně určená pro přípravu
pokrmů pro vrchnost, se nacházela v přízemí
severního nároží zámku a křížové klenby v je-
jím středu podepírala čtveřice pilířů, spuště-
ná až do úrovně severní grotty sala terreny
v suterénu. Točité schodiště a výtah zajišťo-
valy přímou funkční vazbu zámecké kuchy-
ně na hlavní reprezentativní sály zámku –
Malou a Velkou jídelnu (dnešní Sněmovní sál)
v severním nároží prvního patra.²⁶ Srovnání
dnešní zámecké stavby s „Tencallovými“ plá-
ny nám v otázce jejich věrohodnosti posky-
tuje jednoznačně kladnou odpověď (obr. 10,
obr. 11).²⁷
Dispozice zámku zakreslená na Tencallově
plánu tedy téměř do detailu odpovídá dodnes
dochovanému stavu. Barokní obrazové a plá-
nové prameny však zaznamenávají i dnes již
neexistující vnější opevnění zámku. To mělo
být tvořeno dvojicí trojúhelných bastionů,
zpevňujících severní a východní nároží zahrad-
ního křídla a okružním vyzdívaným příkopem,
jehož vnější zeď měla v jednotném odstupu ko-
pírovat obvod zámku. Pod severovýchodním

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
~~J.Š~~
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

křídlem stále zůstávala zachována terasa pozdně gotického parkánu – poslední relikt opevnění biskupského hradu před barokní přestavbou. Plánovanou podobu vnějšího opevnění známe z tzv. Tencallových půdorysů a z vyobrazení zámku zařazených do grafického alba, které pro biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu vyhotovil Justus van den Nypoort (obr. 11, obr. 12). Album bylo vydáno v roce 1691 a kroměřížský zámek v něm spatřujeme jako již dokončenou stavbu, v souladu s Tencallovými plány obehnanou příkopem a zpevněnou dvojicí mohutných bastionů při zahradním průčelí.²⁸ Nypoortem zprostředkovaná informace je však v rozporu s písemnými údaji, které informují o klenutí sala terreny v nejnižší úrovni zahradního křídla v roce 1690 a dokončování fasád zámku až v roce 1695. V době vydání grafického alba byl tedy kroměřížský zámek stále ještě ve výstavbě a Nypoort pro biskupa Karla zaznamenal nikoliv skutečně existující, ale ideální stav, jakého měla jeho kroměřížská rezidence dosáhnout až po dokončení stavebních prací. K jakým závěrům tedy dospíváme, pohlížíme-li touto optikou i na problematiku opevnění zámku? Dnes patrná situace na severním nároží zámku, tj. v úrovni suterénů pod Sněmovním sálem vcelku jednoznačně dokládá, že se bastiony, tedy nejpodstatnější prvek zámeckého opevnění, vůbec nezrealizovaly. Asi 20 m od severního nároží pozorujeme zakončení kvádrové podnože zámku, na které směrem k nároží navazuje novodobě omítané zdivo.²⁹ Cihlové plomby, vložené do kapes vynechaných již při stavbě na styku kvádrového a omítaného zdiva, byly původně určeny k zavázání krátké jihozápadní (tj. zadní) strany zamýšleného bastionu (obr. 13). Od jeho výstavby, která měla proběhnout v návaznosti na

stavbu vlastního zámku, však bylo upuštěno. Stopy rovněž nerealizovaného bastionu při východním nároží překryla koncem 19. století rozměrná terasa se schodištěm do Podzámecké zahrady. Také provedený stav plánovaného zámeckého příkopu se od Tencallových plánů značně lišil – kolem jižního rizalitu měla kontreskarpová zeď půdorysně nepravidelný podkovovitý průběh,³⁰ příkop kolem západního rizalitu nakonec zřejmě kvůli ponechání městské hradby směřující k Mlýnské bráně vůbec nebyl vyhlouben.. Nemáme tedy jediný důkaz, který by potvrzoval existenci vyzděného příkopu pod severozápadním průčelím zámku.

Zjednodušení původního projektu, jehož nejzřetelnějším důkazem je právě odlišné provedení příkopu a rezignace na výstavbu opevnění zámku v nárožích orientovaných do Podzámecké zahrady, můžeme přičíst období následujícímu po smrti biskupa Karla v roce 1695. Na otázku, jakým způsobem se stavebníková smrt promítla do stavebních prací v interiéru, odpovědět neumíme – vše zde změnila pozdně barokní úprava z doby po roce 1750. Z éry biskupa Karla zůstala prakticky beze změn dochována pouze sala terrena a několik místností v přízemí, vybavených štukovou výzdobou kleneb.

Z kapacitních důvodů není možno v započatém pokusu o kritické zhodnocení stavebního vývoje kroměřížského zámku v době biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu pokračovat, byť námětů k diskusi se nabízí dostatek.³¹ Smyslem textu bylo v první řadě upozornit na paralelní existenci dvou kroměřížských rezidencí olomouckého biskupa v šedesátých až devadesátých letech 17. století i na fakt, že každá z nich byla pravděpodobně naplněna poněkud odlišným obsahem, ať již důvody

tohoto stavu byly jakékoliv. Stejně tak je jisté, že ve všech ohledech mimořádná stavba kroměřížské zámecké rezidence, již jsme se pouze krátce věnovali ve druhé části textu, rozhodně není badatelsky vyčerpělým tématem, a to dokonce ani po stránce zmapování stavebního vývoje, který bude nutno nadále podrobovat systematickému studiu s využitím výsledků archivního studia i správné interpretace výpovědi, poskytované stavbou samotnou. Snad ani respekt budící, strohá až přísná monumentalita velkolepé barokní rezidence nezabrání tolik žádoucímu rozvíjení interdisciplinárního studia všech témat, která kroměřížský zámek nabízí (obr. 14).

P o z n á m k y :

¹ Z literatury věnující se Kroměříži připomeňme alespoň základní tituly: Vilém Jůza – Ivo Krsek – Jaroslav Petrů – Václav Richter, *Kroměříž*, Praha 1963; Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, III. díl, Praha 1998, s. 204–220; Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 2. svazek, Praha 1998, s. 220–257; Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (eds.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009; Marek Perůtka (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži. Průvodce*, Kroměříž 2011. V roce 2012 by mělo vyjít aktuální monografické zpracování umělecko-historického vývoje města. Zcela zásadní a nepřekonatelný význam pro studovanou epochu dějin města Kroměříže má dílo Františka Václava Peřinky *Dějiny města Kroměříže*, díl druhý, část I. a II. (dějiny let 1619–1695). Kroměříž 1947.

² František Václav Peřinka, *Dějiny města Kroměříže III/1. Místopis*, Kroměříž 1940.

³ Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Lichtensteinu–Castelkorna 1664–1695*, Olomouc 2001, s. 24–46.

⁴ Ibidem, s. 40.

⁵ Dobroslav Líbal – Milena Beisetzerová – Milena Flodrová, *Kroměříž, historické jádro. Stavebně historický průzkum*, Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů, ateliér odborných služeb, skupina pro historický a asanační průzkum, Praha 1958, blok č. 1, s. 55–62 a blok č. 2, str. 102–106.

⁶ Pokud je deska v původním umístění (což je velmi pravděpodobné), současně potvrzuje dvoupatrové řešení domu již pro první fázi výstavby. Na desce pod erbem kardinála Dietrichsteina se nachází nápis:

FRANCISCVS CARDINALIS
A DIETRICHSTEIN ME
EREXIT ANNO MDC
IX EPISCOPATVS X.

⁷ Zdeněk Motalík, *Kroměřížské veduty*, obrazové album, nestránkováno, list č. 2, Praha 2006.

⁸ Ibidem, list č. 15.

⁹ Peřinka (pozn. 2), s. 202.

¹⁰ Líbal – Beisetzerová – Flodrová (pozn. 5).

¹¹ Pavlíčková (pozn. 3), s. 40.

¹² Ibidem, s. 45.

¹³ Viz literatura uvedená v pozn. 1. Zásadní pramen představuje Peřinka (pozn. 1), k biskupovým stavbám souhrnně zejména s. 578–618; k vlastní přestavbě zámku s. 619–672. K nejnovějším poznatkům o stavebním vývoji kroměřížského hradu a zámku Jan Štětina, *Úvahy nad problematikou stavebního*

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
~~J.Š~~
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

vývoje kroměřížského zámku, in: *Ingredere hospes III*, Kroměříž 2010, s. 8–27.

¹⁴ Barokní přestavba byla využita i pro půdorysné rozšíření zámku. Nová křídla totiž vznikala již mimo půdorys původní stavby, ve prospěch získání rozměrnějšího vnitřního nádvoří. Tento postup byl ověřen u jihozápadního, tj. vstupního křídla, vysunutého vně půdorysu staršího zámku. Základy staršího, renesančního křídla se v nádvoří podařilo odkryt v roce 2007.

¹⁵ Peřinka (pozn. 1). Vynikající vypovídací hodnota Peřinkovy analýzy písemných pramenů k barokní přestavbě zámku volá po provázání s údaji stavebně-historické povahy.

¹⁶ Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (eds.; pozn. 1), s. 37–38.

¹⁷ Ibidem, s. 38.

¹⁸ Zdeněk Vácha – Radim Vrla, Kroměřížská biskupská rezidence na konci středověku, *Archaeologia historica*, 2008, č. 33, s. 358, pozn. 1.

¹⁹ Dosud nejucelenější soubor plánů shromáždil archivní průzkum, vyhotovený zřejmě jako první fáze zamýšleného, ovšem nerealizovaného stavebně-historického průzkumu zámku. Lenka Šabatová – Lenka Kalábová, *Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž. Stavebněhistorický průzkum*, část I. Ikonografický a spisový materiál z dostupných archivních fondů, I/1, I/2. Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, Brno 2004.

²⁰ Např. severovýchodní křídlo má klenby patrně ještě z konce 17. století i ve druhém patře. Mnohé klenební konstrukce z doby výstavby mohou být dochovány nad druhotné sníženými podhledy. Některé klenby, zejména ve druhém patře zámku, však patrně zanikly při požáru v polovině 18. století.

²¹ Poslední úsek nadstřešní atiky zůstal dochován na boční fasádě hranolové věže. Atiky zaznamenávají všechny ikonografické prameny až do poloviny 18. století, kdy byly odstraněny. Je příznačné, že při přestavbě své rezidence i sám biskup respektoval nařízení biskupské stavební kanceláře, která při přestavbách domů ve městě vyžadovala jejich doplnění o „vylhaná prvá nebo druhá poschodí“, tedy právě atiky – Pavlíčková (pozn. 3), s. 36. Shodné završení měl ostatně i biskupův dům na náměstí.

²² Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (eds.; pozn. 1), s. 39.

²³ Ibidem. Oslavný text kartuše byl jistě formulován s ohledem na vyzdvihnutí biskupových zásluh, nelze však pochybovat o tom, že v podstatě vystihuje realitu – velká část zámku byla skutečně úplnou novostavbou.

