

LOKÁLNÍ ARCHITEKTURA V GLOBALIZOVANÉM SVĚTĚ

Architektonická tvorba na území České republiky 1989 - 2014

PhDr. Jana Tichá

**Doktorská disertační práce
FA ČVUT Praha
2015**

Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci vypracovala samostatně, veškeré citace jiných autorů jsou v textu i poznámkách náležitě označeny.

PhDr. Jana Tichá

Praha, 9. září 2015

Obsah

Poznámka o hybridní metodě	7
---	---

I. PŘÍBĚH

Prolog: situace 1989	11
-----------------------------------	----

1990: Mezi první a druhou modernitou

Neofunkcionalismus jako zvláštní varianta postmoderny v Čechách.....	15
Kontext a lidské měřítko	19
Absolutní geometrie	21
„Tanec mimo parket	23

2000: Druhá modernita a globalizace

Digitální revoluce, supermodernismus a lehká architektura	29
Materiálový minimalismus.....	32
Kontejner a obyčejný dům	35
Technologická pravdivost a posthumanistická architektura.....	38

2010: Lokální rezistence, ekologie a veřejný prostor

Spodní proud modernity: architektura a příroda.....	43
Sociální ekologie a veřejný prostor	48
Rekonstrukce nebo recyklace?.....	51
Plastická forma a nová příroda.....	54

II. STAVBY

Kamenný dům a typický plán

Office Center Vinohrady / ADNS / 1992 - 199562

Víc, než jen ikona

Tančící dům, Praha / Frank Gehry, Vlado Milunić / 1992-1996..... 68

Architektura v měřítku krajiny

Mariánský most, Ústí nad Labem / Roman Koucký, Šárka Malá, Milan Komínek /
1994-1998.....74

Tělo v prostoru

Průchod valem Prašného mostu, Pražský hrad / Josef Pleskot, 1996-2002.....80

Světlo trvalé a proměnlivé

Kostel a klášter Nový Dvůr / John Pawson / 1999-2004.....86

Velikost a Střední Evropa

Administrativní budova Trinity, Brno / Petr Pelčák, Petr Hrůša / 2004-2009..... 90

Mělkost a hloubka transparence

MUZO, Praha / Stanislav Fiala / D3A / 1998-2000.....96

Paradoxní přezence

Vila v Nespekách / Ladislav Lábus, Marek Nábělek / 2005-2008.....100

Řád a neřád

Nová budova ČVUT / Alena Šrámková / 2000-2009.....106

Monument internetového věku

Národní technická knihovna / Projektil Architekti / 2001-2009.....112

Místo pro život

Obytný soubor Vackov / JKA, UNIT architekti / 2006-2012.....118

Nová příroda

Centrum environmentálního vzdělávání, Vrchlabí / Petr Hájek / 2009-2014.....124

Závěr: Lokální architektura v globalizovaném světě.....131

Bibliografie.....133

Poznámka o hybridní metodě

Předmětem mého zájmu je architektonická tvorba jako kulturní praxe a její souvislosti ze společenskovední perspektivy. Ve své práci sleduji proměny architektonické tvorby na území České republiky v uplynulých 25 letech, během nichž Česká republika (zprvu ještě v rámci Československa) absolvovala transformaci od totalitního režimu k demokracii a začlenila se do euroatlantických i globálních struktur v politické, ekonomické i kulturní oblasti. Zajímalo mne, jak se tato mohutná společenská a kulturní proměna propisuje do architektury. V pozadí mého zájmu byla otázka, zda a jak je možné vyvážit obnovu konkrétního místního, lokálního prostředí, s odstředivými silami, směřujícími k ekonomickému a kulturnímu propojení globalizovaného světa. Teritoriální vymezení předmětu mého zájmu v názvu práce – architektura na území České republiky - jsem zvolila ze dvou důvodů. Jednak jsem se chtěla zaměřit na uskutečněné stavby, které proměňují tvář zdejších měst, obcí a krajiny, i za cenu toho, že ponechám stranou významný aspekt vnitřního vývoje oboru, když se nebudu zabývat nerealizovanými projekty a koncepty. Rovněž jsem si byla vědoma toho, že ke zmíněné proměně životního prostředí v České republice významně přispěli nejen čeští, ale i mezinárodní architekti, a tím je obvyklé označení „česká architektura“ problematizováno.

Při psaní jsem se musela vypořádat se zásadní metodologickou komplikací, totiž tím, že jsem psala částečně dějiny minulosti a částečně „dějiny současnosti“, přičemž hranice mezi nimi není zcela zřetelná. Při hodnocení architektury 90. let a přelomu tisíciletí jsem se mohla opírat o již publikované souborné práce jiných autorů, zatímco směrem do současnosti se celkový pohled rozostřoval a sparring-partnerů ubývalo. Důležitým zdrojem poznání pro mne byla práce v terénu, tedy osobní návštěvy budov a staveb, rozhovory s jejich autory a autorkami, i publikované kritiky a komentáře. Můj text se tak žánrově ocitá na rozhraní historie, teorie a kritiky.

Práce má dvě navzájem komplementární části: první část, nazvaná Příběh, je pokusem o souhrnný pohled na hlavní tendence v architektonické tvorbě na území České republiky v uplynulých 25 letech a jejich pojmenování. Jak uvidíme, někteří architekti se mohou objevit opakovaně v různých kapitolách tak, jak se jejich tvorba vyvíjela, proměňovala

a rozvíjela. Druhá část práce, nazvaná Stavby, obsahuje 12 esejů o vybraných realizacích českých i mezinárodních architektů, které vznikly na území České republiky ve sledovaném období. Výběr staveb nekopíruje přesně kapitoly tendencí z první části práce, protože i zde uvidíme, že jedna stavba může zahrnovat více aspektů a jejich viditelnost záleží na úhlu pohledu, jaký pro interpretaci zvolíme. Sledovala jsem jiný cíl, než posílit a podpořit svou argumentaci z první části práce: namísto snahy o abstraktní kategorizaci jsem hledala spíše takové stavby, které mají silnou lokální přítomnost a proměňují konkrétní místo.

I. PŘÍBĚH

Prolog: situace 1989

V březnu roku 1989 byl v Paříži otevřen nový vstupní pavilon do Louvru od I. M. Peie ve tvaru Pyramidy. V červenci byla v předvečer dvouletého výročí pádu Bastily slavnostně otevřena nová budova Opery v pařížské čtvrti Marais. V soutěži na novou budovu Francouzské národní knihovny, další z velkých projektů, *grands projets*, prezidenta Françoise Mitteranda, zvítězil v srpnu Dominique Perrault a překonal tak 265 architektů a kanceláří z Evropy i celého světa. Jejich kolegové v tehdejší Československu měli ovšem jiné starosti. Architektura jako kulturní tvůrčí profese tu existovala víceméně na okraji oficiální sféry, s minimem příležitostí k realizaci, a potýkala se jak s ideologickými restrikcemi komunistického režimu, tak především s jeho čím dál tím slabší hospodářskou základnou. Architektonická práce byla postupně redukována na stavební projekční praxi, vykonávanou ve velkokapacitních kancelářích, proces plánování a řízení staveb byl těžkopádný a limitovaný úzkými mantinely vulgárně typizované stavební produkce. Soukromá klientela téměř neexistovala – s výjimkou drobné výstavby rodinných či bytových družstevních domů svépomocí – a v povědomí veřejnosti profese architekta obvykle na jedné straně splývala s profesí stavaře, na straně druhé byla považována za jakousi nadbytečnou dekorativní činnost.

Stav československé architektury v roce 1989 shrnuje dokument, vypracovaný pro potřeby Charty 77 skupinou architektů okolo Miroslava Masáka: „*Domnělá výhoda koncentrace stavebních kapacit přinesla ztrátu konkurence a pokles úrovně stavebních prací, umrtvila iniciativu, podnikání i technický rozvoj. Nepřetržitě zvyšování úkolů, především v objemech stavební produkce, nemohlo skončit jinak než zjednodušováním technologií až za přípustnou mez, redukcí sortimentu stavebních materiálů a šířením základní kvality stavebních prací. [...] Technologická pohotovost a řemeslná úroveň našich stavebních podniků je ve srovnání s evropskými sousedy katastrofální. [...] Stala se chyba, když byli architekti vřazeni do mechanismu investiční výstavby. Architekti nemohou být ve své práci závislí na možnostech svých projektových ústavů, na možnostech stavebních závodů a na možnostech investorů projektovaných staveb. Architektům se musí vrátit role odpovědných a nezávislých tvůrců.*“¹

¹ / MASÁK, Miroslav, O stavu československé architektury. Podklad pro potřeby představitelů Charty 77, napsáno na základě výzvy Václava Havla, projednáno se skupinami mladých architektů v Liberci,

Jestliže velkou část energie českých architektů na konci 80. let 20. století poutaly obtíže či drobná vítězství materiálního rázu, pak největším problémem západní, euroamerické kultury v té době byla vyčerpanost modernity, vyprázdněnost jejího projektivního utopického obsahu, absence výhledu do budoucnosti – stručně řečeno, krize modernity ve všech jejích projevech a pokusy o nalezení tvůrčího východiska z této situace. Nabízely se různé strategie, které lze shrnout pod označením postmodernistické: obrat do historie k obsahovému a tvaroslovnému aparátu předmoderní architektury, příklon ke kontextu topografickému i architektonicko-urbanistickému, inspirace vernakulárem a „architekturou bez architektů“, ale také nové přitakání modernitě odhalením technologických aspektů architektury v high-tech estetice, nebo experimentální dekonstruktivní strategie, vycházející z analýzy architektonické konstrukce či formy a jejího rozrušování až na samou mez únosnosti.

Architekti v Československu byli o těchto myšlenkových proudech a architektonických tendencích informováni, byť kuse a nesoustavně, a pokoušeli se je uplatňovat v domácích podmínkách. Nejviditelnějším prostředkem snahy o vyrovnání kroku se „Západem“ byl formální aparát historizujícího postmodernismu. V českém prostředí se ovšem takto pojatý postmodernismus projevoval více jako stylistická odchylka, než jako opodstatněný a promyšlený koncept historizace. Vedly k tomu zejména dva důvody: jednak zde chyběly intelektuální předpoklady, totiž diskurs o vztahu dějin a modernity, který by umožnil nahlížet architekturu jako různé modalit vztahů mezi tradicí a inovací, a chyběla také druhá podmínka, a sice hluboký prožitek modernity ve všech jejích fázích, vrcholech a krizích. Oproti demokratickým zemím zde chyběla diferencovaná etapa pozdního kapitalismu a větší šíře i intenzita projevů tradice i modernity, které umožňoval liberální politický a hospodářský systém. Početnější důvody vlašného přijetí historizujícího postmodernismu v českém a slovenském prostředí uvádějí přesvědčivě již ve svém textu z roku 1987 Jana a Jiří Ševčíkovi. Poukazují zejména na „velkou blízkost historického prostředí, které je doposud kupodivu i co do rozsahu dominující a psychologicky určující“, dále „špatnou zkušenost s tradicionalismem 50. let“ v podobě socialistického realismu, ale také na „strach, abychom neztratili kvalitu budovanou moderní tradicí“ i na „skutečnou chudobu naší

Ústí nad Labem, Plzeň, Praha a Brno. In: ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 49-53.

situace“, která má za následek, že „*vychutnávání [...] luxusních forem a ironizujících citací*“ je pokládáno „*za nemorální přepych, neodpovídající životu, jaký vedeme*“. ²

Pro další příběh české architektury je nejzajímavější, že již tehdy, v roce 1987, Ševčíkovi upozorňují na všeobecně sdílený respekt vůči meziválečnému modernismu, který je chápán jako ideál: „*Neodžitá a nevyžitá tradice způsobuje, že ideálem zůstává stále meziválečná doba, abstraktnější principy, funkcionalismus. Nemohly se dosud zprotivit pro svůj nevelký rozsah, krátkou existenci a v neposlední řadě nepřekonaný standard.*“ ³ K zájmu o modernismus první poloviny 20. století a speciálně o jeho funkcionalistickou linii, spojovanou se „zlatým věkem“ první republiky, nepochybně přispívaly i zásadní počiny badatelů a muzejních kurátorů, které otvíraly dosud málo prozkoumané pole moderní architektury a designu. Byla to zejména monografie Rostislava Šváchy o pražské architektuře první poloviny 20. století, která pod názvem *Od moderny k funkcionalismu* vyšla v roce 1985 a způsobila v kulturních (nejen architektonických) kruzích malou senzaci ⁴, nebo o několik let dříve výstava pražského Uměleckoprůmyslového muzea *Český funkcionalismus*, doprovázená třídílným katalogem. ⁵

² ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří, Postmodernismus a my II. Situace doma – Pokus o typologii, in: *Umění a řemesla*, č. 4, 1987, s. 61-66 a 74-75. Přetištěno in: ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří, *Texty*, Tranzit, Praha 2010, s. 0097-0102, resp. 0131-0135.

³ ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří, *Texty*, Tranzit, Praha 2010, s. 0098.

⁴ ŠVÁCHA, Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha 1985. Druhé, doplněné vydání vyšlo v roce 1995 a téhož roku vyšla i anglická verze pod názvem *The Architecture of New Prague 1895-1945*, MIT Press, Cambridge, MA 1995.

⁵ ADLEROVÁ, Alena, ROUS, Jan, *Český funkcionalismus 1920-1940. Architektura, bytové zařízení, užitá grafika*. Uměleckoprůmyslové muzeum – Moravská galerie, Praha – Brno 1978.

1990: Mezi první a druhou modernitou

Neofunkcionalismus jako zvláštní varianta postmoderny v Čechách

Na počátku 90. let, tedy v době, charakterizované v západní civilizaci otřesem moderního paradigmatu, v českém prostředí naopak nastoupila víra v budoucnost, potřeba budování nové demokracie, přesvědčení o možnosti navázat tam, kde první republika skončila, skoro jako by se ve světě za těch padesát let nic nestalo. Zatímco v západním světě právě nastupovala druhá vlna modernity, charakterizovaná absencí utopie, fragmentací, pragmatičností v orientaci na přítomnost a efektivní každodennost, v českém prostředí minimálně zpočátku 90. let bylo obtížné propojit tyto pojmy, které se do debaty dostávaly z externího kontextu, s prožívanou realitou, která žádala pozitivní, do budoucnosti zaměřený program.

Postmodernismus ve své historizující podobě, čerpající z předmoderní architektury různých dob a proveniencí, se v českém prostředí neujal z více důvodů, jak již bylo řečeno. Pokusy o tvorbu v tomto duchu nebyly nicméně v 80. letech výjimkou a jakožto import „západních“ myšlenek měly příchod revolty. Petr Pelčák připomíná, že *„postmoderní výrazový aparát, většinou velmi formálně přejatý či aplikovaný, se u nás těsně před příchodem Gorbačova stal synonymem pro nonkonformismus“* a trefně dodává, že *„takový morální rozměr a étos neměl postmodernismus patrně v žádné jiné zemi.“*⁶ Nicméně i v českém prostředí došlo po uvolnění společenských a ekonomických poměrů na počátku 90. let velmi rychle k petrifikaci postmodernismu, přesněji řečeno jeho klasicizující větve, do podoby formálního stylu a k jeho komodifikaci v souladu s jeho vnitřním potenciálem, který odhalila ve své pronikavé studii Mary McLeod.⁷

⁶ PELČÁK, Petr, *Architektura na hraně*, in: idem (ed.), *Česká architektura 1999-2000*, Prostor, Praha 2001 s. 15-16.