²⁴ V této části textu záměrně opouštíme zájmové pole

„velké“ architektury a za příklad si bereme dosud zcela opomíjené detaily, které zatím, z neznámých důvodů, stály stranou jakéhokoliv odborného zájmu.

²⁵ Mladší přestavby většinou nebyly zásadního charakteru, obvykle se omezily na dispoziční změny pomocí vkládání příček a zřízení nových podhledů.

²⁶ Poslední funkční interpretace jednotlivých prostor, se kterou lze s mírnými korekcemi souhlasit, byla předložena v citovaném průvodci z roku 2011 – Perůtka (pozn. 1).

²⁷ Ibidem, s. 40.

²⁸ Ondřej Zatloukal (ed.), *Kroměříž. Květná zahrada 1691*, Kroměříž 2008, nestránkováno. V originále Nypoortova alba je vyobrazení Podzámecké zahrady a zahradního průčelí biskupského zámku zařazeno pod č. 33. Na listu č. 1 je v pozadí Květné zahrady dosti schematicky zachycen i kroměřížský zámek.

²⁹ Tato partie je výrazně poznamenána novodobým statickým zajištěním (viz datum 4. 9. 1991, vyryté do betonu při patě zámku). Statické zajištění nebylo, pokud je autorovi známo, ze strany památkové péče sledováno, nebyl prováděn systematický průzkum a dokonce ani běžná fotodokumentace nálezových situací, jednorázově odkrytých při zásazích do zdív i okolního terénu.

³⁰ Skutečný rozsah příkopu zaznamenal plán zámku, Podzámecké zahrady a přilehlé části města, jehož autorem je Johann Anton von Grüneberg (plán datován 1775). Věrohodnost plánu potvrzuje i stopa průběhu příkopové zdi, dosud patrná v nerovné dlažbě ulice mezi Sněmovním náměstím a ulicí Ztracenou.

³¹ Autor si přirozeně uvědomuje vlastní omezení a na paměti má větu Rostislava Šváchy z června 2001: „Nezáleží na délce textu, ale na hloubce vašich myšlenek“.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

~~J.Š~~

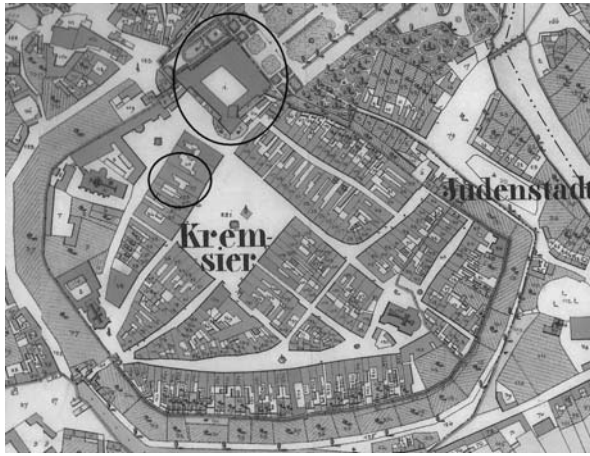
M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z



1



2



3 A



3 B



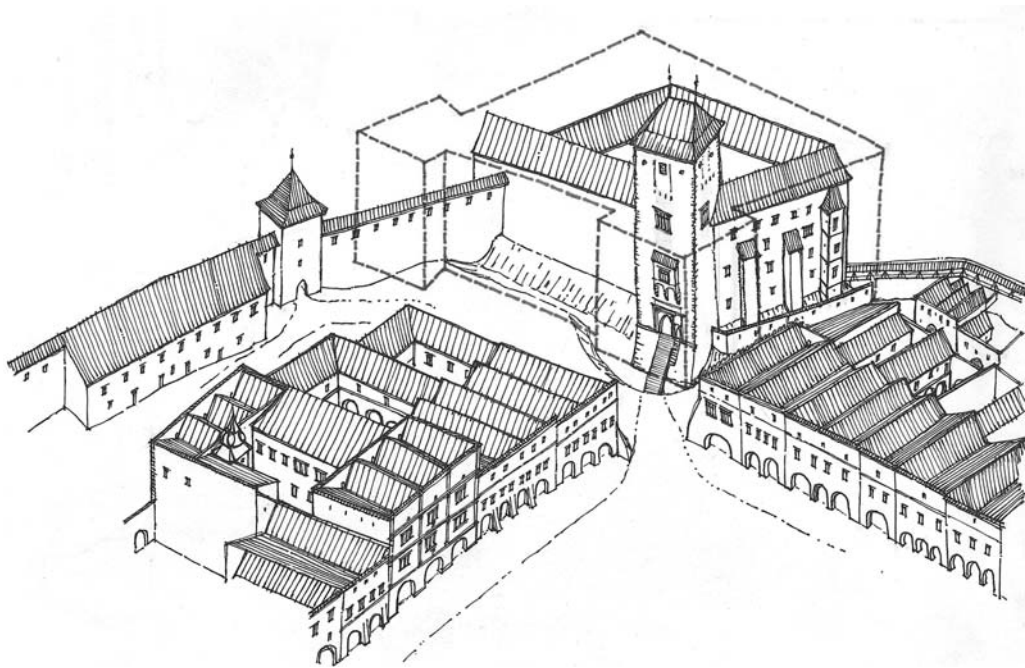
4



5

- 1 Kroměříž, mapa stabilního katastru z roku 1830. Vyznačen zámek a dům čp. 38 na Velkém náměstí „kde sídlila Jeho knížecí Milost“. Všechny kresby a fotografie Jan Štětina 2008–2011, není-li uvedeno jinak.
- 2 Kroměříž, dům na Velkém náměstí čp. 38 (vlevo) a zámek (vpravo), současný stav.
- 3 Kroměříž, dům na Velkém náměstí čp. 38, znaky kardinála Dietrichsteina (A) a biskupa Lichtensteina (B), osazené na hlavním průčelí domu.
- 4 Kroměříž, dům čp. 38, pohled na zadní dům při ulici Pilařově. Nad portálem osazen znak biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcora.
- 5 Výřez z veduty Kroměříže se severovýchodní frontou náměstí, které dominuje dvoupatrový biskupův dům, za nímž pod č. 2 kostel sv. Mořice, vpravo (č. 3) je rozestavěný kroměřížský zámek. Mědirytina, 3. čtvrtina 17. století, uloženo v Moravském zemském archivu v Brně.

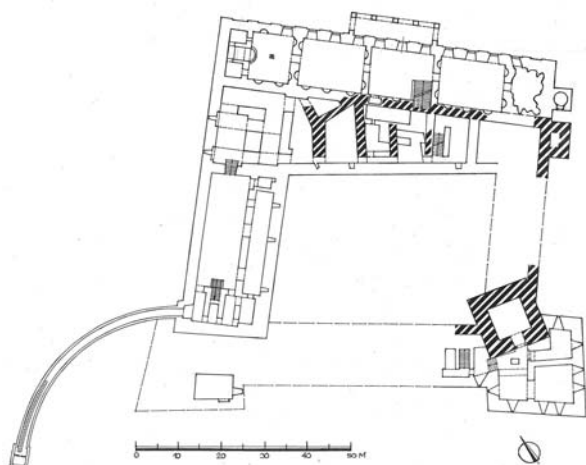
J.B
 R.B
 O.C
 L.D
 D.D
 O.D
 E.E
 M.F
 M.H
 P.H
 R.I
 A.J
 E.J
 K.J
 P.J
 F.K
 J.K
 M.K
 L.K
 I.L
 M.M
 N.M
 O.M
 E.N
 P.N
 T.N
 K.P
 M.P
 M.R
 T.Ř
 M.S
 P.S
 R.S
 B.Š
~~J.Š~~
 M.Š
 D.V
 V.V
 J.Z
 L.Z



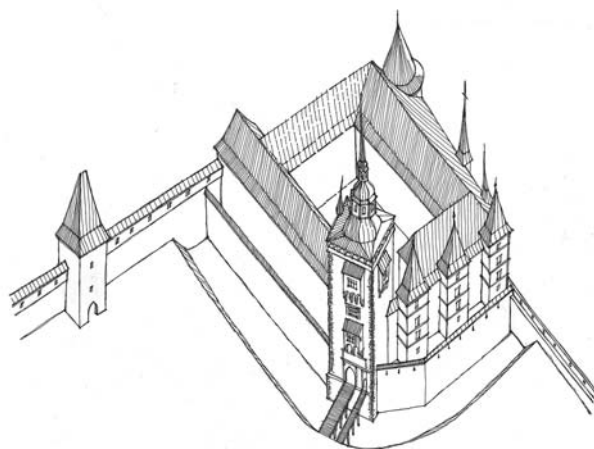
6



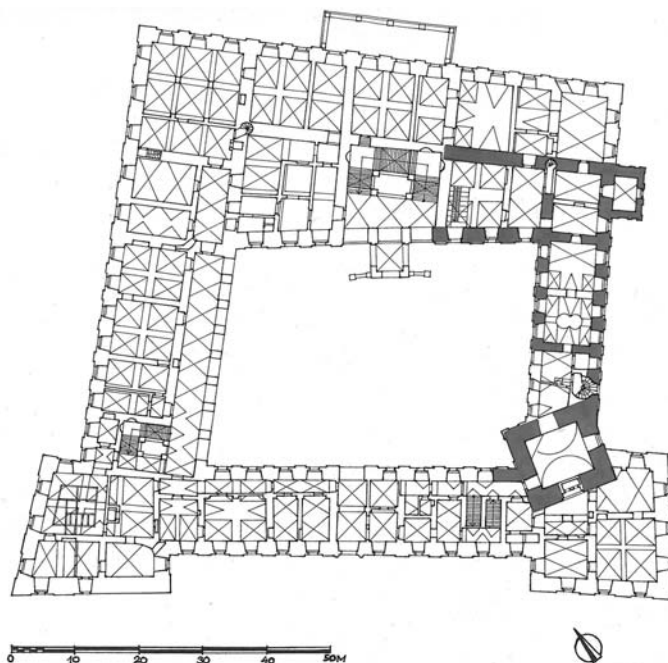
7



8



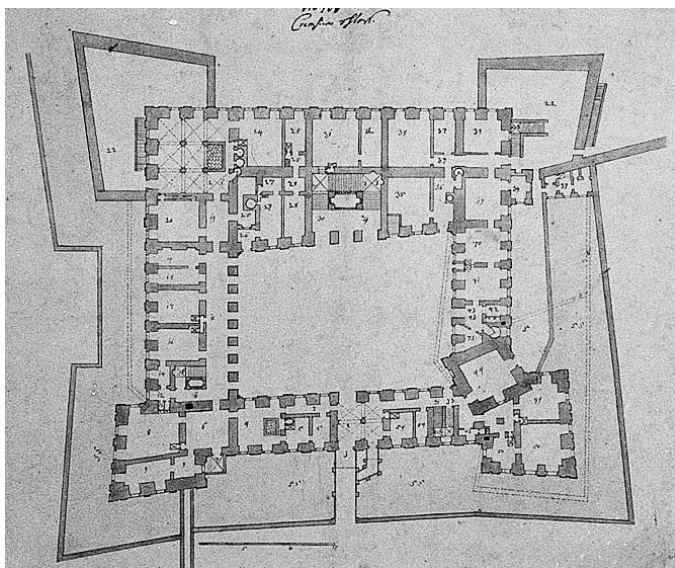
9



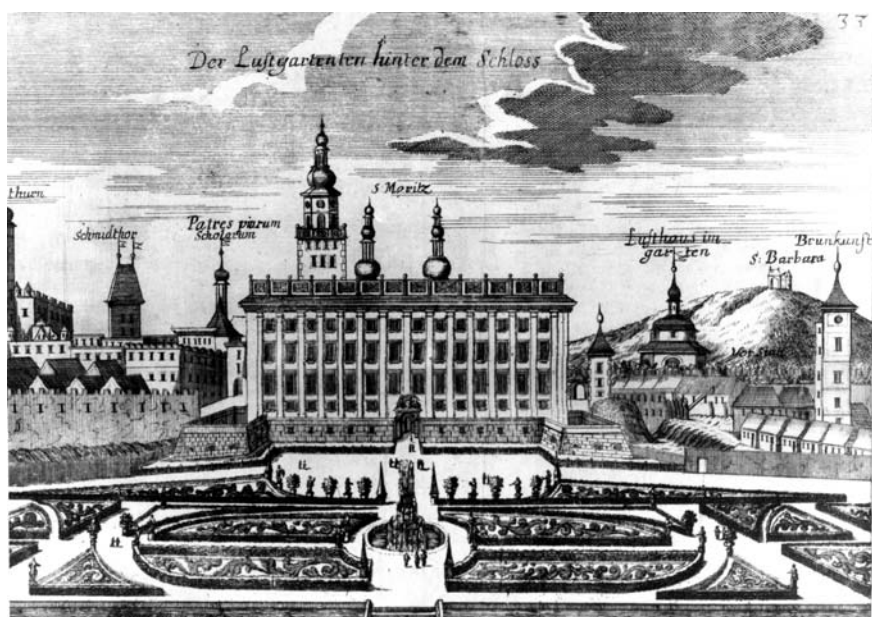
10

- 6 Kroměříž, pokus o rekonstrukci severního sektoru náměstí s biskupovým domem (vlevo dole) a provizorně opraveným zámkem, stav před rokem 1686. Červeně naznačena hmota přestavěného barokního zámku z doby po roce 1686.
- 7 Kroměříž, celkový pohled na komplex domu čp. 38 na Velkém náměstí (vpravo) a zámek (v pozadí) z věže kostela sv. Mořice.
- 8 Kroměříž, zámek. Půdorys suterénů s orientačním vyznačením předpokládaných a dochovaných předbarokních zdí (silně šrafováno). Zdiva barokní přestavby z 80.–90. let 17. století neznačena.
- 9 Kroměříž, zámek (okr. Kroměříž), pokus o rekonstrukci vzhledu zámku počátkem 17. století, před zničením za třicetileté války a následnými barokními přestavbami. Vlevo Mlýnská brána. Není zaznamenána navazující domovní zástavba.
- 10 Kroměříž, zámek. Půdorys přízemí zámku s vyznačením předpokládaného maximálního rozsahu dochovaných předbarokních, tj. gotických a renesančních zdí (červeně). Barokní zdiva z let 1686–1698 a mladší neznačena.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
~~J.Š~~
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z



11



12

11 Kroměříž, zámek (okr. Kroměříž). Půdorys přízemí zámku, patrně kopie původního projektu z konce 17. století.

Papír 43,4 x 60,2 cm, rýsováno tuší, položeno šedě, měřítko označeno, později nadeepsán: No 107 Cremsierer Schloss.

12 Kroměříž, zámek. Ideální pohled na průčelí zámku z Podzámecké zahrady podle rytiny J. van Nypoorta (1691).

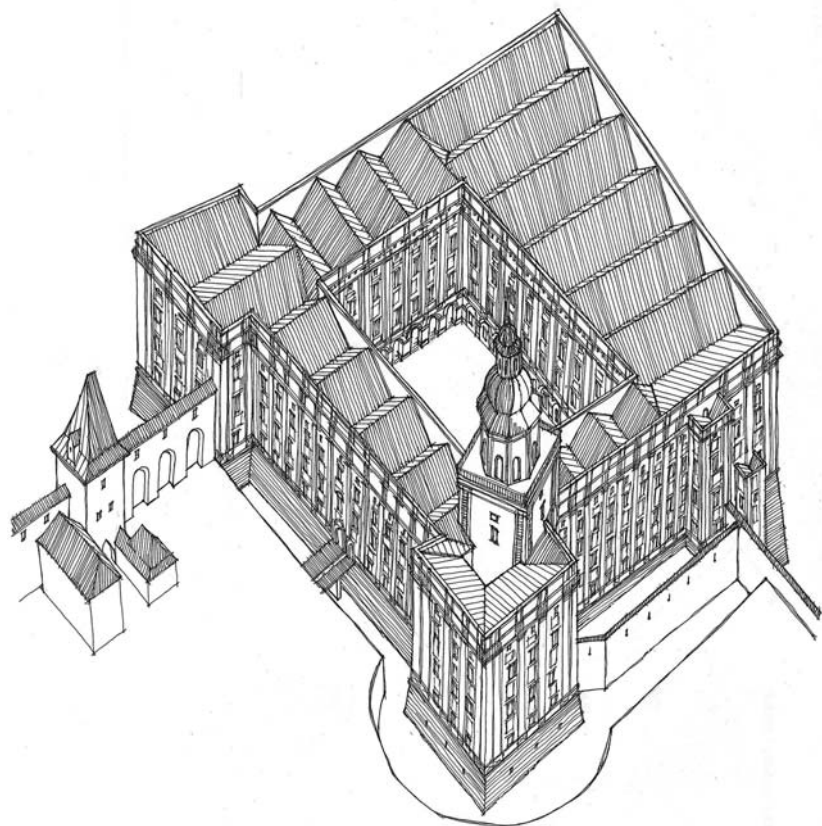
Bastiony při nárožích zámku nebyly patrně nikdy realizovány. Těsně vpravo od zámecké budovy věž Mlýnské brány, pod níž je patrně zachycen sypaný rondel městského opevnění s vyústěním městského příkopu.

13 Kroměříž, zámek. Severozápadní fasáda zámku v úrovni podnože, rozmezí novodobě omítaného líce podnože v místě patrně nerealizovaného barokního bastionu (vlevo) a kvádrového zdiva podnože zámku (vpravo).

14 Kroměříž, zámek (okr. Kroměříž), pokus o rekonstrukci vzhledu zámku po přestavbě provedené biskupem Karlem z u-Castelcora, předpokládaný stav na počátku 18. století. Varianta se zaatikovými střechami se středními úžlabími. Vlevo Mlýnská brána, není zaznamenána navazující domovní zástavba.



13



14

257

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
~~J.Š~~
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Několik poznámek k funkčnímu využití grott v areálu Valdštejnského paláce v Praze

AKA GRAND MASTER

N.M

Několik poznámek k funkčnímu využití grott v areálu Valdštejnského paláce v Praze

Jen málokteré téma je v českém dějepise umění tak reflektované jako umělecké podniky spojené s osobou Albrechta z Valdštejna. Mezi nimi zcela jistě dominuje stavba Valdštejnského paláce v Praze na Malé Straně. Svědčí o tom dvě obsáhlé monografie¹ z posledních let, v nichž vyšla řada statí založených na nejnovějších průzkumech, které přinesly nová fakta a zásadním způsobem ožejmily Valdštejnovy stavební podniky. Především poslední z publikací, *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*² přinesla komplexní pohled na Valdštejnovu osobnost, mimo jiné i z pozice velkorysého stavebníka. V rámci ní byly poprvé komplexněji pojednány areály Valdštejnových pražských³ i mimopražských⁴ zahrad a jejich voluturních architektur, zejména unikátních grott, jimž byla na poli umělekohistorického bádání do té doby věnována pouze minimální pozornost.⁵ Grottové objekty v areálu Valdštejnova pražského sídla patrně není třeba podrobněji představovat. Díky své monumentalitě a originalitě jsou jako jedny z mála grott na našem území známy i širší veřejnosti. Jejich výjimečnost spočívá zejména ve specifickém užití pro výzdobu grott běžně užívaného dekoru – umělých krápníků. Ty navozují dojem téměř dokonalé imitace přírodních krasových útvarů vzniklých bez zásahu lidské ruky. Zapojení sochařské výzdoby a architektonických prvků je zde minimální. Architektonické tvarosloví se výrazněji projevuje pouze na výzdobě voliéry. Dojem přirozené přírodní scenerie navozuje monumentální kulisa jihozápadní ohradní zdi areálu i výzdoba interiéru grotty (obr. 1), situované v přízemí paláce

v sousedství monumentální saly terreny. Tento dojem narušuje snad jen kamenná nádržka vystupující na západní straně z krápníkové krusty pokrývající stěny grotty.

Jak nasvědčují závěry důkladného archeologického průzkumu,⁶ obdobný charakter měla i tzv. Velká grotta skrytá v zahradě za ohradní zdi. Objekt, který byl v roce 1765 odtržen od areálu Valdštejnského paláce, však od té doby prošel řadou utilitárních změn, které jeho charakter změnil k nepoznání⁷ (obr. 2) a z hlediska poznání jej zařadily k nejproblematictějším objektům valdštejnského souboru. Teprve zmiňovaný průzkum provedený v letech 2006–2007 umožnil poměrně přesně rekonstruovat někdejší podobu prostoru (obr. 3), jeho proporce, členění, možnosti osvětlení i úpravu stěn. Potvrdil, že také Velká grotta byla, stejně jako grotta v přízemí paláce, v době svého vzniku svěbitým grottovým prostorem bohatě zdobeným umělou krápníkovou výzdobou. Skutečnost, že ani ve Velké grottě neměl chybět vodní prvek, potvrdil nález dvou jezírek v bočních prostorech, jejichž boky a dno byly utěsněny proti prosakování a vzlínání vody vrstvou nepropustného kompaktního jílu. Kromě jezírek byl u jednoho z pilířů v centrálním prostoru grotty nalezen ve výšce přibližně 0,5 m vývod keramického potrubí, které mělo patrně napájet jedno z jezírek. Rozvod vody měly zajišťovat trubky. Jejich otisk (obr. 4) se zachoval v maltě hned na dvou místech. Podle zakřivení byly identifikovány jako olověné. Je tedy zcela zřejmé, že vodní prvek měl být nedílnou součástí Valdštejnových pražských grott.