⁷ McLEOD, Mary, *Architecture and Politics in Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, in: *Assemblage*, č. 8, February 1989, s. 23-59. Český *Od postmodernismu k dekonstruktivismu: Architektura a politika v éře Ronalda Reagana*, in: MITÁŠOVÁ, Monika (ed.), *Oxymoron a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury*, Zlatý řez, Praha 2011, s.100-143. Z anglického originálu přeložila Jana Tichá.

Mezi prvními stavebníky v nových poměrech byly charakteristicky banky a jiné peněžní ústavy, které zakládaly pobočky po celé republice a potřebovaly se náležitě reprezentovat. Historizující prvky na jejich budovách a nápadné i nákladné materiály měly obecně srozumitelným, populárním způsobem signalizovat finanční sílu a snad i vzbuzovat dojem dlouholeté tradice a solidnosti. Implementace klasicistních a jiných citací z mezinárodního postmodernistického slovníku narážela v českém prostředí mj. na nedostatek zažitých, analyzovaných a skutečně pochopených domácích vzorů, pokusy o dekonstrukci zase na chybějící intelektuální aparát v podobě znalosti myšlenkových východisek a postupů navrhování dekonstruktivistické architektury i na nedostatečně zažitou modernu, takže vznikaly dosti nepřesvědčivé výsledky. Rostislav Švácha shrnul ve své vlivné knize *Česká architektura a její přísnost* tuto produkci v atmosféře prvního rozčarování z polistopadového vývoje na počátku 21. století ostrými slovy: „*Místo toho, aby český stát podporoval své školy a kulturní instituce, dodnes sanuje špatně řízené a kontrolované čili „vytunelované“ banky. Dříve než zkrachovaly anebo si vyprosily pomoc od státu, stačily si tyto banky postavit na hlavních třídách mnoha českých měst početnou řadu podivných postmodernisticko-dekonstruktivistických sídel, jejichž objednatelé – i architekti – často toužili aspoň trochu napodobit pražský Tančící dům od Franka Gehryho a Vlada Miluniče.*“⁸

Při bližším ohledání situace ovšem zjistíme, že tradované přesvědčení o pokleslé úrovni architektury bankovních domů a finančních institucí v České republice v první polovině 90. let je do značné míry klišé. Vedle řady realizací, na něž se právem vztahuje Šváchův odsudek, vzniklo nemálo budov, které patří k tomu nejlepšímu, co česká architektura v první polovině 90. let dokázala nabídnout. Mám na mysli budovu pojišťovny Generali na rohu Bělehradské a Anglické ulice v Praze na Vinohradech od Martina Kotíka, Vladimíra Krátkého a Václava Králíčka (1992-1994), nebo Československou obchodní banku v Anglické ulici od Václava Aldy, Petra Dvořáka, Martina Němce a Jána Stempela, tedy kanceláře ADNS (1994-1996), kteří již dříve upoutali pozornost budovou České pojišťovny v Kolíně (1991-1994). Budova IPB na rohu České a Joštovy ulice v centru Brna od Aleše Buriana a Gustava Křivinky (1993-1995) byla dokonce jako první stavba z České republiky v roce 1997 nominována na Evropskou cenu za

⁸ ŠVÁCHA, Rostislav, *Česká architektura a její přísnost. Padesát staveb 1989-2004*. Prostor, Praha 2004, s. 22-23

současnou architekturu / Mies van der Rohe Award a v konkurenci nejlepších evropských staveb postoupila rozhodnutím sedmičlenné mezinárodní poroty do finále. Zajímavé v této souvislosti je, že IPB nebyla nominována místními českými experty ani Českou komorou architektů, ale dostala se do soutěže tzv. na divokou kartu. Aleš Burian k tomu po letech řekl: „Byli jsme tehdy vyzváni, abychom zaslali do té přehlídky materiál k budově Lineárního urychlovače, ale s odstupem asi měsíce nebo měsíce a půl nám přišla přímo z Barcelony žádost, abychom tu soutěž obeslali ještě další stavbou, což byla budova IPB. Já jsem trochu tušil, jestli za tím nemůže být Kenneth Frampton, ale dodneška si nejsem úplně jistý. Asi půl roku předtím byl totiž Frampton v Brně, byl u nás v kanceláři a provázeli jsme ho po našich stavbách.“⁹ Příkladem „mimo kategorie“ je nespoutaná architektura Jiřího Stříteckého a Martina Krupauera, kteří se svými spolupracovníky z Atelieru 8000 navrhli sídlo Československé obchodní banky na Lannově třídě v Českých Budějovicích (1993-1994), které by se snad dalo popsat jako hledání postmoderního kódu, v něčem blízké popkulturním inspiracím v tvorbě Franka Gehryho, ale především cirkusu a grotesce.¹⁰

Až na výjimku budějovické pobočky ČSOB spojuje všechny jmenované bankovní a administrativní budovy střízlivá neomodernistická funkční dispozice a forma. Z dnešního pohledu se může zdát paradoxní, že přechod od totalitního režimu k demokracii se v kulturní oblasti vyznačoval perspektivou zaměřenou do minulosti. V českém prostředí přitom rozhodně nešlo v 90. letech o kritické vyrovnávání se s modernismem, nýbrž právě naopak o mnohdy nekritickou adoraci prvorepublikové funkcionalistické architektury jakožto ztraceného ideálu. Česká architektura jakoby se v 90. letech dívala permanentně do zpětného zrcátka: možná k tomu přispěla i dobová atmosféra postmodernismu, která ovládla mezinárodní kulturní scénu v 70. a 80. letech, již byl vlastní retrospektivní pohled oproti výhledu vpřed, který se zdál být omezený a zamlžený. Celkem pochopitelně nebyl v českém prostředí akcentován radikální náboj moderní architektury, ale především vysoký standard meziválečné stavební produkce včetně řemeslného provedení, jaké bylo minimálně na počátku 90. let v českých podmínkách nedostižným předmětem obdivu. Čeští architekti si potřebovali odžít

⁹ TICHÁ, Jana, Rozhovor s Alešem Burianem a Gustavem Křivinkou, *Zlatý řez* 26, 2004, s. 14.

¹⁰ Více o této „divadelní“ inspiraci viz TICHÁ, Jana, *Architektura jako ohňostroj*, in: KRUPAUER, Martin, PANČÍKOVÁ, Mariana (eds.), *Jiří Střítecký. Atelier 8000*, Praha 2014, s. 76-77.

přerušenu modernistickou linií tvorby, která jim zároveň poskytla pevný bod v hledání „normálního“ přístupu k navrhování a stavění. S obnovením demokracie se objevila řada stavebních typů a úloh, které se po dlouhá desetiletí v českém prostředí prakticky nevyskytovaly. Kromě své symbolické hodnoty odkazu na první republiku byl tedy neomodernismus také užitečný tím, že nabízel vzory pro to, jak navrhnout dům v městském měřítku nebo malou továrnu, tedy ve velikosti S/M místo L/XL, jaká byla běžná v socialistické velkovýrobě.

Architektonické scéně prakticky po celá 90. léta dominoval střízlivý neomodernismus, oceňována byla funkčnost provozu a prostota výrazu, ať již to znamenalo zdrženlivost drobné nebo naopak velkorysost větší formy, a svobodnější, expresivnější či pestřejší, méně ukázněné projevy byly vnímány jako okrajové. Pavel Halík napsal v roce 1999, že *„je možné hovořit o jistém konzervativismu, distanci, která je stále přítomná a je cítit i v české architektuře konce devadesátých let více než na jejich začátku.“*¹¹ Tomu nasvědčují i ohlasy ze zahraničí. Slovenský architekt Peter Pásztor jako porotce soutěže Grand Prix Obce architektů v roce 2001 dospěl k obdobnému závěru v odpovědi na anketní otázku, jejíž pozoruhodně sugestivní formulace již sama o sobě svědčí o dominující myšlenkové atmosféře v českém architektonickém prostředí: *„Můžete pojmenovat základní charakteristiky něčeho, co bychom mohli nazvat nervem české architektonické tvorby posledních deseti let, resp. první poloviny tohoto století?“* Peter Pásztor odpovídá: *„Áno, je tu priama súvislosť medzi architektúrou 20. - 30. rokov 20. storočia a súčasnou architektúrou v Čechách – a je to super!?! Ja to vidím podstatne inak. Kým v 20. – 30. rokoch 20. storočia sa ešte dá hovoriť o progrese, dnes mi to už pripadá ako určité anachronistické zotrúvanie na pozíciach, v dôsledku ktorých dochádza k vyprázdňovaniu pojmu architektúra až do polohy úplnej sterility.“*¹²

¹¹ HALÍK, Pavel: Hledání architektonické kultury, in: HALÍK, Pavel a KRATOCHVÍL, Petr, *Česká architektura 1989-1999*, Prostor, Praha 1999, s. 11.

¹² PÁSZTOR, Peter, Odpovědi na otázky pro porotce Grand Prix, *Architekt* č. 5, 2001. str. 14.

Kontextuální strategie a lidské měřítko

Velkým tématem 90. let byla „normálnost“, obyčejnost, každodennost, což souviselo s obnovou občanské společnosti, veřejného života a svobodného podnikání.

V architektuře to znamenalo namísto plánování metrů kubických obestavěných prostorových jednotek na zelené louce nebo v asanovaných částech měst stavění v menším měřítku, v těsnějším kontaktu s prostředím vrstevnatého organismu města či krajiny. Jako vhodný nástroj se ukázaly kontextuální strategie navrhování, které pomáhaly najít formu někdy i v přímých tvarových a materiálových analogiích a odkazech, ale především v návaznosti na komplexní charakter místa, jeho architektonické a urbanistické souvislosti, ale také morfologii či klimatické podmínky. Velkou popularitu mezi architekty (a ještě větší mezi teoretiky) získala v polovině 90. let teorie *kritického regionalismu* angloamerického historika architektury Kennetha Framptona, který v roce 1995 navštívil Prahu a Brno. Frampton zformuloval na počátku 80. let 20. století principy architektury, která by zůstala moderní, ale přitom byla pozorná vůči přírodnímu rámci a akcentovala fyzické heterogenní místo oproti abstraktnímu homogennímu prostoru moderny; topografii oproti topologii; tektonické, trojrozměrné a tělesné oproti scénografickému, plošnému a obrazovému; přírodní oproti umělému a taktilní oproti vizuálnímu.¹³

K emblematickým stavbám tohoto proudu patří továrna na zpracování léčivých bylin Megafyt ve Vraném nad Vltavou (1992-1995), vila ve Vraném nad Vltavou (1994-1995) radnice v Benešově (1993-1995) a dům s malými byty v Horažďovicích (1997-1999) od Josefa Pleskota, nebo Dům s pečovatelskou službou v Českém Krumlově od Ladislava Lábuse (1994-1997). Poučenost obou architektů moderní tradicí a ochota pokračovat v ní je zřejmá, ale už bez původních nároků moderny na totální proměnu světa a člověka prostřednictvím vědy a techniky. Josef Pleskot v rozhovoru s Janou

¹³ FRAMPTON, Kenneth, Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In: FOSTER, Hal (ed.), *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle 1983. Česky in: MITÁŠOVÁ, Monika (ed.), *Oxymoron a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury*, Zlatý řez, Praha 2011, s.100-143. Z anglického originálu přeložila Jana Tichá. Česky ovšem již dříve vyšel jiný Framptonův text, a sice FRAMPTON, Kenneth, Kritický regionalismus. Moderní architektura a kulturní identita. in: ŠVÁCHA, Rostislav (ed.), *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*, ČKA, Praha 1999, s. 22-33. Prakticky po celá 90. léta byly tedy informace o teorii kritického regionalismu v českém jazyce zprostředkované z jiných zdrojů, nepočítáme-li Rozhovor s Kennethem Framptonem, in: *Zlatý řez* 11, 1996, s. 10-13.

a Jiřím Ševčíkovými, publikovaném v roce 1997, zformuloval své cíle takto: „*Mně teď [...] připadá, že musím čím dál víc myslet na rozvíjení modernismu, ale bez těch tvrdých hran [...] smíření skutečného života s architekturou a přírodou.*“¹⁴ Tématem architektury se opět stávalo nejen lidské měřítko a jeho vyjádření v proporcích a detailu stavby, ale lidské měřítko v krajině a přírodě. S tím souvisela renesance řemeslných technologií jako protikladu odosobněné průmyslové stavební produkce a vzrůstající obliba přírodních materiálů: do architektury se vracely nejen rozmanité, dříve obtížně dostupné druhy dřeva a kamene, ale také různé způsoby zdění, různě zpracované omítky a kvalitní pohledový beton. Jestliže stavby Josefa Pleskota se vyznačují i v malém měřítku lapidárností výrazu a vysokým stupněm abstrakce se záměrem posílit jejich ryzi tělesnost, Ladislav Lábus postupně dospěl k osobitému syntetickému stylu, jehož základem je komplexní prostorová struktura, členěná vizuálně a hapticky bohatými povrchy, za nimiž tušíme hloubku. Lábus v 90. letech jako jeden z prvních upozorňoval na to, jak je pro život v architektuře a jeho udržitelnost důležitá míra variability či flexibility, možnost změny stavby podle toho, jak se mění potřeby jejích obyvatel.¹⁵ V krumlovském Domě s pečovatelskou službou ukázal, že alternativou modernistické přímocharosti a pravého úhlu nemusí být křečovitá distorze, ale že lze být moderní i s měkkou křivkou, která usazuje domy do terénu spíš na způsob vesnice, než sídliště. V autorském komentáři vystihl dilema tvorby, která chce být moderní a přirozená zároveň, nechce na sebe ve městě ani v krajině přehnaně upozorňovat, ale být s nimi v promyšleném souladu: „*Když chcete navrhovat obyčejné věci, je těžké nesklouznout do opakování známých věcí. [...] „nenápadný“ design není snadný. Člověk k němu dospěje tím, že odkládá nápadná řešení, která se mu vkrádají pod ruku. Je to určitá ztráta nevinosti, jsme poznamenaní moderní dobou a zacházet s nenápadností naprosto přirozeným způsobem prostě nejde.*“¹⁶

¹⁴ Rozhovor Jany Ševčíkové a Jiřího Ševčíka s Josefem Pleskotem, in: ŠVÁCHA, Rostislav (ed.), *Josef Pleskot, AP Atelier*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1997, s. 7-13

¹⁵ LÁBUS, Ladislav, Rozhovory a texty, in: LÁBUS, Ladislav, a SEDLÁKOVÁ, Radomíra (eds.), *Architekt Ladislav Lábus*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2004, s. 130. Viz též FIALOVÁ, Irena, a TICHÁ, Jana, Rozhovor s Ladislavem Lábusem, *Zlatý řez*, č. 30, 2008, s. 32.