Právě přítomnost vodního prvku, zastoupená kamennou nádržkou v interiéru grotty ve Valdštejnském paláci, vedla v minulosti k dosud jedinému odvážnému pokusu o funkční a ikono-

grafickou interpretaci jedné z Valdštejnových grott. Petr Fidler se domnívá, že v grottě, situované v přízemí Valdštejnského paláce při sale terreně, stávala Valdštejnova lázeň.⁸ Na základě této domněnky pak usuzuje: „Mytologický významový kontext Valdštejnské grotty leží v kultu vody, pramene očisty, pramene života a duchovní i tělesné obnovy.“⁹ Je s podivem, že i přesto, že se toto tvrzení neopírá o písemné prameny či jiné skutečnosti, které by zde existenci lázně dokládaly, nebylo doposud podrobeno kritickému zhodnocení.

Zahrada vévodova pražského sídla vznikala souběžně s výstavbou samotných budov a postupně byly budovány také jednotlivé grottové objekty. Výzdobné práce na nich se patrně uzavřely před rokem 1632.¹⁰ Zatímco grotta v přízemí Valdštejnského paláce byla dokončena, Velká grotta za ohradní stěnou nikdy kompletně dokončena nebyla.¹¹ Navázaly práce, jejichž cílem bylo zavést do umělých jeskyní vodu. Důležité poznatky v tomto směru přináší také konfiskační inventář z 6. března 1634, na který ve své stati upozorňují badatelé Ivan Muchka a Sylva Dobalová.¹² Jak poukazuje,¹³ jsou v inventáři u údaje „Im Garten in der Grotten“ uvedeny dvě položky a to: „Bleiröhr, gross und klein“, olovené trubky v počtu patnácti kusů, a dále „Item bei der Grotten alte kupferne Bräupfannen“, tedy staré měděné pivovarské pánve v počtu jeden kus. Tento údaj však považují za nejasný a zmíněné pánve interpretují jako mísy či „lavaba“. Správně je však zaujal fakt, že totožné předměty se nacházely také v místnosti před vévodovou lázní, jež se, dle inventáře, nacházela spolu se saunou za světnicí zahradníka někde v přízemí paláce. Její lokalizaci ale dnes určíme jen těžší.¹⁴

K jakému účelu sloužily zmíněné pivovarské pánve, se dozvídáme na základě studia

literatury a zejména pak stavebně historických průzkumů, založených na analýze písemných pramenů. Pivovarské pánve byly umístěny v obslužných místnostech v těsné blízkosti lázní a byly využívány k ohřevu vody. Zařízení tohoto charakteru se nacházelo v suterénních prostorech přiléhajících ke grottám ploskovického zámku. V tomto případě z dochovaných písemností víme, že se v roce 1727 pracovalo „v přední části suterénu, v sala terreně čili dnešních grottách na zřízení první kaskády (patrně hlavní kaskáda /jde o kaskádovou kašnu – poznámka autorky/ se dvěma Herakly) a na opravě vlhkem opadané omítky; zároveň se dozvídáme o pánvích na ohřívání vody pro lázně.“¹⁵ O obdobném zařízení a jeho chodu nás informuje také Karl Valentin Kirchmayer v raném popisu lázní v Kuksu z roku 1696: „Za kostelem stojí dům, v kterémžto viděti jest měděný kotel na způsob pivovarského, dva jiné menší kotlíky... v kterýchžto kotlech (voda) topením se ohřívá, na obou koncích z většího, jakož i také z menších kotlů mosaznými čepy do kádí v zemi vsazených a připravených se vpouští, a potom do lázně po troubách řemeslně udělaných, ven vytýká.“¹⁶ Ze zmiňovaného konfiskačního inventáře vyplývá, že roury i pánev byly uloženy v grottě a nedočkaly se využití. Jarmila Čiháková sice uvádí, že při archeologickém výzkumu někdejší Velké grotty „registrovaný mělký žlábek mezi krápníky na severní straně jižního pilíře č. 4 mohl být otiskem olovené trubky (viz obr. 4), o jejichž používání hovoří záznam v konfiskačním inventáři majetku z 6. března 1634“,¹⁷ tuto domněnku však nelze s jistotou potvrdit. Z inventáře není zcela jasné, ve které z grott se materiál nacházel. Na základě těchto indicií bychom snad mohli vrátit do hry myšlenku, že vévoda Albrecht z Valdštejna v areálu Valdštejnského paláce zamýšlel

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
~~N.M~~
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

vybudovat grottu určenou ke koupeli. Prozatím se však budeme muset smířit s faktem, že jakkoliv je tato domněnka lákavá, není-li podložena písemnými prameny, setrvá v rovině pouhých hypotéz.

(Za poskytnutí obrazové dokumentace děkuji paní PhDr. Jarmile Čihákové)

Použitá literatura:

Prameny:

- Petr Justa – Markéta Korečková – Jiří Živný, *Restaurátorská zpráva. Valdštejnský palác – grotta*, Praha 2000.
- Barbora Klipcová – Petr Uličný – Pavel Vlček, *Jičín – zámek. Stavebně historický průzkum*, Praha 2009.
- Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá Strana, č. p. 33–III, blok č. 1182 mezi ulicemi Letenskou, Tomášskou a Valdštejnským náměstím*, SÚRPMO, Praha 1966.
- Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá Strana, č. p. 4, 17, 18, blok č. 1182/c mezi ulicemi Letenskou, Valdštejnskou, Klárovem a Valdštejnským náměstím*, SÚRPMO, Praha 1968.
- Petr Macek – Pavel Zahradník, *Ploskovice. Stavebně historický průzkum zámeckého areálu, I. část*, SÚRPMO, Praha 1990.
- Nina Michlovská, *Grotta v české architektuře 17. a 18. století* (magisterská diplomová práce), Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.
- Robert Šrek, *Karlovy Vary a lázeňská architektura do roku 1850* (magisterská diplomová práce), Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2009.
- Otakar Votoček, *Státní zámek Ploskovice. Umělecko-historická analýza*, NPÚ Ústí nad Labem 1968.

Literatura:

- Jarmila Čiháková – Ivan Muchka, *Obnova takzvané Velké grotty Valdštejnského paláce v Praze, Zprávy památkové péče*, 71, 2001, s. 14–19.
- Jarmila Čiháková – Martin Müller, *Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI*, 2009, s. 113–137.
- Jarmila Čiháková – Martin Müller, *Rozvržení areálu Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI*, 2009, s. 173–191.
- Sylva Dobalová – Ivan Muchka, *Zahrady Albrechta Valdštejna v Praze*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 114–126.
- Petr Fidler, *Valdštejnský palác v rámci evropské architektury*, in: Mojmír Horyna (ed.), *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 131–192.
- Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996.
- Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, s. 137.
- Petr Uličný, „Item zedníkům na nějaký sloupky do štítu dáno...“. Rok 1630 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejborských,

Z českého ráje a podkrkonoší, 2004, č. 17, s. 35–63.

Petr Uličný, „Item na lipové cestě spotřebováno...“.

Rok 1633 na stavbách Albrechta z Valdštejna

v registrech baušrejbberských, *Z českého ráje*

a podkrkonoší, 2005, č. 18, s. 29–43.

Petr Uličný, *Elementy Valdštejnova Jičina*, in:

Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.),

Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?,

Praha 2007, s. 229–238.

Text byl publikován

ve sborníku konference *Historické zahrady*

KROMĚŘÍŽ 2011. Zahrada jako umění.

Umění v zahradě, Kroměříž 2011, s. 111–114.

Poznámky:

¹ Mojmír Horyna (ed.), *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002; Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007.

² Viz Fučíková – Čepička (pozn. 1).

³ Sylva Dobalová – Ivan Muchka, *Zahrady Albrechta Valdštejna v Praze*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 1), s. 114–126.

⁴ Petr Uličný, *Zahrada Valdštejnova casina u Jičina*. In: Fučíková – Čepička (pozn. 1), s. 229–238.

⁵ Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996, s. 74.

⁶ Rozsáhlý archeologický výzkum v prostorech někdejší Velké grotty Valdštejnského paláce proběhl při příležitosti přestavby bývalého hospodářského zázemí augustiniánského kláštera, ke kterému grotta od roku 1765 náležela, na hotel síť Rocco - Forte. Závěry tohoto archeologického průzkumu byly publikovány v časopise *Průzkumy památek* v roce 2009. Viz Jarmila Čiháková – Martin Müller, *Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI*, 2009, s. 113–137; Jarmila Čiháková – Martin Müller, *Rozvržení areálu Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI*, 2009, s. 173–191.

⁷ Monumentální prostor o výšce 7,7 m byl druhotně přepatrován a zbaven krápníkové výzdoby, což vedlo v minulosti některé badatele ke srovnání tohoto prostoru s interiérem Rudolfovy grotty v areálu Císařského mlýna v Praze Bubenči. Neboť, jak se jeden z nich mylně domníval, „ani v případě Císařského mlýna, ani v případě tomášské grotty nešlo o jeskyni s krápníky, ale o centrální zaklenutý prostor nespecifikované funkce“. Viz Muchka – Křížová (pozn. 5), s. 74.

⁸ Petr Fidler, *Valdštejnský palác v rámci evropské architektury*, in: Mojmír Horyna (pozn. 1), s. 174.

⁹ Ibidem, s. 175

¹⁰ Datum dokončení výzdoby Valdštejnových pražských grott není známo. Z dochované korespondence se však dozvídáme, že vévoda dopisem z 21. března 1632 staviteli Sebremondimu přikazuje, aby již pro výzdobu jičínského zámku obstaral také štukatéry, a zajímá se o malíře, který předtím pracoval v jeho pražském domě. (Tato informace byla publikována v rámci statě Petra Uličného, viz Petr Uličný, *Elementy Valdštejnova Jičina*, in: Fučíková – Čepička (pozn. 1, s. 230.) Tito štukatéři do Jičina skutečně někdy v průběhu následujících dvou let přišli a zbudovali zde grottu, situovanou obdobně jako v pražském paláci v přízemí zámeckých budov. Díky dochované písemné pohledávce vztahující se k výplatě za práci na ní se pak dozvídáme jména obou štukatérů. Jsou jimi Domenico Canevalle a Santino Galli, kteří jsou považováni rovněž za tvůrce štukové výzdoby pražské sály terreny, jak dokládají i dochované monogramy DC a SG zakomponované do její výzdoby. Na základě výše zmíněných okolností tak můžeme usuzovat, že se oba jmenovaní zásadním způsobem podíleli také na výzdobě grottových objektů areálu malostranského paláce. Ta byla patrně dokončena před rokem 1632, když zde v tomto roce není jejich přítomnost už více potřeba.

¹¹ Tuto skutečnost také potvrdil archeologický výzkum. Zatímco krápníková výzdoba Velké grotty byla ne-li dokončena, tak v pokročilém stadiu, jak dokládají objevené zbytky krápníkové výzdoby a drátěná oka na klenbě 1. patra sloužící k upevnění prejzů, využívaných jako jádra umělých krápníků, bylo zjištěno, že na rozdíl od grotty situované v přízemí paláce, ve Velké grottě nebyl povrch původní podlahy za života Albrechta z Valdštejna opatřen pochozí úpravou. Fragmenty dlažby z říčních valounů nalezené v souvrství pozdějších navázek byly mladšího data. Viz Čiháková – Müller (pozn. 6), s. 114.

¹² Viz Dobalová – Muchka (pozn. 3), s. 115–116, 118.

¹³ Ibidem, s. 118.

¹⁴ V tomto případě se však s největší pravděpodobností jednalo o koupel a saunu čistě utilitárního charakteru. Jejich analogie najdeme i na jičínském zámku, kde je existence lázně a sauny doložena pramenným materiálem. Na tuto skutečnost poukázal Petr Uličný. Viz Barbora Klipcová – Petr Uličný – Pavel Vlček, *Jičín – zámek. Stavebně historický průzkum*, Praha 2009, s. 27

¹⁵ Otakar Votoček, *Státní zámek Ploskovice. Umělecko-historická analýza*, NPÚ Ústí nad Labem 1968, s. 3.

¹⁶ Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, s. 137.

¹⁶ Viz Čiháková – Müller (pozn. 6), s. 121.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

I.L

M.M

~~N.M~~

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

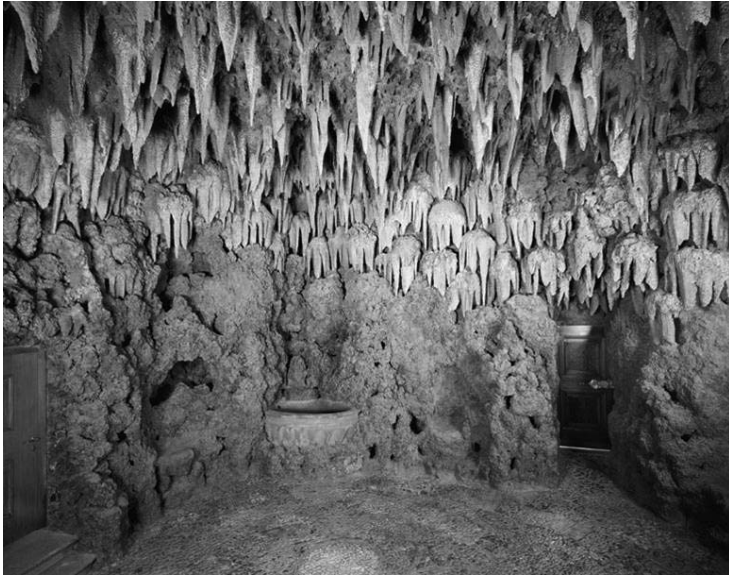
M.Š

D.V

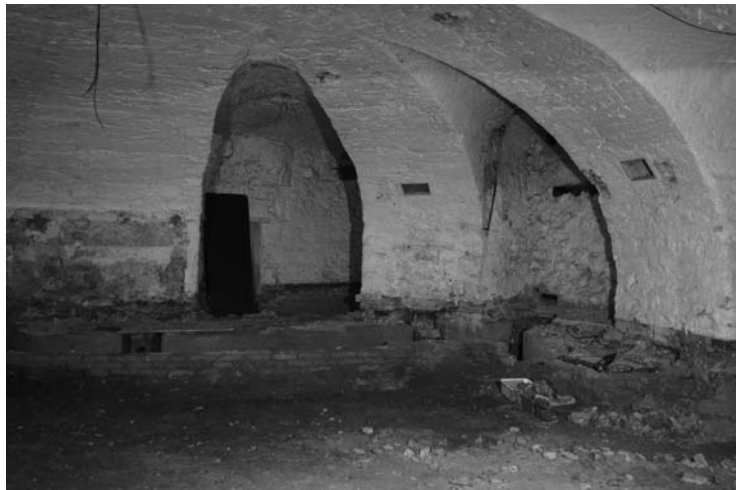
V.V

J.Z

L.Z



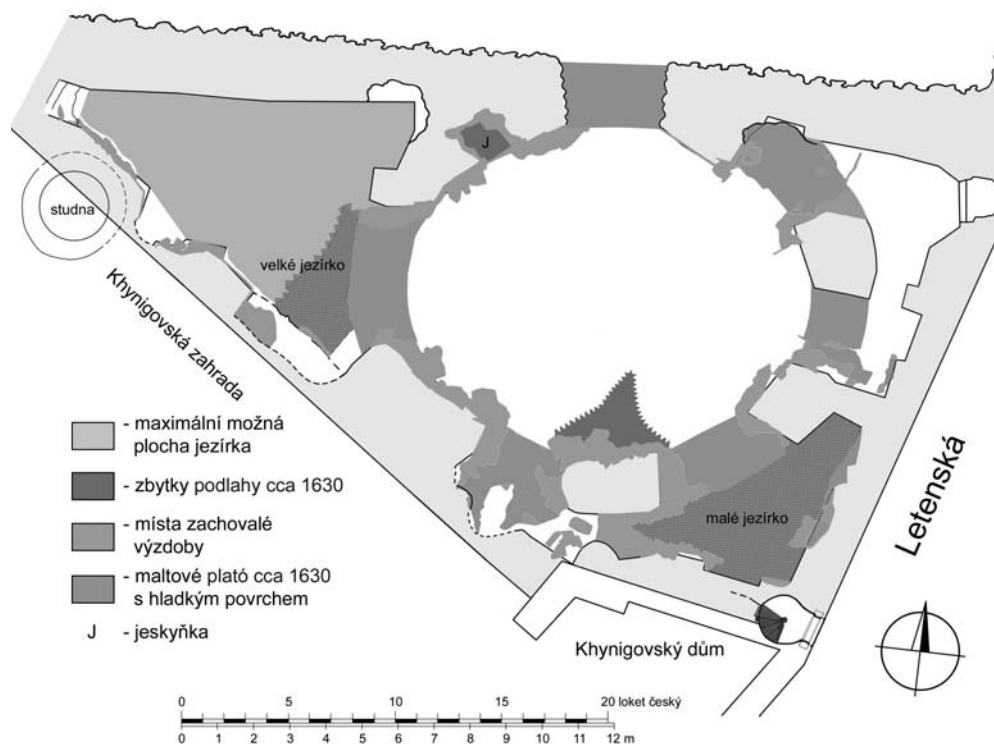
1



2



3



4

1 Praha, Malá Strana, Valdštejnský palác, interiér grotty situované v přízemí při sale terrene.

Převzato z: Mojmír Horyna (ed.), Valdštejnský palác v Praze, Praha 2002, s. 166.

2 Praha, Malá Strana, tzv. Velká grotta – interiér, stav z roku 2006. Převzato z: archiv Jarmily Čihákové.

3 Představa o dispozici tzv. Velké grotty v úrovni přízemí. Rekonstrukce na základě poznatků archeologického výzkumu (zaměření M. Müller a kol., návrh J. Čiháková, dig. provedení M. Ďurica). Převzato z: Jarmila Čiháková – Martin Müller, Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI, 2009, s. 124.

4 Praha, Malá Strana, tzv. Velká grotta – fragment původní výzdoby na úpatí stěny pilíře č. 4. Otisk olověné trubky. (foto J. Smutka) Převzato z: Jarmila Čiháková – Martin Müller, Velká grotta Valdštejnského paláce v Praze, Průzkumy památek XVI, 2009, s. 122.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
~~N.M~~
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

Galaktický posel

AKA GRAND MASTER

J.Z

Galaktický posel

269

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

L.K

1.1

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z



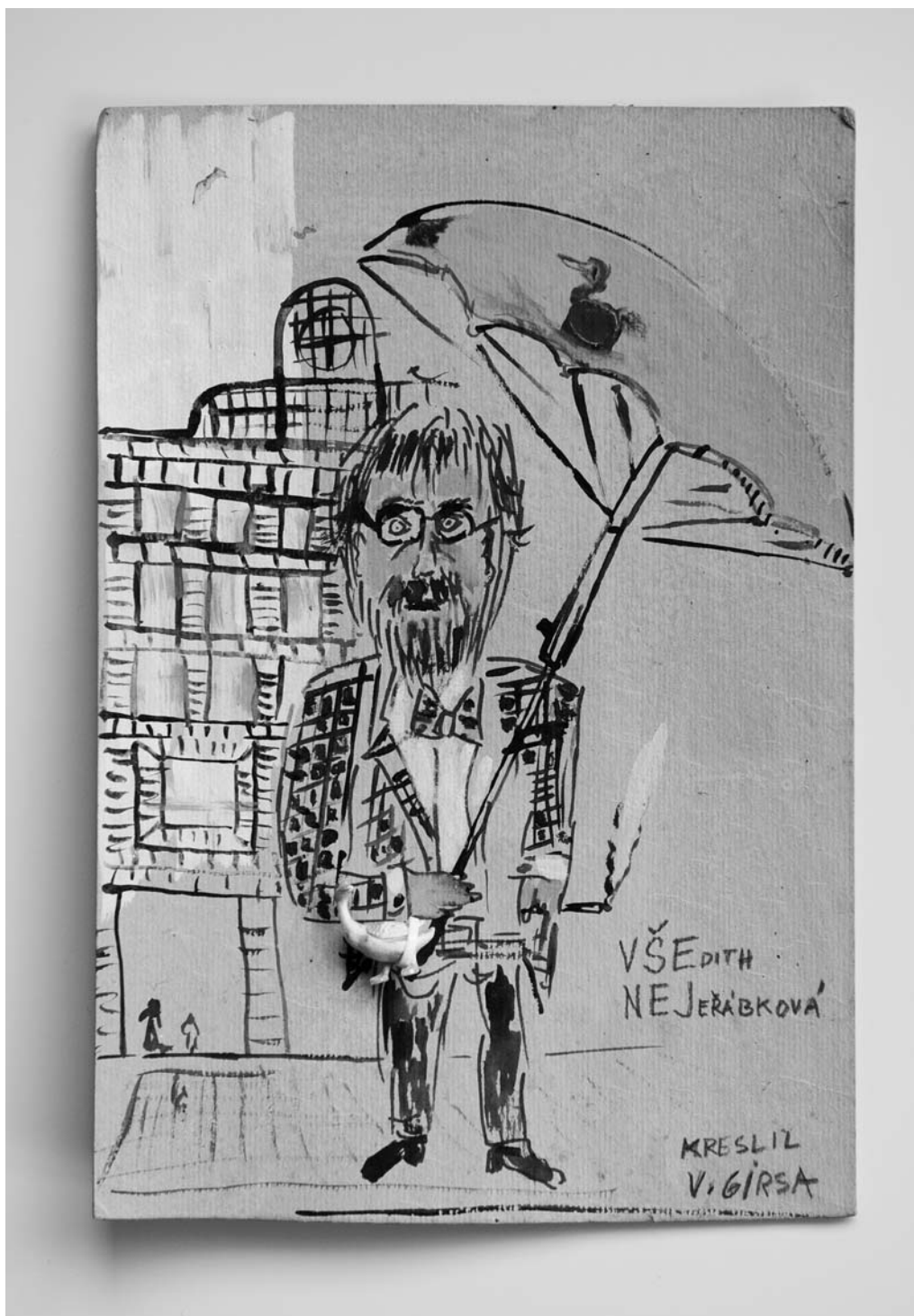
**00-06 URBAN 0-0 S III-S III F O N=NY
R OFO R UR UFUR-UU-O S >URUF-YI**

Jan Zikmund: Galaktický posel, kol. 2000, kresba. Foto: archiv autora.