¹⁶ LÁBUS, Ladislav, a SEDLÁKOVÁ, Radomíra (eds.), *Architekt Ladislav Lábus*, katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2004, s. 65.

Určité rysy, které teorie kritického regionalismu v architektuře spatřuje, můžeme pozorovat i v tvorbě brněnských architektů Petra Hruši a Petra Pelčáka (Administrativní budova Povodí Moravy v Olomouci, 1994-1995), ačkoli jejich cílem byl pravý opak regionalismu coby svázanosti s konkrétním místem: totiž moderní architektura konzervativního ražení s univerzální platností. Inspiračním zdrojem jim byla jednak tvorba brněnských architektů meziválečné moderny německého a židovského původu, která se vyznačuje zdrženlivou stylistickou elegancí a návazností na klasickou tradici stavění měst a domů, a jednak proto-moderna přelomu 19. a 20. století, jak ji představuje například tvorba Adolfa Loose nebo chicagského architekta Louise Sullivana, který v prvních mrakodrapech na sklonku 19. století dokázal sloučit klasické stavitelské školení s uplatněním tehdy nejnovějších názorů na vztah konstrukce a prostoru. Hruša a Pelčák nebyli ve svém snažení v moravské metropoli ojedinelí. „Obyčejnou“ formu pro soudobou moderní architekturu hledali i další architekti téže generace, zejména Aleš Burian a Gustav Křivinka (Budova firmy Geodis, Brno, 1994-1995, Lineární urychlovač Masarykova onkologického ústavu, Brno, 1995-1996, Základní škola s městskou sportovní halou, Litomyšl, 1995-1998).

Absolutní geometrie

Univerzálnost, jakou od architektury požadovali Pelčák s Hrušou, je ve své podstatě metafyzická, byť manifestovaná fyzickou formou, na kterou kladli oba zásadní důraz a teprve tělo stavby považovali za průkaznou realizaci architektonické myšlenky. Jejich stanovisko shrnul Petr Pelčák v programovém textu „Několik poznámek k současné architektuře“, publikovaném v roce 1998, kde vyslovil přesvědčení o existenci toho, co nazývá „*odvěký univerzální řád*“ jehož základem je „*[g]eometrie a pevné zákonitosti jejich harmonizačních vztahů*“.¹⁷ O iniciačním významu geometrického řádu pro architektonickou tvorbu je v jiném smyslu přesvědčen i Emil Příklad, v jehož pojetí geometrie je stavba projevem duchovního řádu, který může být vtělen i v kresbě či modelu, stavbě, městě i krajině. Emil Příklad klade důraz ani ne tolik na realizovanou stavbu, jako na tuto mentální skutečnost architektonického díla, a téměř veškerou svou energii věnuje od počátku 90. let studentům na Škole architektury pražské AVU. Jeho

¹⁷ PELČÁK, Petr, Několik poznámek k současné architektuře, *Architekt*, č.12, 1998, s. 44-46.

jedinou budovou dokončenou po roce 1989 je rekonstrukce Galerie Benedikta Rejta v Lounech (1993-1998), kde očistil hmotu interiéru historického pivovaru tak, aby prostřednictvím světla a stínu vynikly substance, průniky, hrany a obrysy komplexních geometrických útvarů, které prostor vymezují, a doplnil je jasně odlišenými současnými vrstvami. Výsledkem je velkorysý muzejní prostor, který sestupuje na třech podlažích směrem dolů a labyrinticky se stáčí do sebe: svou výrazovou silou mnohdy soupeří s vystavenými výtvarnými díly.

O nadčasovost v architektuře usiluje i Alena Šrámková, která v 90. letech stavěla spíše v drobnějším měřítku (Věž pro vědeckého pracovníka v Košíku, 1993-1994, Meteorologická věž v Chebu, 1998-2000, Domy s pečovatelskou službou v Horažďovicích, 1998-2002) a velkou životní příležitost dostala až na počátku nového tisíciletí v podobě Nové budovy ČVUT v Praze (2004-2009). Architektonická východiska Aleny Šrámkové spočívají - podobně jako Přikrylova - v první vlně kritického přehodnocení modernismu, které přišlo v 60. a 70. letech. Ani pro jednoho z těchto tvůrců ovšem nebyla přitažlivá relativizující intelektuální strategie postmodernistických jazykových her¹⁸, a už vůbec ne inspirace popkulturou¹⁹, která ostatně v chudých podmínkách reálného socialismu mohla stěží najít odezvu. Oproti instrumentalitě a novátorství modernistické architektury proponují Šrámková i Přikryl návrat k monumentalitě, k takové architektuře, která svým výrazem přesahuje provozní každodennost a poukazuje na odvěké aspirace člověka pozdvihnout se z roviny pouhého obstarávání hmotné existence. Pro Šrámkovou je prostota synonymem opravdovosti; její architektura je ve své strohosti náročná, nejde člověku naproti, ale chce ho vzdělávat, vychovávat, vymezovat mu místo ve světě a přimět ho o něj zápasit.

Velkorysost i v těch nejdrobnějších úlohách a pojetí architektury jako tvorby prostorových forem, vyvzdorovaných na těžké hmotě nebo na prázdnu, charakterizuje tvorbu Ivana Kroupy. Jeho stavby jsou vystavené spíš zevnitř, než zvenčí; výsledkem je sled prostorů, jejichž vymezení můžeme často vnímat i konfliktně, spíš než jako klidné

¹⁸ JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977. V českém prostředí byla tato kniha – byť s omezeným dosahem – šířena jako samizdat již od téhož roku (viz : ŠEVČÍK, Jirí, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 160).

¹⁹ VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, MA, 1972.

místo ke spočinutí; je to prostor ne-samozřejmý, prostor, který naší existenci spíše znejist'uje než potvrzuje. Na rozdíl od tvůrců předchozí generace Kroupa neaspíruje na prostotu ani na obyčejnost: tělesnost jeho staveb vychází z obraznosti, která jejich základ transponuje do roviny ryzích idejí. Tím nemá být řečeno, že Kroupovy prostory nejsou vhodné k obývání: paradoxní rozpětí jeho tvorby vyjadřuje už jeho první větší realizace, vlastní dům a zahradní pavilon v Mukařově (1995-2000) a další je jen potvrzují (Rodinný dům ve Vraném nad Vltavou, 1998-2001, Rodinný dům v Chomutovicích, 2001-2003).

Komplexnější a rozporuplnější východiska vykazuje tvorba Romana Kouckého, který usiluje o vysoce individualizovanou formu, kontrolovanou geometrickým kánonem, který si autor pro daný moment sám zvolí, přičemž číselnou či geometrickou harmonizaci architektury prověřuje širšími vztahy ve městě a v krajině. Koucký ukazuje, jak široká škála úloh náleží architektuře, kterou vidí jako komplexní tvorbu prostředí od drobného detailu po urbanismus. Hned na počátku 90. let upoutal pozornost drobnou stavbou čistírny odpadních vod v Horním Maršově (1992-1994), v níž bychom mohli spatřovat příklad kontextuálně inspirované moderní architektury s vlídným výrazem. Kontaminace kvadratické formy domu měkkými křivkami střechy ovšem není nesena snahou o „polidštění“ moderny, představuje spíše záměrnou juxtapozici dvou nesusoudných vizuálních a prostorových prvků, která se stane napříště osobitou charakteristikou Kouckého architektury. Smysl pro silnou, ale ne svévolnou formu, zasazenou pevně v kontextuálních souvislostech, ukazují jak jeho drobnější práce, tak díla krajinného či městského měřítka (Mariánský most, Ústí nad Labem, 1994-1998, Dlouhý most, České Budějovice, 1996-1998, Trojský most, Praha, 2006-2014).

„Tanec mimo parket“

V atmosféře poloviny 90. let, charakterizované na jedné straně vzrůstajícím pragmatismem běžné stavební produkce a na straně druhé nárokem na architekturu jako nositelku morálních hodnot, vstoupil do Prahy Frank Gehry. Příznačné je, že se tak stalo na pozvání pražského rodáka, který vyrostl v Západní Evropě a do Prahy přišel na počátku 90. let jako zástupce holandské realitní a developerské společnosti.²⁰ Stěží

²⁰ FIALOVÁ, Irena, Tančící dům, Zlatý řez, Praha 2003, s. 64-75.

bychom našli dramatičtější kontrast, než jaký vytvořili na straně jedné kalifornský architekt, který ke své verzi postmoderní dekonstrukce dospěl intuitivně pozorováním světa kolem sebe i důkladnou introspekci, a na druhé straně české kulturní prostředí, které s budováním nové demokracie spojovalo morální nároky a onu vážnost, kterou Rostislav Švácha nazval „přísností“. Dobové přijetí Tančícího domu (1992-1996), jak je společné dílo Franka Gehryho a Vlada Miluniće v exponovaném místě na nábřeží v centru Prahy přezdívalo, bylo rozporuplné. Laická veřejnost spíše projevovala extravagantnímu dílu sympatie, zatímco architekti, sdílející přesvědčení Aleny Šrámkové o opravdovosti obyčejné architektury jako prostředku zachování společenské soudržnosti, vystupovali vůči domu spíše kriticky.²¹ Jejich výtky směřovaly vůči skulpturní formě, která se individualisticky vymyká z uliční fronty, a která by snad snesla oprávnění u mimořádné kulturní stavby, ale nezdála se vůbec být vhodná pro kancelářskou budovu.

Podobně jako Gehryho tvarově bohatá architektura byla v českém prostředí přijímána mnohdy s rozpaky i produkce místních architektů, která nesla pečeť individuality svých tvůrců v podobě zvláštní výtvarnosti, inspirované historicky „rostlou“ architekturou předmoderních měst a venkova, vernakulárem a brikoláží. Spoluautor Tančícího domu Vlado Milunić navrhl Obytný soubor Hvězda v Praze (1994-1999) jako radikální polemiku s funkcionalistickými principy, které definovaly zástavbu modernistických sídlišť jako solitérů v zeleni, a pokusil se vytvořit zahuštěné urbanistické prostředí, podobné rostlému městu. Jan Línek se v Rodinné usedlosti v Kostelci nad Černými Lesy (1995-1998) inspiroval křivolakou labyrintickou architekturou středověkých hradů a tvrzí, kterou nechal srůstat s jednoznačně moderními prvky. Výsledkem je architektura, která vyniká neobyčejnou materiálovou a tvarovou pestrostí a vskutku nebudí dojem naplánované, vyprojektované jednotky, jako spíš *ad hoc* sestavovaného celku. Milunić i Línek sdílejí přesvědčení, že striktně racionální modernistická architektura je výrazově chudá a neodpovídá skutečné pestrosti života: Vlado Milunić to vyjádřil slovy, že „*minimalistický rejstřík výrazových prostředků funkcionalistů je na život krátký*“²² a Jan Línek zase říká: „*Nikdy jsem nepracoval s modulem nebo*

²¹ JIRAN, Zdeněk, Zodpovědnost na nábřeží, *Architekt* č. 5, 1993, s. 4, nebo KOHOUT, Michal, Tanec mimo parket, *Respekt* č. 24, 1993, s. 22.

²² SRŠŇOVÁ, Milena, Obytný areál Hvězda na Petřínách (Rozhovor s Vladem Miluničem), *Stavba* 6, 1998, s. 20.

s kánony, které předdefinovávají, co chci vyjádřit. Vždycky jsem pracoval s vnitřními pocity a ty mohou být ovlivněné lecčím.“²³ V tomto duchu vznikly i další Línkovy osobité realizace, jako Vila v Liboci (2002-2006), Domov pro seniory Hagibor v Praze (2004-2008) nebo Rodinný dům v Chyši u Karlových Varů (2007-2014).

Oba předchozí citáty vystihují i tvůrčí krédo Jiřího Stříteckého, tohoto *enfant terrible* české architektury 90. let, který pracoval ve společné kanceláři Ateliér 8000 s Martinem Krupauerem. Jejich architektura z té doby působila dojmem neuvěřitelně pestré brikoláže, v níž se spojovaly nesourodé prvky až groteskním způsobem a tektonika byla výzvou k rozrušení: ve svých nejlepších projevech měla v sobě cosi divadelního na hranici cirkusu, lehkost žonglujícího provazochodce i drsnou bezstarostnost karnevalu. Střítecký ukazoval, že jedinou alternativou konzumerismu nemusí být střídmost a přísnost, ale že to může být i zvědavost a odvaha, třeba i takového druhu, jakou projeví Čapkův pejsek s kočičkou, když vařili dort. Snad je v souladu s efemérní povahou Stříteckého architektury jako ohňostroje nápadů, že žádná z jeho zásadních realizací z klíčových 90. let nepřežila dodnes intaktní: to platí pro Československou obchodní banku v Českých Budějovicích (1994) i Obchodní a administrativní budovu Staré Celnice v Praze (1998-2001).

²³ Jan Línek, Rozhovor (Irena Fialová a Jana Tichá), in: *Zlatý řez* č. 30, 2008, s. 62.



1



2



4



5



6



7



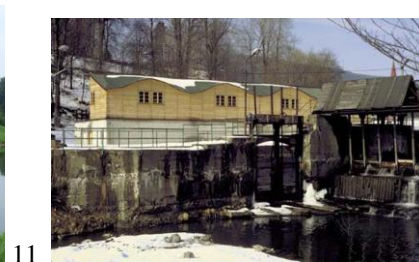
8



9



10



11

12

1/ Česká pojišťovna, Kolín, ADNS, 1991-1994 2/ Office Center Vinohrady, Praha, ADNS, 1992-1995 3/ CSOB Anglická, Praha, ADNS, 1994-1996 4/ Pojišťovna Generali, Praha, Martin Kotík, Vladimír Krátký, Václav Králíček, 1992-1994 5/ IPB Brno, Burian-Křivinka, 1993-1995 6/ Základní škola, Litomyšl, Burian-Křivinka, 1995-1998 7/ Továrna Megafyt, Vrané n. Vltavou, Josef Pleskot, 1992-1995 8/ Vila, Vrané n. Vltavou, Josef Pleskot, 1994-1995 9/ Dům s malými byty, Horažďovice, Josef Pleskot, 1997-1999 10/ Dům s pečovatelskou službou, Český Krumlov, Ladislav Lábus, 1994-1997 11/ Povodí Moravy, Olomouc, Petr Hruša a Petr Pelčák, 1994-1995 12/ Čistírna odpadních vod, Horní Maršov, Roman Koucký, 1992-1994



13



14



15



16



17



18



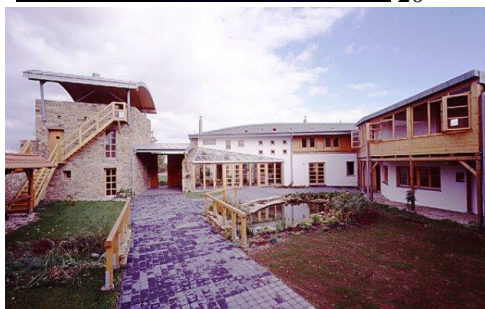
19



20



21



22

13/ Galerie Benedikta Rejta, Louny, Emil Přikryl, 1993-1998 **14/ Dům s pečovatelskou službou**, Horažďovice, Alena Šrámková, 1998-2002 **15/ Meteorologická věž**, Cheb, Alena Šrámková, 1998-2000 **16/ Vila**, Mukařov, Ivan Kroupa, 1995-2000 **17/ Dlouhý most**, České Budějovice, Roman Koucký, 1996-1998 **18/ Mariánský most**, Ústí nad Labem, Roman Koucký, 1994-1998 **19/ Tančící dům**, Praha, Frank Gehry a Vlado Milunić, 1992-1996 **20/ Stará celnice**, Praha, Jiří Střítecký, Martin Krupauer, 1998-2001 **21/ Obytný soubor Hvězda**, Praha, Vlado Milunić, 1994-1999 **22/ Rodinná usedlost**, Kostelec n.Černými lesy, Jan Línek, 1995-1998

2000: Druhá modernita a globalizace

Digitální revoluce, supermodernismus a lehká architektura

V 90. letech se stavělo spíše v menším měřítku a škála úloh byla relativně omezená: početnější byly stavby administrativní nebo určené pro podnikání, zatímco výstavba bydlení, ať již hromadného či individuálního, byla zastoupená v celkové produkci mnohem méně, stejně jako stavby veřejné a kulturní. Na samém konci 90. let je již patrný posun: Česká republika se stala politicky stabilizovanou zemí, důvěryhodnou z hlediska investic, a na scénu zcela jednoznačně a rozhodně vstupuje globalizace v podobě nadnárodního kapitálu. S ní přicházejí změny v přístupu k financování výstavby: na jedné straně se zvětšuje objem jednotlivých investičních celků, stále častěji se staví developersky pro anonymního uživatele, na straně druhé se zlepšuje dostupnost drobných úvěrů na podnikání i bydlení a s tím souvisí rozmach individuální výstavby. Příchod nadnárodních firem s sebou nese nové metody řízení projektů a období porevolučního nadšení, kdy bylo možné téměř cokoli, začíná ustupovat sedimentaci nového ekonomického a politického systému. S otevíráním českého trhu a začleňováním do mezinárodního oběhu souvisí i dostupnost stavebních technologií a materiálů, stále menší podíl řemeslné práce na stavbě a opět se zvyšující podíl hotových komponentů, tentokrát ovšem v nesrovnatelně větší škále výběru než dříve a s možností přizpůsobení konkrétní zakázce.

Na přelomu tisíciletí se na české architektonické scéně viditelně prosazuje nový trend, který jen zdánlivě pokračuje v neomodernistické linii. Jeho zdroje jsou zcela jiné: nejde už o zahleděnost do minulosti jako ideálního modelu nebo pramene inspirace, ale o projev tzv. druhé modernity,²⁴ která přichází s nástupem digitálních technologií do běžného života a přináší virtualizaci reality, zrychlení komunikace, síťové uspořádání procesů ve společnosti namísto hierarchického, individualizaci, rozpad dosavadních

²⁴ Pojem „druhá modernita“ nebo „reflexivní modernita“ zavedl německý sociolog Ulrich Beck pro označení druhé fáze moderny, která přichází mj. s nástupem digitálních technologií a vyznačuje se individualizací, dezintegrací sociálních tříd a kategorií a s tím i pevného místa jedince ve společnosti, momentálností a fragmentací. Více viz BECK, Ulrich, *Co je to globalizace*, CDK, Brno 2007, Přeložil Martin Pavka. Původní německé vydání *Was ist Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997. Britský sociolog polského původu Zygmunt Bauman navrhuje označení „tekutá modernita“ oproti té první, „tuhé“: BAUMAN, Zygmunt, *Tekutá modernita*, Mladá fronta, Praha 2002, Překlad s.m.blumfeld. Původní anglické vydání *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000.

sociálních jistot a uzavírání krátkých příležitostných spojenectví v proměnlivém propojeném světě. Digitální technologie přinášejí zcela nové rozhraní mezi člověkem a realitou: projevuje se jako chladná záře monitoru, kde svět „za zrcadlem“ vystupuje ze tmy a zase mizí v okamžitých záblescích obrazů, rozpadajících se na rastry a světelné body. Svět za sklem, kde povrch je vším a hloubka je jen vizuální iluze.

V architektuře byla v mezinárodním měřítku tato druhá modernita tematizovaná poměrně brzy, ještě dříve, než se plně projevila v každodenním životě. V roce 1995 uvedlo Museum of Modern Art v New Yorku výstavu nazvanou *Light Construction* (lze přeložit jako *Lehké stavění, Lehká montáž*, ale také *Světelné stavění* či *Světelná konstrukce*), kterou kurátorsky připravil Terence Riley. Shrnul na třicet příkladů soudobé architektonické a prostorové tvorby (mezi nimi Kunsthaus v Bregenz od Petera Zumthora, Fondation Cartier v Paříži od Jeana Nouvela nebo Sammlung Goetz v Mnichově a Hradlo v Basileji od dvojice Herzog a de Meuron), na nichž demonstroval „architekturu lehkosti“, kde hraje hlavní roli transparence a translucence a přírodní i umělé světlo, kde se budovy zdají být nehmatatelné a fasády nestabilní a dvojznačné. Konstatuje, že „velká část této tvorby připomíná vizionářské projekty raných modernistů jako byli Ludwig Mies van der Rohe a Pierre Chareau, a také je hluboce ovlivněná takovými aspekty současné kultury jako jsou počítače a elektronická média.“²⁵

Rileyho *architektura lehkosti*, ale také nové světelnosti, má mnoho společného s tím, co o tři roky později nizozemský kritik a teoretik Hans Ibelings pojmenoval ve svém stejnojmenném rozsáhlém eseji jako *supermodernismus*.²⁶ Vyšel přitom z termínu supermodernita, který uvedl do oběhu francouzský antropolog Marc Augé ve své vlivné knize *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (*Ne-místa: úvod*

²⁵ RILEY, Terence, *Light Construction*, The Museum of Modern Art and Harry N. Abrams, New York, 1995. Tisková zpráva k výstavě, z níž pochází citace zde v textu, je dostupná v archivu MoMA na adrese https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7377/releases/MOMA_1995_0057_45.pdf?2010. Charakteristické je, že tento archivní materiál je naskenovaný papírový dokument, podle typu písma zřejmě nebyl ani napsaný na počítači. Dnes běžné digitální technologie tehdy byly ještě na úplném začátku, tím víc vyniká Rileyho intuitivní rozpoznání nové architektonické skutečnosti.

²⁶ IBELINGS, Hans, *Supermodernism, Architecture in the Age of Globalization*. NAI Publishers, Rotterdam, 1998, 2. doplněné vydání 2002. České vydání ústřední kapitoly Supermodernismus, in: TICHÁ, Jana, *Architektura a globalizace*, Zlatý řez, Praha 2013, s. 30-47.

do antropologie supermodernity).²⁷ Ibelings jde ve své úvaze za hranice umělecko-historické analýzy formálních znaků, na niž se soustředil Riley, a uvádí tuto novou architekturu do souvislosti s antropologickým konceptem ne-míst, jak jej navrhl Augé: tedy prostorových uzlů, jako jsou letiště, nákupní centra, benzinové pumpy, dálniční odpočívadla apod., které jen poskytují určitý servis člověku v pohybu, ale nezakládají žádný vztah k fyzickému místu, kde se nacházejí, ani žádný antropologický význam, nezakládají žádnou identitu místa ani člověka. V českém prostředí si tohoto nového trendu v architektuře povšiml jako jeden z prvních Michal Kohout a navrhl pro něj nepřiliš ústrojně, nicméně výstižně pojmenování: jeho „*crisp moderna*“ vykazuje shodné formální znaky jako Ibelingsův supermodernismus i Rileyho „*lehké / světelné konstrukce*“, když „*označuje soudobou vlnu stavění vycházející z moderní tradice, pracující obvykle s motivem transparence, přímočarého až surového detailu doplněného výraznou grafikou inspirovanou často informačními technologiemi,*“ přičemž „*[d]alší charakteristikou tohoto proudu, která jej odlišuje např. od neofunkcionalismu klasického ražení, je důraz na užívání montovaných technologií namísto standardních stovebně-řemeslných postupů.*“²⁸

Pokud lze v Čechách najít analogie této architektury lehkosti, typické pro globalizovaný svět supermodernity, pak by charakteristickými příklady byly budova společnosti MUZO v Praze – Strašnicích od Stanislava Fialy a jeho spolupracovníků z kanceláře D3A (1998-2000), Ústřední knihovna Masarykovy univerzity v Brně (2000-2001), které architekti Ladislav Kuba a Tomáš Pilař dali podobu hranolu, jehož monolitická forma je změkčená - a znejistěná – stínící vnější vrstvou fasády z dřevěných lamel, nebo Palác Euro v Praze na Můstku (2000-2002) díky jeho dvojité fasádě se zakřiveným skleněným vnějším pláštěm (autoři Richard Doležal, Petr Malinský, Petr Burian a Michal Pokorný / DaM a Martin Kotík / Omicron-K). Hladké fasády supermodernistické architektury

²⁷ AUGÉ, Marc: *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, anglické vydání *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York 1995.

²⁸ KOHOUT, Michal, *Česká architektura 2001-2002*, Prostor, Praha 2003, s.19. Možná je přesnější říci, že se pokusil jako jeden z prvních o pojmenování tohoto trendu, který postřehli i jiní, např. v katalogu výstavy *Prostorový dům* v roce 2000 uvádí jeden z jejích autorů, jehož identita není specifikována, jako jeden z důvodů zájmu o problematiku prostoru skutečnost, že „*hra s prostorem se v poslední době vytratila z rejstříku architekta a je ve stále větší míře nahrazována hrou s materiály nebo se světem.*“ RYNDOVÁ, Soňa – ŠVÁCHA, Rostislav (eds.), *Prostorový dům / Space House*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, nedatováno [2000], s. 16. Přetištěno in: ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 748.

se přímo nabízejí jako neutrální pozadí pro grafické či obrazové ztvárnění. Jedním z prvních příkladů tvůrčího využití grafického motivu na plošné fasádě je budova Zlatý Anděl v Praze od Jeana Nouvela (1996-2000), která představuje po Tančícím domě další vstup mezinárodní architektonické hvězdy do českého prostředí. Fasáda této univerzální kancelářské a obchodní budovy se proměňuje v nosič poetického textového a obrazového obsahu díky grafickému potisku, k jehož realizaci byla vyvinuta českými dodavateli zcela nová technologie digitálního zpracování obrazu v lité fólii, jaká se používá pro reklamní účely.²⁹ Na počátku tisíciletí využíval originálním způsobem grafické potisky v exteriéru i interiéru budov zejména Stanislav Fiala, buď jako čistě estetický dekorativní prvek, jako vizuální zástěnu v interiéru kancelářských budov, nebo jako informační grafiku – případně jako kombinaci těchto možností (budova firmy Neomed, Praha, 2003-2005). Grafický motiv také mohl posloužit jako jednoduše dostupný způsob individualizace generické kancelářské budovy a jejího přizpůsobení konkrétnímu klientovi, jako v případě Fialovy adaptace budovy firmy Cetelem na pražském Smíchově (2004-2006). Poměrně razantní vstup grafických prvků do architektury, k němuž došlo na počátku tisíciletí, nabízí zcela nové možnosti spolupráce architektů a grafických designérů. Jedním z nejpozoruhodnějších příkladů v tomto směru je Hotel Metropol v Praze na Národní třídě od Marka Chalupy a týmu d u m architekti (2003-2007) s grafickým orientačním a informačním systémem od Petra Babáka a jeho Laboratoře, bohužel nyní již poničený a zvlgarizovaný následnými zásahy provozovatele.

Materiálový minimalismus

Zaujetí povrchem stavby, vyprovokované možná podprahově digitálními technologiemi a podporované rychle se rozvíjejícími možnostmi užití skla na fasádách i v interiérech budov, mělo zajímavý důsledek v podobě oživeného zájmu o materiály. Na jedné straně je na přelomu tisíciletí znatelný posun ke stále větší dematerializaci stavby, která v krajních případech ve svém skleněném kabátku vypadá jako fata morgána a mění podobu podle okolí, počasí a denní doby, na druhé straně se objevuje zvýšený zájem o vlastnosti materiálů, a to jak skla, tak nových kompozitů, plastických hmot

²⁹ FIALOVÁ, Irena, Zlatý Anděl / Jean Nouvel v Praze, Zlatý řez, Praha 2000, s. 142-143.

a kovových produktů, ale také tradičních a přírodních materiálů, jako je dřevo, cihelné zdivo, nebo kámen – a ten nejen ve formě desek, ale i v různé zrnitosti - a dál až k živým rostlinným povrchům, vodním hladinám apod. Vizuální a taktilní vlastnosti povrchů jsou uplatňovány v kontrastních kombinacích tak, aby vynikla jejich vzájemná odlišnost a jedinečnost. Kořeny tohoto přístupu k architektuře, který redukuje tvarosloví na minimum, aby maximálně vynikly vlastnosti materiálů, ovšem sahají dále než k povrchu počítačového monitoru. Španělský architekt a teoretik Ignasi de Solà-Morales přesvědčivě ukázal souvislost mezi touto architekturou materiality, fenomenologií a minimalismem 60. let a vystopoval jeho zdroje v moderní architektuře až k Miesovi van der Rohe.³⁰ Záleží ovšem na osobních dispozicích architekta, jestli nabízené možnosti využije k prohloubení nebo jen prostému rozmnožení senzuačních vjemů: brzy se ukázalo, jak tenká je hranice mezi tvůrčím využitím této nové materiality architektury a tím, co Jan Kratochvíl v jinak nadšeně pochvalné recenzi domu Plecháč od Lud'ka Rýznera trefně pojmenoval jako „*manýristický minimalismus*“, v němž se abstrahovaná geometrická kompozice povrchu architektury stává zámkou pro exhibici různorodé škály materiálů.³¹

Příklady materiálového minimalismu, které se vyhýbají tomuto úskalí laciné pestrosti, najdeme opět v tvorbě Stanislava Fialy, Tomáše Prouzy a Jaroslava Zimy, tedy kanceláře D3A (Rodinný dům v Nebušicích, 1999-2001, Rodinný dům ve Zdiměřicích 2003-2008); zejména Stanislav Fiala, pracující od roku 2009 samostatně, dovede mixovat sofistikované luxusní materiály s „nízkými“ a levnými tak, že by výsledek mohl být mnohdy groteskní, kdyby nebyl tak elegantní (areál továrny Sipral v Praze-Strašnicích, budovaný postupně od roku 1996, nebo soubor staveb v areálu golfového klubu Čertovo břemeno, od roku 2000). Jednotlivé smyslové vjemy zde totiž vždy poukazují k celku, který se vyznačuje zvláštním vztahem mezi jednotou prostorové koncepce a brikoláží na první pohled nesourodých prvků. Harmonickým souzvukem naproti tomu působí první významná realizace trojice architektů Boris Redčenkov, Prokop Tomášek a Jaroslav Wertig, kteří pracují pod značkou A69, totiž Sanatorium

³⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, Mies van der Rohe a minimalismus, in: idem, *Diference, Topografie současné architektury*. Zlatý řez, Praha 2013, s. 31-40. Překlad Jana Tichá. Původní anglické vydání: Mies van der Rohe and Minimalism, in: MERTINS, Detlef (ed.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

³¹ <http://www.archiweb.cz/buildings.php?action=show&id=72> (publikováno 23. 7. 2008 odečteno 2.4.2015).

dr. Petáka ve Františkových Lázních (1998-2001). Nevelká budova je svým uspořádáním blízka miesovské estetiky plynoucího prostoru, vymezeného vizuálním prolínáním ploch různých materiálů, barevnosti a světelnosti. Architektům se tu podařilo vytvořit prostředí, které - přes úsporné členění programově náročného prostorového rozvrhu budovy pomocí hotových prvků i materiálů - působí velkorysým dojmem díky prolínání ucelených materiálových a imateriálních polí. K hlavní budově sanatoria stejní autoři s odstupem několika let přistavěli bílý kubus ubytovacího pavilonu, jehož stěny lze v létě zcela otevřít a nechat tak prostředí okolního lesoparku prostoupit až dovnitř pokojů. S hlavní budovou je pavilon propojen prosklenou zimní zahradou, bohatě zabydlenou vzrostlými rostlinami, která vkládá další vrstvu do lázeňského prostředí, pro něž je splývání kultivované přírody a stavební substance charakteristické. Svou schopnost navrhovat prostorově i senzuálně bohatou architekturu pak A69 zúročili v projektech obytných souborů vysokého standardu, jako je Vila Park Strahov (1999-2003) a Central Park Praha (2003-2009).