Vše NEJ

AKA GRAND MASTER

E.J



Václav Girsá: Bez názvu, asambláž, 2011. Repro: Daniela Dostálková.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
R.S
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

**O mrtvé kočce, co mluví,
o jubilantech a duchu doby**

AKA GRAND MASTER

R.S

O mrtvé kočce, co mluví, o jubilantech a duchu doby

„Nechceš mlíčko?“ zeptal se, „Nechceš nic,“ řekla kočka. „Já mrtvá. Jako taková nežereš.“ „Mrtví nemluví,“ polemizoval žurnalista. „Prý,“ řekla kočka. „Nevíš o tom nic přesného.“ „Jak to, že nevíš,“ urazil se žurnalista, neboť si zakládal na svém světonázoru. „Já nevíš,“ vysvětlila kočka. Žurnalista přešel několikrát pokojem, klepaje popel na koberec. Jindy by to neučinil, protože to byl jeho koberec. „Tak, podívej se,“ řekl, „bud’anebo. Nikdo nemůže být všechno najednou. Bud’jsi mrtvá kočka, a pak nemáš co hovořit, nebo jsi živá kočka, a pak nemáš tuplem co hovořit.“ „Jsi mrtvá kočka,“ řekla kočka, „a máš co hovořit.“ „Chceš snad říct, že ty jsi mrtvá, ne?“ „Ano,“ souhlasila pokojně kočka, „já jsi mrtvá, a proto nežereš.“ „Jak je to možné?“ „Nevíš. Být mrtvý neznamena být lexikon.“ Bylo to trapné. Kočka byla zřejmě nejen mrtvá, ale také neznala nebo nebyla schopna ovládat u sloves první osobu jednotného čísla. Žurnalista si vzpomněl na sedm hlavních kriminalistických otázek, které četl v jakési ročence. Ale věděl jen, že to bylo slovensky a že poslední otázka zněla – a proč. „A proč vlastně mluvíš?“ „Protože jsi tázána.“ Žurnalista sklouzal nad nedokonalostí svých výslechových metod na pokraj hysterie.

(Karel Michal, *Bubáci pro všední den*, 1966)

Na začátku tohoto textu byla jedna nepovedená fotografie usmívajícího se jubilanta, když se účastnil protestních shromáždění vědecké komunity proti snižování finančních prostředků ve vědě (*Věda žije!*) s transparentem ověšeným banány. I pokus relevantně popřát k životnímu jubileu, i nějak vyjádřit sympatie, které se nahlas nevyslovují. Jenže s odborným příspěvkem se to má tak jako s oním příslovečným chlupem na dlani. A pak jsem si vzpomněla na povídku Karla Michala o mrtvé kočce, která mluví, ale jen je-li tázána, i když by mluvit neměla, ani kdyby byla naživu. Trochu krkolomná metafora, ale líbila se mi jako absurdní prolog pro příspěvek do „ilegálního sborníku“. A protože jsem z výše uvedených důvodů text pochopitelně odkládala, jak jen to šlo, zbyl na něj čas právě v poslední den starého a první den nového roku. Tajemný předešel, a tak není divu, že se přidala průběžná snaha alespoň nějak porozumět současnosti, která se posléze transformovala v posedlé hledání výkladů stavu společnosti, neboť jedna apokalyptická vize stihá druhou, jako kdyby bylo možné téměř slyšet zrychlující se tep času. Tolik na vysvětlení i ducha doby v nadpisu.

„Tahle doba je ještě horší než ta minulá. Ti předchozí mocní se alespoň ještě něčeho báli, to ti dnešní se nebojí ničeho. Když není něco památkově chráněné, tak je to odsouzeno k zániku,“ řekl Rostislav Švácha 16. října 2009 během diskuse v budově bývalého Federálního shromáždění v Praze v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu.

Kniha amerického sociologa Daniela Bella (1919–2011) *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting* (1976) je jedním z mnoha výkladů společenské reality po druhé světové válce. Jako jediná sociologická „velká teorie“ je obecně akceptována (i když s výhradami) a i když se týkala zvláště USA,

případně průmyslově rozvinutých zemí západní Evropy. Bell předpokládal posun od výroby a těžby k zpracovávání a službám, posun od tržního systému soukromých firem k systému, v němž se bude rozhodovat podle cílů a priorit, stanovených na základě expertních analýz prováděných na úrovni teoretického vědění. Teorie, souhrnné teoretické vědění mělo být nejen hlavním zdrojem tvorby hodnot, ale mělo také vytvářet sociální stratifikaci – vznik elity kvalifikovaných vrstev.

Miroslav Novák v knize *Mezi demokracií a totalismem* (2008) píše: „Že nějaký teoretický model plní funkci, neznamená, že jej máme za každou cenu hledat kompletně „otištěný“ v realitě.“ Přesto současná situace u nás nápadně připomíná procesy, které v USA počaly před více než čtyřiceti lety. V rámci globálního vývoje poklesl význam primárního a sekundárního sektoru a následoval dynamický rozvoj terciálního a kvartérního sektoru. Jako synonymum postindustriální společnosti je užíváno i spojení „společnost vědění“.

V tomto případě se však Bellova vize nenaplnila, nedominuje teoretické, ale aplikované vědění a modelem pozdně moderní společnosti se nestala univerzita, ale dobře organizovaný podnik. Vysokoškolské vzdělání se stalo podmínkou pro přístup k řídicím funkcím, což vede k devalvaci vzdělání. Nemusíme dlouho hledat: kauza právnické fakulty v Plzni či detašovaných vysokoškolských pracovišť „v Horní Dolní“, kde se potichu získávaly diplomy za pár měsíců. Narostla potřeba zprostředkování vědění a jeho žurnalistického překladu. Příval informací si vynucuje fundovanou selekci, pak následuje hledání srozumitelného vysvětlení komplikovaných odborných otázek. Novináři se specializují, ale vývoj postupuje od kvalifikovaných analýz ke zjednodušeným interpretacím. Exponenciální

růst vědních oborů a vědění vede ke stavu, kdy individuální vědomosti ve skutečnosti klesají. Veřejný prostor je plíživě privatizován a stále těžší je uvažovat o společnosti jako celku. Nakonec některá témata ztrácejí na naléhavosti ve srovnání s nejistotou vývoje globální ekonomiky a finanční krizí.

Konrad Paul Liessmann v knize *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění* (2006, český 2008) vyjadřuje přesvědčení, že v celé oblasti vzdělání je v neposlední řadě patrné, že namísto společnosti vědění směřujeme velkou rychlostí ke společnosti kontroly. A i tam, kde by se dal předpokládat myšlenkový potenciál, který by umožnil distancovaný pohled na celkové poměry, namísto kritické demontáže ideologie, jež patřila k úkolům společenskovědních oborů, triumfuje přizpůsobivost a spolupráce ze strachu, že by člověk mohl něco propást či přijít pozdě. Konkurence a zabezpečení pracovních míst zaberou vždycky, a tak nastupují žebříčky pořadí sestavené evaluačními agenturami. Zatímco někdo možná ještě sní o občanské společnosti, demokracie se redukuje na fakt, že ekonomika je nadřazena všemu a uspějí jen ti, kteří se podřídí duchu doby.

Podle Liessmanna autonomie a liberalizace je oblíbena v rétorice reformátorů vzdělanosti, ale očividně se tím nemíní sebeurčení a svoboda, nýbrž neustále se stahující síť kontroly a ztráta volby. Liessmann píše, že koncem šedesátých let se stala ideologií vášnivá kritika a teď se dá mluvit o neméně vášnivém souhlasu. Kdysi kritický duch nadšeně vebí trh, elity a globální konkurenci. Je to podle něj pochopitelné, neboť po desetiletích, kdy byla intelektuální maximou alespoň proklamovaná distance od podnikání, se konečně může zase dělat to, co se dlouho považovalo za skutečný pád intelektuála: přisluhovat. Za pozornost stojí i tyto myšlenky – lidé

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
~~R.S~~
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století vystupovali proti revolucionářům jako zastánci rozvášněného způsobu přestavby společnosti kousek po kousku, byli především pro provětrání a demokratizaci společnosti krok za krokem, otevření škol a univerzit, pro emancipaci dosud handicapovaných skupin a společenských vrstev, pro transparentnost, jistotu a sociální stát. Když se dnes mluví o reformách, i my slyšíme pravý opak. Odbourání sociálního státu, privatizace, nutnost přijmout individuální zodpovědnost a individuální zajištění péče ve stáří, krácení sociálních výdajů, zvyšování daní, příspěvku na sociální pojištění. Je však nápadné, jak se základní smýšlení převrátilo. To vede Liessmanna k pozoruhodné pointě, že reformy současnosti, které údajně sázejí na budoucnost a nejnovější inovace, ve skutečnosti představují největší krok zpět v novodobé historii. Nejistota zaměstnaneckého poměru, nedostačující sociální péče, nucená mobilita, tlak na přizpůsobení, privatizace infrastruktury a zdravotní péče, kvalitní studium jen pro ty, kteří si to mohou dovolit – to všechno už tu kdysi bylo. A koncept, který má vyřešit takřka všechny problémy – snižování mezd, prodlužování pracovní doby – i ten pochází z minulého století. I to vidí autor jako triumf nevzdělanosti uprostřed společnosti vědění. Ohlašování nové společnosti je kromě jiného jednoduché a bez rizika, protože jen málokdo rozezná, jak starý je tenhle údajně nový svět.

V ryzí sarkasmus se mění jeho popis manažerských dovedností na univerzitách: „Zestručnění textu, doplnění koláčovými a sloupcovými grafy a tabulkami, které tak pěkně odpovídají šabloně power pointu, se stávají prototypem sofistikovaně členěné dokumentace. Vizualizace je kouzelným slůvkem a clickable knowledge maps je přímo vzorem manažerského řízení.“ Je pozoruhodné,

že vědci, kteří si ještě před několika lety mysleli, že dokážou kriticky pojmenovat společenský vývoj, kapitulují tváří v tvář nejpitomějším výrokům z hantýrky new managementu téměř bez odporu.

Je to vtipné, ostré, ale člověku stoupá adrenalin, hledá na koho se vlastně naštvat. Nakonec zase listuje v knize, která nabízí větší odstup, o to však možná mrazivější emoce, neboť zájem o kolapsy je častý v těžkých časech. Joseph A. Tainter v *Kolapsech složitých společností* (1988, česky 2009) navrhl obecné vysvětlení kolapsu na základě ekonomických teorií. V knize citovaný Leslie White si povšiml, že kulturní vývoj je složitě spjat s množstvím energie, které lidská společnost vyprodukuje. Množství energie v přepočtu na hlavu, jež je potřebné k tomu, aby byla zajištěna existence nejjednodušších lidských institucí, je neuvěřitelně malé ve srovnání s množstvím energie, jež potřebují instituce nejsložitější.

Pro vysvětlení své teorie kolapsu užívá Tainter dva ekonomické pojmy: „Průměrný produkt nějaké ekonomické aktivity je výstup přepočítaný na jednotku vstupu. Mezní produkt určitého vstupu je nárůst celkového výstupu, jenž je důsledkem onoho vstupu. Průměrnými náklady obdobně rozumíme náklady na jednotku výstupu, zatímco mezním nákladem je vzestup (nebo pokles) celkových nákladů, jenž je důsledkem další jednotky výstupu (anebo naopak menšího počtu jednotek výstupu). Zákon klesajících výnosů se týká změn v oblasti průměrných a mezních výnosů a nákladů. Obojí podléhá tomuto principu, který se také nazývá zákonem klesající mezní produktivity.“ Autor tvrdí, že zvýšené náklady na sociopolitický vývoj často dosahují bodu klesajících mezních výnosů. Čili po dosažení určitého bodu přestanou zvyšující se investice do složitosti odpovídajícím způsobem

zvyšovat výnosy. Mezní náklady budou stoupat a mezní výnosy klesat.

Například mezní výnos zemědělství, v systému, který nevyprodukuje víc, než kolik je nutné k výživě obyvatelstva, klesá s narůstajícím množstvím vynakládané práce. Společnost, která naplní své potřeby prostřednictvím obecného vzdělávání, bude za své investice do vzdělávání nutně získávat větší výnosy než společnost závislá na specializovaném vzdělávání. Jako příklad uvádí třeba rozvinutou medicínu. Další ilustrací je raná archeologie, která stanovila parametry této vědní disciplíny, definovala regionální a časové varianty, vytvořila základní chronologii a vytyčila základní linie výzkumu. Novější, značně dotovaná archeologie není schopna, jak tvrdí jeden kritik, odpovědět na jedinou výzkumnou otázku zásadního významu (King 1981). Co se stalo? Archeologie se stejně jako ostatní disciplíny stala vysoce specializovanou a drahou a na úzce formulované otázky je těžší odpovídat, archeologové zápasí se stále složitějšími úkoly.

Fyzik Max Planck je autorem výroku: „S každým pokrokem (ve vědě) obtížnost úkolů narůstá.“ Exponenciální růst rozsahu a nákladnosti vědeckého výzkumu je nutný proto, aby bylo možné udržovat stálé tempo pokroku (Rescher 1980). Jak uvedl D. Price v roce 1963, věda roste rychleji než obyvatelstvo či ekonomika a ze všech vědců, kteří kdy na světě žili, jich v době, kdy tuto větu psal, bylo naživu 80–90%. I klesající produktivita systému zdravotnické péče je v tomto ohledu podle Taintera pochopitelná.

K pochopení kolapsu složitých společností podle něj vedou čtyři teze:

lidské společnosti jsou organizace určené k řešení problémů;

sociopolitické systémy potřebují ke svému zachování energii;

zvýšená složitost s sebou nese zvýšené náklady v přepočtu na hlavu;

investice do sociopolitické složitosti s cílem řešit problémy často dosahují bodu, kdy mezní výnosy začínají klesat.

Začnou-li investice do složité společnosti vést ke klesajícímu meznímu výnosu, existují dva faktory, které způsobují, že společnost začne kolabovat. Vypořádání se s lokální neúrodou či hraničními konflikty vyžaduje rezervu z přebytků. I když se problém podaří vyřešit, postupně se spotřebují rezervy, které se znovu netvoří v důsledku klesajícího mezního výnosu a společnost se stává zranitelnou v další krizi. Obyvatelstvo musí odvádět stále více na podporu projektů a mnohé ze sociálních jednotek složité společnosti začnou ustupovat od chování na bázi vzájemné závislosti a usilují o odpoutání. To nutí hierarchii, aby investovala stále více na legitimizaci vlády nebo na kontrolu. Společnosti, které čelí poklesu mezních zdrojů, čeká spirálovitý pád směrem dolů, mizí ekonomická síla, není možné zachovat služby obyvatelstvu. Nakonec se společnost rozpadá, anebo je tak oslabená, že se jí podaří vyvrátit bez většího odporu. V obou případech je nakonec sociopolitická organizace zredukována tak, že její existenci lze zajistit z místních zdrojů.

Pomoci mohou nové suroviny, expanze na jiná území nebo technické inovace, ale i to podléhá zákonu klesajících výnosů. Tainter uvádí zjištění, že výdaje na výzkum musí růst tempem 4–5% ročně, aby zvýšily produktivitu o 2%. Ale takovýto trend nemůže pokračovat donekonečna, anebo nastane den, kdy z nás všech budou

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
~~R.S~~
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

vědci. Autor teorii o kolapsu z ekonomických příčin úspěšně aplikoval na vysvětlení zániku rozdílných kultur v rozličném období: Západořímské říše, Klasické Mayské civilizace jižních nížinných oblastí a Chacoánské společnosti amerického Jihozápadu.

Veřejnost je zaniklými civilizacemi fascinována, protože v nich vidí hrozbu pro naši budoucnost a proto v závěru knihy klade Joseph A. Tainter znepokojivou otázku. Musí každá složitá společnost prodělat tento proces? Vedou investice do složitosti vždycky k bodu, kdy mezní výnosy klesají? Současné ekonomické výzkumy prý nedávají jasnou odpověď, v publikaci se tvrdí, že tam, kde proces probíhá nekontrolovaně, bude společnost ke kolapsu náchylná. Ale je možné načas zvrátit průběh klesající křivky mezních výnosů, třeba velkým úsilím zajistit dostatek prostředků a tento pokles stále dohánět. Nejde tedy o velké kataklyzma dějin, je to jen ekonomická záležitost. I když ekonomická adaptace může být zničující tam, kde značná část obyvatelstva nemá příležitost, anebo není schopna si zajistit základní potravinové zdroje, a to je právě mnoho vyspělých industrializovaných zemí. Staré etablované státy mají tendenci fosilizovat a ztrácejí schopnost přijímat inovace. Vítězí tedy nad nimi novější etnika z periferií. Jde spíše o postupný rozklad. A jaký je rozdíl mezi společnostmi, které se pomalu rozkládají, a těmi, které rychle kolabují? Tainter uvádí příklady byzantské a osmanské říše. Obě postupně ztrácely moc a území ve prospěch svých konkurentů. Během procesu nenastal žádný kolaps – žádná náhlá ztráta složitosti – protože každou reakcí na slabost byla expanze sousedů. A tady se autor dostává k poslední části definice kolapsu. Kolaps nastává a může nastat jen v mocenském vakuu. Autor píše, že možná i my zjistíme, jako některé starší společnosti,

že náklady na překonání našich současných problémů jsou příliš vysoké a jejich neřešení je nakonec ekonomičtější variantou. Upozorňuje však, že ve skutečnosti existují velké rozdíly mezi současným a minulým světem. Dnes na světě není žádné mocenské vakuum. Podle Taintera je každá země spjata s velkými mocnostmi a se svými sousedy, kolaps tedy nemůže hrozit. Jsou jen tři možnosti: 1. pohlcení sousem či větším státem 2. ekonomická pomoc ze strany velké mocnosti či finanční agentury nebo 3. obyvatelstvo dále ponese náklady na pokračování ve složitosti, ať už budou náklady jakkoli velké a výnosy nevýhodné. „Proto tedy kolaps (z důvodů klesajících mezních výnosů) není bezprostřední budoucností žádného soudobého státu. Není to způsobeno čímkoli, čeho jsme dosáhli, ale onou spirálou vzájemného soutěžení, v níž jsme se nechali uvěznit... Kolaps, až a pokud nastane, však bude tentokrát globální. Nyní nemůže zkolabovat jednotlivý stát. Světová civilizace se rozpadne jako celek.“

V závěru Joseph A. Tainter konstatuje, že je těžké zjistit, zdali svět průmyslové společnosti je v etapě, kdy mezní výnosy celého systému začaly klesat, snad jen co se týče fosilních paliv, možná. Hovoří o paradoxu, že současná, v mnohém neblahá situace, kterou všichni tolik kritizují, nám dává šanci snášet pokles mezních výnosů tak dlouho, dokud se nepodaří nalézt dočasné řešení. Do té doby nebude životní úroveň, které se industriální společnosti těší, růst jako doposud, někde bude stagnovat a jinde dokonce poklesne. Konflikty, jež to vyvolá, budou samozřejmě destabilizující. Závěr je veden v duchu myšlenky, že pokud se civilizace zhroutí, bude to důsledek neschopnosti využít současný odklad, který je jak škodlivý, tak nezbytný pro naši další budoucnost.

Kniha vznikla v roce 1988, ale zdá se znepokojivě aktuální. Dopisuji text v několika posledních minutách prvního dne nového roku 2012. Vnímám nepříjemnou nestálost a nevyhraněnost stavu světa. Ano, začíná patrně nová epocha, ale nevíme jaká.

„A co je tohle vlastně všechno za vtip?“

„To není vtip. Já neděláš vtipy,“ řekla kočka.

„Já jsi mrtvá.“

...

Představený kláštera seděl na terase a mhouřil oči proti zapadajícímu slunci. Mladý mnich sklonil v úctě hlavu a skryl obličej do záhybu oranžového roucha. „Svatý otče,“ pravil, „tvá moudrost nám bude radou. Posel přišel k bráně a přinesl nám divný dar ze země ďáblů.“ „Mnoho věcí je podivných, je-li člověk mlád. Co obsahuje dar?“ „Mrtvou kočku, svatý otče. Nevíme si rady.“ „Odneseš kočku do kuchyně, svatý bratře. S pokorou proměníme její tělo v pokrm, neboť nemáme viny na její smrti.“ „Svatý otče,“ zaváhal mnich, „kočka přišla v obalu s písmem ďáblů. Obal je potrhán, ale kočka sama je nedotčena a z jejích úst vycházejí slova v naší řeči. Význam odpovědí na dotazy, které jsme jí položili, zasévá zmatek do našich srdcí. Svatý otče, kočka praví...“ Představený zvedl pomalým unaveným pohybem paží. „Svatý bratře,“ řekl laskavě, „není dobře ztrácet čas, plynoucí k jiným cílům, marným mudrováním o slovech mrtvého zvířete. Nemůžeme pojišťi jeho tělo, neboť bychom mu zabránili říci to, co si přeje říci. Ale jdi a odneseš kočku do komory, kam ukládáme porouchané modlicí mlýnky.“

(Karel Michal, *Bubáci pro všední den*, 1966)

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
~~R.S~~
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z



Demonstrace Budoucnost není na prodej iniciativy Věda žije!, Praha, Náměstí Jana Palacha, 6. 10. 2009,
Rostislav Švácha vpravo. Foto: Radoslava Schmelzová.