Fascinace materialitou a látkovostí, smyslově vnímatelnými kvalitami, strukturou, zrnitostí i barevností, se projevuje i v tvorbě těch architektů, pro něž je estetická stránka stavby spjatá s etickým apelem a kteří užívají materiály spíše tektonicky a konceptuálně, než plošně a scénograficky. Pro tyto tvůrce hraje podstatnou roli čas a schopnost materiálů stárnout bez toho, aby ztrácely na účinnosti a kvalitě: nejde jim tolik o okamžitý efekt, ale naopak o zdání trvalosti, demonstrované někdy jen sotva postřehnutelnými změnami na povrchu stavby. Takovým způsobem používá materiály například Petr Pelčák, který svou nechuť k efemérní „montované“ architektuře a přesvědčení o nezbytnosti historické kontinuity jako nositelky tradice dává najevo důrazem na konzervativní kvalitu a trvanlivost různých druhů kamene, dřeva, ale i obkladů či omítek (Administrativní budova Trinity, Brno, 2004-2009, Archeologická základna v Mikulčicích, 20010-2013, Fakulta informačních technologií MU Brno, 2009-2014). Z poněkud odlišných zdrojů vychází tvorba dvojice Miroslav Cikán a Pavla Melková (MCA), pro něž je způsob užívání přírodních materiálů spíše specifickým obrazem vztahu kultury a přírody, komplexní totality světa v jeho časovosti i trvání. Na jejich tvorbu se dá dobře vztáhnout charakteristika, kterou vyslovil Ignasi de Solà-Morales ve své stati o Miesovi van der Rohe a minimalismu. Hovoří tu o vztahu, „*kteřý se ustavuje mezi materialitou architektonického objektu a jejím přijetím*

jako spirituálního významu“.³² Ve smyslově vnímaném se pak může manifestovat to, co smyslově vnímaný svět přesahuje. Tento aspekt smyslové reality ve vztahu k metafyzickému má na paměti i anglický architekt John Pawson, přední představitel minimalismu v současné architektuře. Právě Pawsona si zvolili za svého architekta mniši trapisté z francouzského kláštera Sept-Fons, když přišli koncem 90. let do Čech a hledali místo, kde se usadit a vybudovat dceřinný klášter. Svůj nový domov našli v Novém Dvoře u Toužimi, kde John Pawson se svými spolupracovníky postupně navrhl adaptaci hospodářského dvora na klášter a novostavbu klášterního kostela (1999-2004), dům pro hosty a výrobu hořčice a přírodní kosmetiky (2009-2014).

Kontejner a obyčejný dům

Digitalní i mechanická mobilita druhé moderny přinesla také koncept domu jako kompaktního předmětu, obaleného v jednom materiálu, pokud možno bezešvém a měkkém, jako je vedle skla především kov nebo plast. Jakoby se tu architektura inspirovala designem automobilů, letadel a snad i kosmických lodí: dům vypadá spíše jako hotový průmyslový výrobek dovezený na místo, než jako stavba, vyrostlá ze svého prostředí. Souvislost těchto staveb s ranými doteky architektury a strojírenského produktového designu v podobě plechových domů francouzského architekta Jeana Prouvé z 50. a 60. let nebo *Dymaxion House* Richarda Buckminstera Fullera je ovšem jen velmi volná. V současné architektuře se jedná – pokud nejde o dočasné velmi lehké konstrukce - o kapotáž tradiční zděné konstrukce s izolační vrstvou. Hladká fasáda, toto dědictví modernismu, je ozvláštěná materiálem obkladu či opláštění, které mnohdy ani nepotřebuje rozlišovat mezi fasádou a střechou. Používání netradičních materiálů (nebo tradičních materiálů novým způsobem) přináší nezvyklé smyslové a intelektuální podněty, novou etiku i estetiku architektury, která vychází vstřícně nejen touze po individualizaci a potřebě odlišnosti v našem stále více unifikovaném světě, ale také potřebě snadné demontáže, recyklovatelnosti a nového ekologického zpracování užívaných hmot.

³² SOLÀ-MORALES, Ignasi de, Mies van der Rohe a minimalismus, in: idem, *Diference, Topografie současné architektury*. Zlatý řez, Praha 2013, s. 34.

Takto se pracuje s paradoxem efektního, i když leckdy prvoplánového napětí mezi tradiční tektonickou formou domu a atektonickým, spojeným a bezešvým pláštěm například z hliníkových panelů (Milan Rak, Iveta Raková, Libor Rydlo, Alexandr Skalický, Dům u Semil, 2006). Naopak ryze modernistickou úspornou formou domu coby kompaktního kvádrů s plochou střechou může opláštění z dřevěných prken, předsazená „druhá fasáda“ z popínavých rostlin a zelená střecha aktualizovat do současné podoby, která integruje architekturu s kultivovanou přírodou (Kamila Amblerová, Rodinný dům v Černošicích, 2004-2007). Na budově společnosti Sporten v Novém Městě na Moravě (Hana Maršíková, Jitka Ressová, Helena Víšková, Lucie Delongová / ellement, 2001-2002) jsou zase různorodé materiály užity k odlišení různých funkčních náplní jednotlivých částí stavby, které tím zároveň zpřesňují – nebo naopak relativizují – své měřítko v krajině. Dům může prostřednictvím volby materiálu fasády také potvrzovat a zdůrazňovat svou nekompromisně experimentální povahu, jako Vila Hermína u Berouna, obalená nastříkanou polyuretanovou pěnou s růžovým nátěrem (Petr Hájek, Jan Šépka, Tomáš Hradečný / HŠH, 2000-2009). To, co běžně zůstává skrytou izolační vrstvou, ponechali architekti v tomto případě odhalené a místo obvyklého obkladu, který by dům „začistil“, dali přednost amorfnnímu povrchu s barevným nástříkem. Vizuální koncept domu jako kontejneru, vycházející ze současných stavebních technologií, je tady dovedený do extrému.

Přes veškeré proklamace o nomádké povaze lidské existence ve věku digitálních informačních technologií zůstává pro většinu lidí v západním civilizačním okruhu osou jejich života domov jako fixní místo na světě a pro mnoho z nich stále znamená vlastní dům splnění životního snu nebo naplnění životního úkolu. Podmínky bydlení v České republice prošly po roce 1989 tak jako jiné aspekty života zásadní proměnou. Jestliže v 90. letech dominovaly v obytné výstavbě katalogové domy ve stylu přebujelého dekorativního postmodernismu, kde se nekvalitní provedení a laciné materiály maskovaly vznosným formálním aparátem historizujících prvků, převzatým z postmodernistického arzenálu, na přelomu tisíciletí se situace mění. Pořízení vlastního rodinného domu přestává být luxusem a stává se dostupným pro střední vrstvy. Škála architektonických úloh se tak rozšiřuje o úsporný rodinný dům z hlediska pořizovací ceny i provozních nákladů, zároveň se pozvolna zvyšuje povědomí veřejnosti o moderní a současné architektuře. Namísto vnějškové okázalosti dostává přednost třeba i skromná

a nenápadná kvalita, k níž patří i samotné umístění domu v krajině a přitažlivém přírodním prostředí. I nadále pokračuje developerská výstavba obytných souborů „na klíč“, ovšem již s vyššími standardy architektonické kvality. O jisté výlučnosti těchto projektů svědčí fakt, že nejzajímavější realizace z počátku tisíciletí jsou *gated communities* na území Prahy, oddělené od zbytku města plotem s recepcí (Areál domů Pod Kozincem, Petr Kolář a Aleš Lapka, 1999-2002; Vila Park Strahov, A69 architekti, 1999-2003; Obytný soubor Na Krutci, Ladislav Kuba a Tomáš Pilař/ Kuba Pilař architekti, Antonín Novák a Petr Valenta / DRNH, 2000-2007). Zároveň se v novém tisíciletí zvyšuje podíl individuální výstavby i v menších městech a na venkově.

Ján Stempel jako jeden z prvních architektů začal v českém prostředí po roce 2000 hledat a prosazovat moderní typ venkovského domu, který by obsahoval podstatné formální znaky tradičních staveb a interpretoval je současným způsobem. Výsledkem je dům kompaktního tvaru, vždy precizně definovaný v jasných obrysových liniích a uzavřený v hladkém plášti z výrazného, zpravidla přírodního materiálu, jímž může být pálená cihla, dřevěná prkna nebo barevná omítka. Místo vnějškové symetrie okenních otvorů má přednost promítnutí organizace vnitřního prostoru na fasádu v podobě nestejně velkých a nerovnoměrně distribuovaných prosklených ploch, které jsou nejdůležitějším nositelem moderního výrazu. To platí o domech ve Vraném nad Vltavou (2007), Popovičkách (2008), nebo Zdibech (2008). Formální aspekty návrhu ovšem nejsou pro Stempela tím podstatným, jak dokazují domy v Rovině u Hlásné Třebaně (2010), v Letech u Dobřichovic (2010) nebo v Mšeném (2013), jejichž kubická forma ničím nekompromituje postuláty klasické moderny. Rodinnému a rekreačnímu bydlení se soustavně věnuje také Markéta Cajthamlová, která navazuje na v českém prostředí méně frekventovanou linii pozdně moderní architektury, jež se vyznačuje pozorností k přírodnímu, topografickému i kontextuálnímu rámci stavby a užitím kvalitních přírodních materiálů. Domy Markéty Cajthamlové mají obvykle přidanou hodnotu v podobě celé škály možností nastavení vztahu interiéru a exteriéru s přechodovými konfiguracemi zastřešené pobytové terasy nebo naopak možnosti otevření interiéru do krajiny (Domek v Bořeňovicích, 2004-2007, Rodinný dům v Buši, 2007-2011). Zdařilé variace na téma současný venkovský dům představili i Peter Lacko a Filip Tittelbach / A_LT ve svých realizacích chalup v Rajsku na Šumavě a Rodinné usedlosti na Oravě na Slovensku (oboje 2010-2012), jejich rejstřík je však podstatě širší, jak dokazuje například Rodinný dům ve Zbečně (2010-2011) pojatý jako dřevěná chata

japonského typu. Unikátním příkladem architektury vložené s maximální ohleduplností do přírodního rámce lesnatého svažitého pozemku je Rodinný dvojdom v Zadní Třebani od Marka a Šárky Sodomkových (2006-2007).

Technologická pravdivost a posthumanistická architektura

Přímo v protichůdné pozici oproti materiálovému minimalismu i oproti bydlení jako humanistické disciplíně se nachází tvorba, usilující o technickou a technologickou pravdivost, která ovšem neznamená dům napěchovaný technologiemi nebo takový, který staví technologické aspekty architektury na odív ve stylu high-tech. V případě architektů Davida Kopeckého a Jána Studeného, kteří pracovali pod společnou značkou ksa., jde naopak o redukci fyzické podstaty věcí na samou dřev, nezbytnou k materializaci myšlenky a organizaci prostoru. Jejich pracovní metodou byl experiment, každý dům byl prototyp a zkouška možností – konstrukce, technologií a materiálů, ale také prostorových konfigurací. Zajímaly je moduly a jejich proměnlivost, flexibilní konfigurace, ale také autogenerativní systémy organizace jejich celků. Jejich architektura je moderní v původním smyslu tohoto slova: středem jejich zájmu jsou inovativní, organizační a performativní aspekty architektury, spíše než reprezentativní. Je to architektura v podstatě posthumanistická: nejen v tom, že koncept „architektury bez architektů“ domýšleli do důsledků, které umožňuje digitální navrhování, ale také v tom, že jejich architektura nestaví člověka a jeho pohodlí – či vžité způsoby existence - na první místo, ale naopak „táhne“ obyvatele dál za hranice současné představy o tom, co je dům a bydlení, za hranice stereotypu a konvence, vybudované na vzorech minulosti. Jednoznačně se hlásí k „sloganu moderních *No past*“, řečeno s Brunem Latourem, s jehož míněním, že jsme ještě nikdy nebyli doopravdy moderní, by Kopecký se Studeným nejspíš souhlasili.³³ Kopecký a Studený získali první příležitosti k realizacím na Slovensku, v Čechách stojí pouze dva jejich rodinné domy, v Černošicích (2003-2008) a v Mníšku pod Brdy (2010-2012). Radikálnost a důslednost, s jakou ksa. promýšleli vztah techniky a kultury prostřednictvím architektonického díla, byla a stále je v českém – a nejen českém - prostředí ojedinělá a skoro automaticky je katapultuje do mezinárodních souvislostí.

³³ Podle Bruno Latoura má postmoderní slogan „no future“ protějšek v moderním „no past“. LATOUR, Bruno, Nikdy sme neboli moderní, in: ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 399.

Kromě domácích ocenění získal Dům v Černošicích v roce 2009 Cenu Piranesi, udělovanou mezinárodní porotou na teritoriu středoevropské architektury, a v téže roce byl vybrán mezi finalisty Evropské ceny za architekturu / Mies van der Rohe Award.

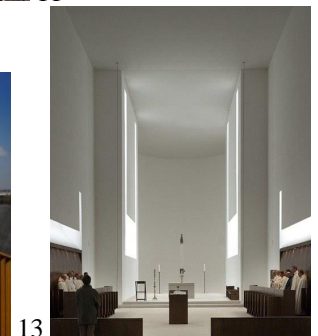
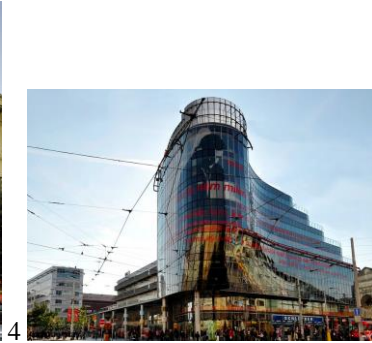
Experimentální poloha a snaha o technologickou pravdivost je vlastní také architektuře Petra Hájka, Jana Šěpky a Tomáše Hradečného, kteří v letech 1998-2008 společně pracovali pod jménem HŠH. Bylo jim kolem třicítky, když v roce 1999 uspořádali výstavu nazvanou *Prostorový dům*, doprovázenou stejnojmenným katalogem.³⁴ Architektům šlo o to, prozkoumat “*takové přístupy k projektování, ve kterých jsou primárním skladebním materiálem objem, trojrozměrná jednotka... jde o výstavbu celku zevnitř, podřízenou prostorovému konceptu.*”³⁵ Podobně jako práce ksa., i jejich návrhy byly motivovány hranicemi současných možností: “*...u Domu v lese je velikost oken limitována maximálním v současnosti vyrobitelným rozměrem skla. Za dvacet nebo za padesát let bude možné vyrobit ještě větší sklo, ale ten koncept, důvod toho velkého skla, tam vždycky bude.*”³⁶ HŠH brzy získali příležitosti ověřit své myšlenky v praxi a pokračovat v linii výzkumu architektonického prostoru, jakou naznačila výstava. Na bázi modulového systému prostorových jednotek 3 x 3 x 3 m je zkonstruována Vila v Berouně (2002-2004). Ocelový skelet je základem pro skládanku se třemi mody řešení stěn / podlah / stropů: beton, sklo nebo prázdno. Příkladem radikálního prostorového experimentu, kde šikmá plocha hlavního obytného prostoru jde napříč karteziánskými souřadnicemi přirozeného světa, je Vila Hermína v Černíně (2000-2009). Oproti nezvyklému prostorovému řešení, které neusnadňuje provoz v domě a mimořádný zážitek staví nad univerzální funkčnost, zaujme na vile Hermíně brutální technologická pravdivost „chlupatého” povrchu domu, který tvoří nástřík z polyuretanové pěny, běžně používané jako skrytá izolační vrstva pod fasádou.

³⁴ Výstava se konala v Liberci v galerii Aktualitát des Schöen, 1999, katalog RYNDOVÁ, Soňa – ŠVÁCHA, Rostislav (eds.), *Prostorový dům / Space House*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, nedatováno [2000]. Účastníkem výstavy byl také Petr Burian, který se vydal samostatnou cestou a v současnosti je partnerem v kanceláři DaM.

³⁵ ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 747.

³⁶ *ibid.*, s.749. Podobně ksa. V projektu Rekonstrukce a rozšíření městské vily v Bratislavě (2005- 2011) pracuje s „*maximom regulovaného objemu*“ a *pokiaľ ide o materiál /okenné a stenové sklá, obkladové titanové dosky vrstiev fasády, podlahovina) narába s „maximálnym vyrobiteľným rozmerom*“.

MITÁŠOVÁ, Monika, Extenzia vily, in: ARCH c. 1-2/2015, s. 28.



1/ MUZO, Praha, Stanislav Fiala, 1998-2000 2/ Knihovna FF MU, Brno, Ladislav Kuba – Tomáš Pilař, 2000-20001 3/ Palác Euro, Praha, DaM a Martin Kotík, 2000-2002 4/ Hotel Metropol, Praha, Marek Chalupa, 2003-2007 5 Zlatý Anděl, Praha, Jean Nouvel, 1996-2000 6/ Cetelem, Praha, Stanislav Fiala, 2004-2006 7/ Siplal Vzorkovna, Praha, Stanislav Fiala, 2000-2006 8/ Čertovo břemeno, Stanislav Fiala, 2009-2012 9/ Sanatorium Dr Petáka, Františkovy Lázně, A69, 1998-2001 10/ Vila Park Strahov Praha, A 69, 1999-2003 11/ Central Park, Praha, A69, 2003-2009 12/ Trinití, Brno, Petr Hruša, Petr Pelčák, 2004-2009 13/ Bastion u Božích muk, Praha, MCA, 2007-2011 14/ Kostel, Nový Dvůr, John Pawson, 1999-2004



15



16



17



18



19



20



21



23



24



25



26



27

15/ Dům u Semil, Milan Rak, Iveta Raková, Libor Rydlo, Alexandr Skalický, 2006 **16/ Dům v Květnici**, Kamila Amblerová, 2003-2006 **17/ Vila Hermína**, Černín, HŠH, 2000-2009 **18/ Sporten**, Nové Město na Moravě, ellement, 2001-2002 **19/ Chata**, Zbečno, Peter Lacko, Filip Tittelbach, 2011-2012 **20/ Rodinné domy**, Popovičky, Ján Stempel, 2005-2008 **21/ Domek v Buši**, Markéta Cajthamlová, 2007-2011 **22/ Chalupy, Rajsko**, Peter Lacko, Filip Tittelbach, 2010-2012 **24/ Rodinný dvojdom**, Zadní Třeboň, Marek Sodomka, Šárka Sodomková, 2006-2007 **25/ Dům v Černošicích**, ksa, 2003-2008 **26/ Dům v Mníšku pod Brdy**, ksa, 2010-2012 **27/ Vila v Berouně**, HŠH, 2002-2004

2010: Lokální rezistence, ekologie a veřejný prostor

Spodní proud modernity: architektura a příroda

Rezistence vůči technologickému instrumentálnímu tlaku modernity byla přítomná v architektuře 20. století jako jakýsi spodní proud, který se na počátku 21. století začíná projevovat stále silněji, ale také více diferencovaně. Projekt modernity jako univerzálního vědecko-technického přístupu ke světu začal získávat trhliny brzy po druhé světové válce. V architektuře se začaly objevovat přístupy, které oproti efektivnosti průmyslové civilizace akcentovaly pozornost k přirozenému světu, k lokálním kulturním i přírodním podmínkám. Sbližování architektury a přírody či krajiny mělo ryze humanistickou motivaci: šlo o zlepšení kvality života lidí, o uznání důležité role smyslově bohatého přírodního prostředí pro rozvoj lidské osobnosti a psychickou i fyziologickou pohodu člověka. V českém prostředí vyjádřil pochybnosti o utilitárním směřování moderní civilizace jako jeden z prvních moderních architektů Ladislav Žák ve své knize *Obytná krajina*, která byla publikovaná v roce 1947, ale plného docenění dochází až nyní.³⁷ Protagonista moderního hnutí Le Corbusier v poválečné tvorbě postupně zcela opustil mechanistické premisy svého raného období, kdy tvrdil, že „*dům je stroj na bydlení*“, a přiklonil se k architektuře více smyslové a emocionální, s respektem využívající jednoduché předindustriální strategie, jako například ve veřejných budovách v indickém Čandígarhu. Silnější tradici než v Evropě mělo sepětí architektury a přírody ve Spojených státech amerických. Otec americké moderní architektury Frank Lloyd Wright sarkasticky vyjádřil limitovaný souhlas s Corbusierovým výrokem o domě jako stroji: „*Ano, ale jen natolik, nakolik je lidské srdce sací pumpa.*“³⁸ Americká pozdní moderna pak přinesla celou řadu exemplárních příkladů sepětí architektury a přírody, jako byly například kalifornské Case Study Houses z 50. a 60. let. Naturalizovaný Američan Bernard Rudofsky šel ještě mnohem dál a od 40. let propagoval jednoduchá řešení životního provozu a vernakulární

³⁷ / ŽÁK, Ladislav, *Obytná krajina*, Praha 1947. Další autorovy texty jsou dostupné díky editorské péči Dity Dvořákové v publikaci ŽÁK, Ladislav, *Byt a krajina, Arbor vitae*, Praha – Řevnice, 2006.

³⁸ WINES, James, *Green Architecture*, Taschen, Köln 2000, s. 25.

architekturu přírodních národů a předindustriálních kultur. Jeho kniha *Architektura bez architektů*³⁹ vyšla v roce 1964 právě včas, aby zarezonovala v atmosféře kulturní a společenské revolty 60. let, jejímž podstatným tématem byl i nový vztah k přírodě a Zemi jako živé planetě. Vznikaly jednotlivé projekty architektur s využitím řemeslných postupů a přírodních materiálů, i celé komunity jako *Arcosanti* Paola Solerihho v Arizonské poušti, budované postupně od roku 1970.

Tento respekt k přírodě jako základu života na Zemi byl nicméně v západní civilizaci ještě nějakou dobu považovaný spíše za součást romanticky alternativního životního stylu „květinových dětí“ a ekologických aktivistů. Obrat nastal teprve v 80. letech, kdy se v důsledku znepokojivých zpráv vědců o „mezích růstu“⁴⁰, zvětšování ozonové díry nad Antarktidou a globálním oteplování⁴¹ začala problematika vztahu civilizace a přírody dostávat do popředí vědecké, technické, ale i politické debaty. Začínalo být zřejmé, že místo romantického obdivování nebo instrumentálního využívání přírody je třeba najít vyrovnanější vztah k přírodnímu rámci, který je třeba chápat v co nejširších souvislostech. V roce 1987 byla publikována zpráva zvláštní komise OSN pro životní prostředí, v níž se poprvé objevil termín „*udržitelný rozvoj*“⁴² jako uznání faktu, že ekologická problematika nejenže časově přesahuje horizont našich lidských životů, ale že je v dnešním globalizovaném světě také teritoriálně nedělitelná. Pro architektonickou profesi bylo šokující zjištění, jakým dílem přispívají ke znečištění životního prostředí a k energetické spotřebě budovy, ať již ve fázi výstavby nebo v provozu.⁴³

³⁹ RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, 1964. Kniha vyšla jako doprovodná publikace ke stejnojmenné výstavě, která se konala v MoMA od 9. 11. 1964 do 7. 2. 1965. Není bez zajímavosti, že projekt Bernarda Rudofského podpořili svým doporučením významní tvůrci moderní architektury, jako Walter Gropius nebo Richard Neutra, jimž Rudofsky děkuje v úvodu publikace.

⁴⁰ „Meze růstu“ je název vlivné publikace, která poukázala na rozpor mezi růstem počtu lidí a jejich nároků na jedné straně a vyčerpatelností přírodních zdrojů na straně druhé: MEADOWS, Donella H. a MEADOWS, Dennis L., *Limits to Growth*, Universe Books, 1972.

⁴¹ Existence ozónové díry na Antarktidou byla potvrzena v roce 1985. Historický přehled zdrojů ekologického uvědomění v současné architektuře podává INGERSOLL, Richard, *The Ecology Question and Architecture*, in: C. Greig Crysler, Stephen Cairns, Hilde Heynen (eds.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE, London 2012, s. 574.

⁴² Zpráva tzv. Brundtland Commission vyšla v češtině pod názvem *Naše společná budoucnost: Světová komise pro životní prostředí a rozvoj*. Academia, Praha 1991. Překlad Pavel Korčák. Udržitelný rozvoj je zde definovaný jako „*rozvoj uspokojující dnešní potřeby bez omezování budoucích generací v uspokojení jejich potřeb*“.

⁴³ STEIN, Richard G., *Architecture and Energy*. Anchor Press, 1977.

Od čistě estetické inspirace přírodou a krajinou nebo intuitivního uznání přínosu přírodního prostředí pro kvalitu života se tedy v závěru 20. století začala přesouvat pozornost k měřitelným, kvantifikovatelným aspektům vztahu civilizace a přírody jako podkladu pro reálnou akci. Stále větší pozornost je věnována snižování energetické náročnosti budov a alternativním zdrojům energie pro jejich provoz. Na počátku 21. století nastává rapidní rozvoj technologických prvků a systémů, prosazují se takové způsoby výstavby a provozu budov, které by v dlouhodobé perspektivě optimalizovaly jejich ekologickou bilanci. Na počátku nového tisíciletí vzniká i technický rámec pro zohlednění dopadu staveb na životní prostředí v podobě certifikátů LEED a BREEM⁴⁴, udělovaných nevládními agenturami. Tyto certifikační systémy hodnotí nejen energetickou náročnost provozu budov, ale také zdraví a komfort uživatelů (čerstvý vzduch, pozici pracovních stolů z hlediska denního světla apod.), výběr materiálů z hlediska recyklovatelnosti a obsahu škodlivých látek, dopravní dostupnost apod. Jak podotýká Richard Ingersoll, tyto systémy, které pokračují v moderní tradici řešení problémů pomocí vědecko-technických inovací, dosáhly během několika málo let takového rozšíření, že se stávají jakýmsi „zeleným funkcionalismem“.⁴⁵

Vývoj posledních let tak ukazuje paradoxní skutečnost, že „architektura ohleduplná k přírodě“ neznamena automaticky „architektura v souladu s přírodou“. Rozpětí romantického a technického přístupu se nijak nezmenšuje, spíše naopak: v posledních letech se rozšiřuje škála možností a zpřesňují se postupy navrhování a stavění, ať už založené na primárních přírodních zdrojích a ruční řemeslné práci, nebo na nových sofistikovaných materiálech či technologiích. Přes veškeré snahy o standardizaci a tvorbu kvantifikovatelných kritérií pro architekturu ohleduplnou k přírodě zůstává právě tato rozmanitost strategií její podstatnou charakteristikou. O zvýšené pozornosti k přírodnímu a krajinnému rámci architektury v globálním i lokálním měřítku ovšem není pochyb, a je velmi pravděpodobné, že „architektura s přídomkem ekologická nakonec vůbec nevznikne. Protože se její podstata stane součástí architektury obecné.“⁴⁶

⁴⁴ LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) je certifikační systém, vytvořený U. S. Green Building Council na konci 90. let a průběžně inovovaný, starší BREEAM (Building Research Establishment Environmental Assessment Method) byl zavedený ve Velké Británii v roce 1990.

⁴⁵ / INGERSOLL, Richard, The Ecology Question and Architecture, in: C. Greig Crysler, Stephen Cairns, Hilde Heynen (eds.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE, London 2012, s. 573.

⁴⁶ SUSKE, Petr, *Ekologická architektura ve stínu moderny*, Era, Brno 2008, s. 9.