J.B
R.B
O.C
L.D
D.D
O.D
E.E
M.F
M.H
P.H
R.I
A.J
E.J
K.J
P.J
F.K
J.K
M.K
L.K
I.L
M.M
N.M
O.M
E.N
P.N
T.N
K.P
M.P
M.R
T.Ř
M.S
P.S
~~R.S~~
B.Š
J.Š
M.Š
D.V
V.V
J.Z
L.Z

**Poslední řeč při soudním stání
ve věci obsazení bývalých lázní**

Na Slupi, 7. ledna 2010

AKA GRAND MASTER

L.K

Poslední řeč při soudním stání ve věci obsazení bývalých lázní Na Slupi, 7. ledna 2010

K tomu, co se stalo 12. září v Apolinářské, bych chtěla říct, že pro mě osobně bylo podstatné onen dům obsadit, a zároveň mi připadala velmi lákavá představa, že bychom ho mohli dlouhodobě využívat, i když takové šance byly velmi malé – zejména kvůli jeho poloze, lukrativnosti a také, řekněme, ne zrovna nakloněnosti úřadů a policie k myšlence squattingu.

Myslím si, že bylo důležité zůstat tam co nejdéle, to znamená nereagovat na výzvy policie, protože jenom tak jsme mohli vyjádřit solidaritu zadrženým z demonstrace pod domem samým a hlavně upozornit na myšlenku squattingu, která je pozitivní a tvůrčí, a také poukázat na negativní aspekty současného stavu a toho, jak se nakládá s památkově chráněnými budovami nebo s pozemky a nemovitostmi v památkové rezervaci – tedy v kontextu historického centra Prahy.

Tento dům postavený ve funkcionalistickém stylu má, jak bylo řečeno, své nesporné kvality, ač není přímo památkově chráněnou budovou. Až spadne, může se zde postavit další solitérní budova, která se naprosto nebude hodit do kontextu okolí, bude naddimenzovaná a její architektonická forma bude čistě utilitární, nehodnotná, jak to můžeme vidět na tolika místech centra.

Squatterské pokusy v minulosti bohužel nebyly tak úspěšné jako ten v Apolinářské a neupozornily na neomluvitelné zacházení s památkami a neschopnost úřadů takovému jednání čelit. Mluvím o krátkodobém obsazení usedlosti Cibulka v Košířích a vily Emilka v Tiché Šárce. V případě Cibulky jde o empírovou stavbu s altány a sochami v okolním lesoparku,

které tvoří spolu s usedlostí jedinečný a unikátní celek. Majitel této nemovitosti již mnoho desetiletí čeká, až tato hodnotná stavba zkrátka spadne a on pozemek draze prodá investorovi, který v lukrativní lokalitě postaví hotel nebo luxusní byty. V případě vily Emilka se dokonce majiteli podařilo vyřadit tuto stavbu ze seznamu památek, ač byla spolu s nedalekým kostelem svatého Matěje první zástavbou v této oblasti ve druhé polovině 19. století.

Nezodpovědné nakládání s památkami není pesimistická předtucha, ale realita: v centru města se neustále dějí případy prostého „vybagrování“ interiérů. Ponechá se pouze fasáda a za ní se postaví novostavba. Ilustrativní byla v tomto ohledu například „přestavba“ augustiniánského kláštera na Malé Straně při kostele svatého Tomáše na luxusní hotel, kde byly zničeny chráněné historické prvky.

Jakou má tedy cenu honosit se tím, jaká jsme starobylá metropole s úchvatnými památkami, když je to většinou jen vějička na turisty, která ani není reálně ctěná? Jde jen o to vydělat. Postavíme účelné interiéry, sice tím zničíme část historie, možná i velmi cennou, ale co, turisté to nepoznají.

Jak lze věřit, že taková logika myšlení se neuplatní i ve vztahu k člověku, k lidskému životu? Touha vydělat se očividně zastaví před máločím, i když se halí do líbivých slov. Město jako životní prostor, tříbený po generace a doplňovaný kvalitními celky, očividně mizí. Budeme odbývat život mezi obchodními centry, parkovišti, luxusními hotely a kancelářskými budovami. Protože tak se přece vydělává!

Asi nemusím zdůrazňovat, že tato logika je mi cizí. Podle mého názoru se zářijové akci povedlo upozornit alespoň na částku tohoto problému: na neschopnost státního aparátu, který by se měl starat o přijatelné životní podmínky

svých občanů, zasahovat proti dravému podnikatelskému sektoru, který si zkrátka dělá, co chce, bez ohledu na jakékoli hodnoty kromě hmotného prospěchu.

Doufám tedy, že se bude nadále dařit upozorňovat i na další aspekty squattingu a absurdnost logiky společnosti, ve které žijeme, v níž je možno být souzen za snahu dělat něco se svým okolím.

S úctou věnováno ex post Rostislavu Šváchovi
k 60. narozeninám.

J.B

R.B

O.C

L.D

D.D

O.D

E.E

M.F

M.H

P.H

R.I

A.J

E.J

K.J

P.J

F.K

J.K

M.K

~~L.K~~

I.L

M.M

N.M

O.M

E.N

P.N

T.N

K.P

M.P

M.R

T.Ř

M.S

P.S

R.S

B.Š

J.Š

M.Š

D.V

V.V

J.Z

L.Z

Autoři

Jiří Bíza (*1976) a **Martin Kožnar** (*1980) jsou architekti, společně tvoří Ateliér 25.

Roman Brychta (*1967) je architekt, je partner ateliéru Projektil Architekti (spolu s A. Halířem, O. Hofmeisterem a P. Leškem).

Ondřej Císler (*1972) je architekt s vlastní praxí.

Linda Dostálková (*1977) je grafická designérka (The Bestseller Creative Platform). Vede ateliér Text Forma Funkce na Fakultě umění Ostravské univerzity.

Ondřej Dušek (*1979) je architekt, spolu s Markem Kopečcem tvoří ateliér Kopeć Dušek Architekti.

Dita Dvořáková (*1969) je historička umění, působí ve Výzkumném centru průmyslového dědictví při Fakultě architektury ČVUT v Praze (VCPD FA ČVUT).

Petr Hájek (*1970) je architekt, vede vlastní ateliér Petr Hájek architekti.

Marcela Hanáčková (*1979) je historička umění, působí na Ústavu urbanismu Fakulty architektury Českého vysokého učení technického v Praze (FA ČVUT).

Eva Erbanová (*1976) je historička umění, pracuje v Národním památkovém ústavu, územním pracovišti v Českých Budějovicích.

Michal Fišer (*1973) je architekt, spolu s Davidem Marešem vede ateliér třiarchitekti.

Martina Flekačová (*1985) je historička umění, pracuje jako archivářka v Útvaru rozvoje hlavního města Prahy.

Rado Ištók (*1989) studuje dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Alexandr Jeništa (*1976) je rusista a překladatel z ruštiny, pracuje jako dramaturg Divadla hudby v Olomouci.

Edith Jeřábková (*1970) je kurátorka, působí ve Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze (VVP AVU).

Karolina Jirkalová (*1976) je novinářka a kritička, redaktorka časopisu Art+Antiques.

Pavel Joba (*1971) je architekt, partner ateliéru M1 Architekti (spolu s Jakubem Havlasem a Janem Hájkem).

Martina Kárová (*1980) je architektka s vlastní praxí.

Filip Kotlář (*1983) studuje architekturu na Akademii výtvarných umění v Praze.

Jitka Kubištová (*1982) je historička umění, dějiny umění učí na VOŠ a SŠ Varnsdorf.

Lenka Kužvartová (*1986)
studuje dějiny umění na Filozofické fakultě
Univerzity Karlovy v Praze.

Irena Lehkoživová (*1982)
je historička umění a architektury, působí
v Archivu výtvarného umění v Praze.

Martina Mertová (*1978) je historička
umění, v současnosti na mateřské dovolené.

Nina Michlovská (*1985) je historička
umění, doktorandka na Katedře dějin umění
Filozofické fakulty Univerzity Palackého
v Olomouci.

Ondřej Molin (*1982) je historik umění,
externí doktorand na Univerzitě Palackého
v Olomouci.

Markéta Mráčková (*1985) studuje
architekturu na Akademii výtvarných umění
v Praze.

Pavel Nasadil (*1975) je architekt,
spolu s Janem Horkým partner ateliéru
FAM architekti.

Terezie Nekvindová (*1980)
je historička umění, působí ve Vědecko-
výzkumném pracovišti Akademie výtvarných
umění v Praze (VVP AVU).

Eva Novotná (*1979) je historička umění,
přednáší na Katedře dějin umění Katolické
teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Kateřina Pavlíčková (*1973)
je historička umění, v současnosti
na mateřské dovolené.

Marek Přikryl (*1983) je architekt,
studuje na Akademii výtvarných umění
v Praze.

Mojmír Pukl (*1956) je architekt
s vlastní praxí.

Martin Rusina (*1974) je architekt,
spolu s Marcelou Steinbachovou tvoří
ateliér Skupina.

Tomáš Řepa (*1977) je historik umění,
doktorand na Katedře dějin umění Filozofické
fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Radoslava Schmelzová (*1959)
je historička umění, redaktorka čtrnáctideníku
současného výtvarného umění Ateliér.

Petr Souček (*1983) je architekt
s vlastní praxí.

Marcela Steinbachová (*1975)
je architektka, spolu s Martinem Rusinou
tvoří ateliér Skupina.

Jan Šépka (*1969) je architekt,
vede vlastní ateliér Šépka architekti.

Barbora Šimonová (*1982)
je architektka, studuje na Akademii
výtvarných umění v Praze.

Michal Šiška (*1979) je architekt
s vlastní praxí.

Jan Štětina (*1977) je historik umění,
pracuje v Národním památkovém ústavu,
územním odborném pracovišti v Kroměříži
(NPÚ ÚOP v Kroměříži).

Viktor Vlach (*1978) je architekt,
spolu s Vladimírem Vašutem
a Erikou Vašutovou tvoří ateliér
Under Construction Architects.

David Voda (*1976) je historik umění
a básník, pracuje v galvanické zinkovně
a publikuje v časopisech Listy, Ateliér
a Souvislosti.

Lucie Zadražilová (*1976)
je teoretička kultury, působí jako kurátorka
v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.

Jan Zikmund (*1981) je historik umění,
pracuje ve Výzkumném centru průmyslového
dědictví při Fakultě architektury ČVUT
v Praze (VCPD FA ČVUT).

Pozn.

Medailony autorů zachycují situaci
v lednu 2012.