Téma respektu k životnímu prostředí rezonovalo v české architektonické debatě již v 90. letech – připomeňme kontextuální přístup Josefa Pleskota nebo Ladislava Lábuse – ale explicitně formulované ekologické a environmentální aspekty architektury se staly obecně sdíleným tématem teprve nedávno. Přesto můžeme v českém prostředí v současné době vysledovat celou širokou škálu „zelené architektury“ od radikálních řemeslných přístupů s uplatněním netradičních přírodních materiálů (nepálené cihly, sláma), přes „měkké“ strategie využívání orientace budov a charakteru pozemku (prosklené plochy na jižní straně, izolace zapuštěním do země) až po high-tech strategie (fotovoltaika, tepelná čerpadla). „Zelená“ tematika se dostala do pozornosti hlavního proudu české architektury ještě před koncem první dekády nového tisíciletí. V roce 2007 získala nejvyšší domácí architektonické ocenění Grand Prix Obce architektů budova Centra ekologické výchovy Sluňákov v Horce u Olomouce autorů Romana Brychty, Ondřeje Hofmeistera, Petra Leška a Adama Halíře / Projekttil architekti. Nevelká stavba určená pro sezónní provoz s útlumem v zimních měsících v maximální míře využívá k úsporám jednak zasazení do terénu a orientaci proskleného průčelí budovy k jihu, jednak alternativní zdroje energie, jako jsou solární kolektory pro ohřev vody, zařízení pro sběr užitkové vody apod. V následujícím roce se laureátem Grand Prix stala kancelářská budova ČSOB v Praze-Radlicích od Josefa Pleskota a jeho AP Atelieru, první v České republice, která získala nejvyšší zlatý stupeň certifikace LEED. Unikátním prvkem této velkokapacitní budovy pro 2500 zaměstnanců je její zelená střecha, koncipovaná jako pobytová plocha se vzrostlými stromy, která úspěšně simuluje reálné krajinné prostředí a alespoň zčásti navrácí přírodě plochu zemského povrchu, kterou budova zaujímá.

Na příkladu „zelené“ architektury se zřetelně ukazuje, jak se témata architektonické debaty v českém prostředí sblíží s aktuální debatou mezinárodní. Jestliže se v mezinárodním měřítku začaly první souborné publikace dějin ekologické či zelené architektury objevovat na začátku nového tisíciletí,⁴⁷ v českém prostředí následovaly první pokusy jen s nepatrným zpožděním. V roce 2008 se v Galerii Jaroslava Fragnera uskutečnila kurátorskou péčí Petra Kratochvíla první souborná výstava „ekologicky

⁴⁷ Zejména WINES, James, *Green Architecture*, Taschen. Köln 2000, a STEELE, James, *Ecological Architecture – A Critical History*. Thames and Hudson, London 2005.

citlivé“ a „energeticky šetrné“ architektury pod názvem *Zelená architektura.cz*, doprovázená stejnojmenným katalogem.⁴⁸ V témže roce vyšla i kniha Petra Suskeho *Ekologická architektura ve stínu moderny*, která představuje radikálnější kritiku modernistických technokratických premis v souladu s naturelem svého autora – architekta, předního propagátora ekologické architektury a stavění z přírodních materiálů s nízkým množstvím vázané primární energie, jako je sláma nebo nepálené cihly (Restaurace Hliněná bašta v Průhonicích u Prahy, 1997, Dům v kožichu a s deštníkem, 2003, Michalovice u Mladé Boleslavi). Poměrně bohatou přednáškovou a publikační činností, až na výjimky ovšem zůstávající mimo hlavní proud architektonických médií, vyvíjí Oldřich Hozman, jehož tvorba je osobitou variantou ekologické architektury v duchu filosofie Rudolfa Steinera a *Baubiologie* (Dům s atriem, Říčany, 2003-2007)⁴⁹.

Nejradikálnější kritikou vědecko-technické civilizace prostřednictvím architektury v českém prostředí je koncept „přirozené architektury“ Martina Rajniše, poprvé formulovaný na přednášce v pražském klubu Roxy v roce 2001.⁵⁰ To, co zprvu vypadalo jako osobní dobrodružství jednoho architekta, se brzy ukázalo jako předzvěst změny společenské atmosféry. Zkušenosti z cest k přírodním národům, které žijí téměř bez kontaktu s moderní civilizací a jejími výdobytky, přivedly Martina Rajniše k radikálnímu přehodnocení vztahu přírody a západní kultury. Zformuloval ho v Manifestu přirozené architektury,⁵¹ která spoléhá na přírodní materiály v surové podobě, jednoduché technologie a využívá danosti klimatu a geografické polohy stavby. V projektech a realizacích, které se mnohdy ocitají na hranici architektury a volné prostorové tvorby, prosazuje pojetí architektury jako sdílené lidské aktivity, klade důraz na proces stavění jako společný rituální zážitek. Portfolio „přirozené architektury“ obsahuje vedle experimentálních dřevěných konstrukcí, jako je dnes již rozebraná Věž

⁴⁸ KRATOCHVÍL, Petr (ed.), *Zelená architektura.cz*, katalog výstavy, GJF, Praha 2008. Rozmanitost strategií, které se setkávají pod zastřešujícím názvem „zelená“, dokazuje už výčet témat na obálce katalogu, který zní: „architektura / krajina / udržitelný rozvoj / inspirace přírodou“. Za povšimnutí stojí i narážka na formát internetové adresy v názvu výstavy, která jakoby tím chtěla dát najevo možnost snoubení technologie s respektem k životnímu prostředí.

⁴⁹ Viz např. HOZMAN, Oldřich, Cesta k celostnímu utváření prostředí, *Zlatý řez* č. 34, 2011, s. 52-57.

⁵⁰ RAJNIŠ, Martin, Jak se dostat k vizi architektury roku 2030, in: MITÁŠOVÁ, Monika (ed.), *Texty o architektuře 01/02*, Kruh, Praha 2003, s.2-9.

⁵¹ FIALOVÁ, Irena, TICHÁ, Jana (eds.), *Martin Rajniš*, Zlatý řez, Praha 2008.

na Scholzbergu (2001) nebo Stodola ve tvaru domu v Horním Maxově (2004), i Novou poštovnu na Sněžce (2007, s Patrikem Hoffmannem) nebo Rodinný dům v Železné v Českém lese (2012). Poté, co Martin Rajniš reprezentoval Českou republiku na 12. bienále architektury v Benátkách, upoutala jeho experimentální architektura pozornost v mezinárodním měřítku a v roce 2014 se stal laureátem hned dvou významných mezinárodních ocenění: Global Award for Sustainable Architecture a Ceny Ernsta Plischkeho.⁵²

Sociální ekologie, bydlení ve městě a veřejný prostor

Současně s prosazováním ekologie a environmentální etiky v architektuře ve smyslu pozornosti k přírodě a životnímu prostředí se objevuje také pozornost k sociálnímu prostředí a péče o zdravé společenské vztahy, veřejný prostor a společenskou soudržnost. Nabízí se vysvětlení, že se tyto trendy vynořily po roce 2008 s globální finanční krizí, která jasně signalizovala limity liberálního individualismu, do té doby příliš nezpochybňovaného. Skutečnost je ovšem taková, že krize pouze posílila směřování, které již bylo latentně přítomné. Mnozí autoři si povšimli proměny společenského vědomí, k němuž došlo v souvislosti s rozvojem digitální komunikace, internetu a sociálních sítí jako je facebook a twitter, které zaznamenaly masivní nárůst uživatelů právě v letech 2010-2011 a staly se běžnou součástí každodenního života - nejen soukromého, ale pracovního, obchodního a politického. Facebook, který vznikl v roce 2004 jako webová stránka pro univerzitní studenty, byl v roce 2006 otevřený pro veřejnost, za další tři roky umožnil zakládání firemních profilů a v roce 2012 dosáhl jedné miliardy aktivních uživatelů na celém světě.⁵³ Pro generaci, která vyrostla s těmito technologiemi, umožňujícími rychlý kontakt a sdílení informací, přestávají být individualita a komunita v opozici. Sociologové hovoří o „nové kolektivitě“ a politologové o „internetové demokracii“, která přináší nehierarchické, síťové uspořádání společnosti, kde se lidé mohou rychle sdružit k dosažení okamžitého dílčího cíle a toto *ad hoc* společenství se může stejně rychle rozpustit. Úměrně tomu, jak sociální sítě proměňují fungování společnosti ve všech sférách, začíná být zřejmé, že skutečnou sociální interakci v reálném čase a prostoru nemohou média nahradit. Zdá se,

⁵² Global Award for Sustainable Architecture uděluje od roku 2007 Nadace LOCUS pod patronací UNESCO a ve spolupráci s Cité du patrimoine et d'architecture v Paříži.

⁵³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Facebook>. Odečteno 3. 9. 2015.

že s tím, jak se šíří jejich využití, vzrůstá i uvědomělá rezistence vůči virtualizaci života, která se projevuje například v novém důrazu na veřejný prostor ve městech jako místo setkávání a přímé komunikace tady a teď.

Nová etika nedirektivnosti a tolerance nachází svůj výraz i v architektuře, kde lze stěží hovořit o určitém dominantním koncepčním nebo estetickém názoru, natož pak o stylové jednotě, které ostatně nevládla ani v 90. letech. Nejsoučasnější architekturu charakterizuje svoboda v hledání tvaru a výrazových prostředků, přičemž výsledek nepůsobí ani tak jako silné osobní gesto, ale spíš jako průsečík sil, které projekt a jeho program zformovaly. Podstatným impulsem je hledání alternativních způsobů života a obývání města i krajiny. Východiskem tvorby pak bývá spíš životní způsob a provozní aspekty architektury v širokých společenských souvislostech, než potřeba silné výtvarné formy.

Projektíl Architekti (Roman Brychta, Ondřej Hofmeister, Petr Lešek a Adam Halíř) vstoupili výrazně na českou architektonickou scénu těsně před rokem 2010. Jakkoli jsou jejich domy programově i tvarově nezvyklé a originální, je zřejmé, že forma jejich staveb, pro kterou nebývá snadné hledat precedens, vychází z vnitřních i vnějších vazeb budovy a jejího kontextu v nejšířším slova smyslu – kontextu přírodního, městského i sociálního. Nezvyklá je i jejich tolerance vůči zásahům tvůrců z jiných oborů do jejich architektury, jako by byli zvědaví, co se stane, když upustí od totální kontroly nad projektem a jeho provedením, architektům zpravidla tak drahé. Ovšemže tato volnost není bezbřehá: *„Nepustil bych do domu jen tak každého. Jde o důvěru v určité lidi, jejichž tvorbu nebo přehled o současném kulturně výtvarném dění znám, a ti ať si do projektu vkládají svou práci a sami si ji před klientem obhajují. [...] To, že pustím umělce do domu bez jakéhokoliv omezení, může někomu připadat jako nepřijatelný risk. Výsledek se může obrátit proti mně, ale mne ten risk zajímá. Když chce člověk posunovat věci dál, musí trochu riskovat.“*⁵⁴ Projektíl Architekti jako jedni z nemnoha aktivně spolupracují s umělci a designéry a nechávají je spoluutvářet charakter svých budov s volností, která skoro připomene Jiřího Stříteckého a jeho pobočku obchodní

⁵⁴ Rozhovor s Romanem Brychtou, in: BABÁK, Petr, BRYCHTA, Roman, TICHÁ, Jana, *Národní technická knihovna*, NTK Praha, 2009, s. 181.

banky v Českých Budějovicích s cikánskou svatbou z 90. let. V knihovně v Hradci Králové (2002-2007) spolupracovali s grafickými designéry ze studií Kultivar a pixel-e a s malířkou Martinou Novotnou, která vytvořila velkoplošné nástěnné malby v interiéru na stěnách betonových šachet. V případě Národní technické knihovny v Praze (2000-2009) přizvali opět již ve stadiu projektu do týmu grafického designéra Petra Babáka / Laboratoř a skupinu P.A.S., aby doporučili umělecké intervence v interiéru budovy, jejíž parter je pojatý jako zastřešené náměstí sloužící nejen návštěvníkům knihovny, ale široké veřejnosti.

Proměna společenské atmosféry směrem od výhradního individualismu ke individualismu kooperace a sdílení, která se projevuje v životním způsobu mladší generace, se otiskuje i do proměn konceptu bydlení ve městě. Jestliže od 90. let až donedávna byl většinovým ideálem a statusovým symbolem samostatně stojící rodinný domek, nejlépe na předměstí či rovnou na venkově, v posledních letech lze pozorovat vzestup zájmu o městské bydlení, což nepochybně souvisí i s demografickými změnami: od roku 2000 se v České republice zdvojnásobil počet jednočlenných domácností a o 20% stoupl počet neúplných rodin.⁵⁵ Bydlení v rodinném domku v satelitním městečku, jaká vznikala od 90. let v okolí všech větších center v České republice, přestává být přitažlivou alternativou i pro rodiny s dětmi, které dávají přednost dostupnosti kulturního a společenského vyžití i kvalitních škol a mimoškolních aktivit pro děti před izolovaným a v širším rozsahu trvale neudržitelným prostředím sídelní kaše.⁵⁶ Spojení kvality městského a venkovského života už neznamená stěhování na předměstí jako v industriální éře, v českém prostředí prodloužené až do konce 20. století, ale hledání nových forem bydlení s odlišnými akcenty. Mix venkovského a městského bydlení v satelitním městečku v praxi přinášel spíše to horší z obou světů: přírodní prostředí zpravidla iluzorně zastoupené nevelkou plochou pečlivě kontrolovaného trávníku a sociální uzavřenost jako pravý opak tradičního venkovského způsobu života. Naproti tomu současné formy městského bydlení odpovídají vzrůstající

⁵⁵ KOHOUT, Michal, ŠTÁFEK, František, TICHÝ, David, TITTL, Filip, *Můj dům, naše ulice. Individuální bydlení a jeho koordinovaná výstavba*. Zlatý řez, Praha 2014, s. 90

⁵⁶ Tento termín (překlad německého *Siedlungsbrei*) se vžil v českém prostředí díky průkopnické publikaci architekta Pavla Hniličky z roku 2005. HNILIČKA, Pavel, *Sídelní kaše*, 2. doplněné vydání, Host, Brno 2012

preferenci pěstování sociálních kontaktů a ochotě ke sdílení veřejného prostoru, který může ve městě mít i podobu parku či zahrady, třeba i společné blokové nebo komunitní.

Výzkumu i praktické tvorbě bydlení jako průsečíku individuálních a společenských zájmů se soustavně věnují zejména Michal Kohout a David Tichý se svými spolupracovníky v kanceláři UNIT architekti. Snaží se uvádět do praxe takové koncepty bydlení, které při zachování soukromí v rodinném domě nabízejí v různé míře sdílené společné venkovní i vnitřní prostory a vytvářejí různé formy hybridní typologie (Soubor řadových domů v Husinci, 2003-2009). Nejdále ve smyslu integrace soukromých, polosoukromých a poloveřejných prostorů dospěli v projektu Obytného souboru v Praze Na Vackově (Jiran-Kohout Architekti / UNIT Architekti, 2006-2012). Pozoruhodnou realizací nového typu bydlení se společnými prostory je Městský dům na Petřském náměstí (Petr Burian, DaM, 2008-2011), malobytový nájemní dům pro státní zaměstnance, jehož investorem byla Městská část Praha 1. Modulární struktura domu, upomínající svou estetikou na 70. léta, zpočátku vzbuzovala u mnohých komentátorů pochybnosti ohledně obytných kvalit, ale dnes po několika letech obývání je zřejmé, nakolik dům naplnil představu o komunitním bydlení ve městě – kolemjdoucím se zejména v teplejším ročním období naskytne pohled na příjemně zabydlený dům včetně společných teras, kde se zelenají rostliny, suší prádlo nebo griluje večere.

Rekonstrukce nebo recyklace?

Hans Ibelings ve svých dějinách moderní evropské architektury, které vydal v roce 2011 pod názvem *European Architecture since 1890*, vyslovil odvážnou, ale nijak nepravděpodobnou předpověď: v Evropě se bude stavět čím dál méně. Evropa demograficky stagnuje a globálně bude hrát stále méně významnou roli, a tak bude zapotřebí méně nových budov. Po architektuře bude pořád poptávka, ale ne tak velká, jako byla ve 20. století.⁵⁷ Téma nového využití starých budov je v Evropě s jejím historickým dědictvím a kulturním kapitálem, jehož součástí je pojem hodnoty stáří a na ní založený koncept památkové péče, už nyní horkým a široce diskutovaným tématem. Rozsah památkové ochrany se v průběhu 20. století spíše zvětšoval, než zmenšoval, a to natolik, že přiměl jednoho z nejvlivnějších architektů naší doby

⁵⁷ IBELINGS, Hans, *Europäische Architektur seit 1890*, Jovis, Berlin 2011, s. 221.

Rema Koolhaase k prohlášení, nás přemáhá památková péče: *Preservation Is Overtaking Us*. Koolhaas se svým typickým smyslem pro pointu a působivou zkratku už v roce 2004 upozornil, jak se během uplynulých dvou staletí posunula časová hranice toho, co může být považováno za památku: „V roce 1818 to bylo 2000 let. V roce 1900 to bylo jen 200 let. A někdy v 60. letech to začalo být pouhých 20 let.“⁵⁸ Památkou však nejsou jen budovy, ale i městské celky, které požívají v českém prostředí institucionalizované ochrany jako městské památkové rezervace. Aniž bychom zde chtěli zacházet do detailů problematiky památkové péče a jejího vztahu k současné architektuře, který je mnohdy kontroverzní, stojí za to vyzdvihnout případy, kdy současný architekt či architektka vstoupili svým dílem se sebevědomím i pokorou do historického prostředí a přinesli do něj novou, současnou vrstvu.

Samostatnou zmínku zaslouží vstupy do prostředí Pražského hradu v době prezidenta Václava Havla, jehož klíčovým rozhodnutím bylo zpřístupnit areál hradu v maximální míře veřejnosti. Dnes už je těžké si představit situaci na začátku 90. let, kdy se bez nadsázky dalo hovořit o „otevírání zakletého zámku“, jak zněl název dobové výstavy.⁵⁹ Ěru Václava Havla dnes připomíná restaurace Lví dvůr v místě někdejší rudolfinské privátní zoologické zahrady (Josef Pleskot, 1993-1995), Oranžerie od Evy Jiřičné (1997-1999), úpravy cesty v úbočí Jeleního příkopu pod Královskou zahradou (Jaroslav Zima / D3A, 1999-2002) a především Průchod valem Prašného mostu, propojující horní a dolní Jelení příkop (Josef Pleskot, 1996-2002). Mimořádná spojení historické a současné architektury vznikala zejména v 90. letech i mimo Prahu: o Galerii Benedikta Rejta v Lounech a jejím architektovi Emilu Přikrylovi již byla řeč dříve, podobný smysl pro komplexní geometrii prostoru, byť v komornějším měřítku soukromého domu, prozrazuje rekonstrukce Fárova domu ve Slavonicích od Romana Kouckého, Šárky Malé a Ivety Chitovové (1996-1999). Více konfrontační strategii volili architekti rekonstrukce a dostavby Arcidiecézního muzea v Olomouci v prostorách historického Přemyslovského hradu (Petr Hájek, Jan Šépka, Tomáš Hradečný/ HŠH, 1998-2006), kteří zřetelně odlišili současné vstupy od původní stavební substance a vytvořili působivé prostředí, kde se architektura sama, ale i morfologie místa v podobě skalnatého výběžku, stávají součástí expozice.

⁵⁸ KOOLHAAS, Rem, *Preservation Is Overtaking Us*, GSAPP Books, New York 2014, s. 15.

⁵⁹ LUKESŠ, Zdeněk, *Otevírání zakletého zámku, Josip Plečnik a Pražský hrad*, Panorama, Praha 1991.

Každá stará budova však není památkou. V takových případech se současná architektura spíše než památkové péče dotýká problematiky ochrany životního prostředí a trvale udržitelného rozvoje. Adaptace existující budovy může být ekonomicky výhodná, ale může mít i kulturní a psychologické důvody – zachování paměti, kterou v sobě zhmotňuje. Zejména u adaptací mladších budov a stavebních celků pro současné využití se tak setkáváme spíše než s rekonstrukcí s přístupem, který by se dal nazvat recyklací: prodloužením či obnovením životnosti budov, spojeným s větší či menší proměnou jejich podoby i funkčního využití. Velkým úkolem naší doby je najít novou náplň pro bývalé továrny a průmyslové areály v souvislosti s přechodem od industriální společnosti k postindustriální. Tento proces nastal v Západní Evropě již v 70. letech 20. století, v českém prostředí začal teprve s politickou a ekonomickou transformací v 90. letech.

Nejdříve přišla na řadu proměna továrních čtvrtí Prahy a Brna. Dosavadní průmyslové areály v bezprostřední blízkosti centra Prahy na Smíchově, v Holešovicích a v Karlíně, stejně jako brněnská Vaňkovka, prošly na přelomu tisíciletí zásadní proměnou.

Na pražském Smíchově vyrostla nová obchodní a administrativní čtvrť (Nový Smíchov, D.A. Studio, 1995-2002), zatímco v Brně byly vedle výstavby obchodního centra částečně zachovány původní průmyslové objekty a dnes slouží mj. jako galerie (Rekonstrukce Administrativy a Strojírny Vaňkovka, DRNH, 2002-2005).

V pražských Holešovicích a Karlíně vzniklo adaptací jednotlivých průmyslových budov a areálů pestřejší prostředí pro práci i městské bydlení, ale i pro kulturu.

Jako mimořádný tvůrčí čin vyniká projekt centra současného umění DOX v Praze-Holešovicích, které vzniklo ze soukromé iniciativy nadšeného mecenáše Leoše Války. Ten přizval ke spolupráci architekta Ivana Kroupu, který navrhl přestavbu původní dvojice továrních budov v husté městské zástavbě na velkorysý komplex prostor různého charakteru, které umožňují variabilní využití pro výstavy, přednášky i nejrůznější společenské a kulturní akce. Střídání měřítka, výšky i šíře prostor v interiéru, ale i velký formát venkovní terasy i dvora nabízí návštěvníkům mimořádný zážitek z pobytu a pohybu v architektuře, komplementární k vystavovaným uměleckým dílům. Práce na DOXu začaly v roce 2004, otevřeno pro veřejnost bylo v roce 2007, ale projekt stále pokračuje adaptací a dostavbou další budovy podle projektu Petra Hájka.

Zcela jiného řádu je projekt revitalizace rozsáhlé oblasti Dolních Vítkovic v Ostravě. Důlní a hutní areál s vysokými pecemi, koksovnu, plynojemem a dalšími provozy o rozloze malého městečka přestal sloužit původnímu účelu v roce 1998 a v roce 2002 byl prohlášen za kulturní památku. Klíčový význam pro budoucnost areálu měl příchod nového majitele Jana Světlíka, ostravského patriota, který našel partnera pro svou vizi v architektu Josefu Pleskotovi. Ten od roku 2009 pracuje se svým týmem na plánu rozvoje území a jeho propojení s městem Ostravou. Předznamenáním budoucího technologického a univerzitního centra, v něž se má celá oblast proměnit, je adaptace bývalého plynojemu na multifunkční kulturní halu Gong (2009-2012) a novostavbu Světa techniky (2009-2014).

Plastická forma a nová příroda

Stavební kultura industriálních areálů i průmyslové periferie je jedním z charakteristických projevů modernity, které jsou z hlediska „vysoké“ kultury okrajové, ale o to četnější v reálné krajině a životním prostředí. S příchodem postindustriální éry v západním světě se účelová estetika průmyslových a zemědělských staveb stává zdrojem inspirace architektů i tam, kde se přímo nepracuje na revitalizaci doslouživšího průmyslového provozu. V českém prostředí aktualizuje tento zdroj moderních forem originálním způsobem zejména Svatopluk Sládeček. Upoutal pozornost už sídlem Obecního úřadu v Šarovech u Zlína (1996-1997), které navrhl společně s Ludškem del Maschio jako drobnou dřevostavbu, jež je spíše provozní než reprezentativní a zdůrazňuje tak pojetí demokratické komunální politiky jako každodenní starosti o společné záležitosti obce. Teprve kolem roku 2004 se začaly objevovat Sládečkovy domy s nezvyklými formami i jmény (Rodinný dům Pulec, Zlín, 2004, dům Sysel, Mikovice, 2004) z nichž bylo zřejmé, že tu vyrostla autorská osobnost s naprosto původním názorem. V manifestu, nazvaném *Figurkativní architektura pro začátečníky*, který byl součástí katalogu stejnojmenné výstavy,⁶⁰ Sládeček hovoří o své inspiraci stavbami „v *průmyslových areálech a na periferiích*“,

⁶⁰ SLÁDEČEK, Svatopluk, *Figurkativní architektura pro začátečníky*, in: HORŇÁKOVÁ, Ladislava - SLÁDEČEK, Svatopluk – ŠVÁCHA, Rostislav, *Figurkativní architektura pro začátečníky. Ateliér New Work a Svatopluk Sládeček*. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín 2004. Přetištěno in: ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.), *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. VVP AVU, Praha 2013, s. 303-304.

kteře mají nepochybně „*moderní rodokmen*“, ale jejich industriálně-organická forma vychází především ze zcela konkrétních, a proto mnohdy komplikovaných a protichůdných požadavků účelnosti, než aby byla abstraktně komponovaným výřezem nekonečného prostoru. Periferní stavební realita je tu prohnána filtrem nespoutané představivosti autora s širokým uměleckým a kulturním rozhledem: Sládeček zmiňuje jako „*pevný bod, ke kterému se stále znovu vrací*“ poetismus Karla Teigehe i *art brut* Jeana Dubuffeta, ale do rodokmenu těchto staveb by mohly zrovna tak dobře patřit i texty Bohumila Hrabala.

Sládeček je ve své inspiraci periferií a „architekturou bez architektů“ možná nejdůslednější, ale rozhodně není v současné české architektuře osamocený. Méně ostentativně dává svůj respekt k živelné architektuře najevo Petr Všečetka (jinak též autor rekonstrukcí a adaptací významných památek moderní architektury, jako je Jurkovičova vila v Brně nebo „Bařův mrakodrap“ ve Zlíně). Na rozdíl od Sládečka, který s viditelným potěšením zdůrazňuje konfliktní momenty a neohrabanost formy, Všečetka přistupuje k této „nízké“ či „venkovské“ architektuře s jemným respektem (dům v Lipůvce, 1999-2001, dostavby rodinných domů v Brně-Žabovřeskách 1999-2003 nebo v Ostopovicích 2005-2007). S nemalou dávkou nápaditosti a elegance čerpají z rezervoáru stavební kultury chat i průmyslových objektů také ústečtí architekti Matěj Páral, Bruno Panenka a Pavel Plánička, kteří od roku 2006 pracují společně jako 3+1 architekti (Rodinný dům Vaňov 2009-2012, Školící středisko firmy JACER, Ústí nad Labem-Předlice, 2011-2014).

Individuální forma, někdy plasticky figurativní a jindy abstraktně geometrická, charakterizuje tvorbu Zdeňka Fránka. Svým vysoce osobním tvůrčím přístupem se dotýká hranic oborů architektury a sochařství - ovšem sochařství v celé jeho šíři od tradičního zobrazivého až po abstraktní geometrii monumentálního minimalismu takového Richarda Serry. Když kolem roku 2005 Fránek dokončil a zveřejnil dva své dlouhodobé projekty, započaté v polovině 90. let, vlastní dům s ateliérem na Kamenné (1995-2005) a rodinný dům své sestry Červeném kopci v Brně (1996-2005), málokdo si s nimi věděl rady. Natolik se odlišovaly od většinového neo- či supermodernistického názoru. Fránek ostatně uvádí jakou svou zásadní inspiraci dílo maďarského představitele organické architektury 80. let Imre Makovcze, jehož program a estetika již tehdy v rámci československé federace rezonovaly spíše na východním Slovensku, než

v Čechách. Moravan Fránek následoval svou intuici – což ostatně činí dodnes –, postupně se odpoutal od komplikovaných sošných řešení, která leckdy přinášela nevýhody v uspořádání interiéru a tedy praktickém užívání stavby, a dospěl k vlastní verzi moderní skulpturální formy, která přes jistou bizarnost vyznačuje skutečnou monumentalitu. „*Samozřejmě všechno končí u tvarování hmoty. Stále to tak cítím – i když mi kolegové z minulých dob říkají, ať pořád nemluví o organické architektuře. A bez ohledu na to, že dnes je organická architektura vyloženě módní, už bych ji tak nenazýval. Od začátku jsem vycházel z poznatků o přírodě a používání organických forem. Dnes více z hlediska psychologického,*“ řekl Fránek o zdrojích své tvorby v rozhovoru v roce 2005 a na dotaz, čím se organická architektura podle něj vyznačuje, pokračoval: „*Není organická proto, že je podobná játrům, ale podle mne proto, že řeší cosi jako duchovní rozměr. Architektura by měla být v každém případě takto organická. Ať už je to kostra velryby, jako u zmíněného kulturáku v Opatovicích, nebo ať vypadá jako skleněná bílá krabice.*“⁶¹ V letech 2008-2010 realizoval Zdeněk Fránek dva kostely pro Církev bratrskou, v Černošicích a Litomyšli. Porovnání obou těchto staveb s obdobným určením i rozpočtem ukazuje zřetelně rozpětí jeho tvůrčího přístupu, který oproti povrchnímu zdání neulpívá na jakémkoli stylistickém formálním schématu, ale řeší úkol vždy nově podle okolností zadání, topografie místa a zřejmě i osobního naladění autora.

Ze zcela odlišných zdrojů vychází individuální forma staveb Petra Hájka, který po rozchodu kanceláře HŠH v roce 2009 pracuje samostatně. Snad nejdůsledněji ze všech českých architektů zkoumá možnosti uplatnění digitálních technologií při hledání programu a tvaru domu a ověřuje je v praxi. Přesvědčivé výsledky digitálního přístupu k navrhování, který dalece překonává mechanickou aditivnost starších pokusů (Vila v Berouně, 2002-2004), představují Rodinný dům v Lipencích u Prahy (2011-2014) a především Krkonošské centrum environmentálního vzdělávání ve Vrchlabí (2009-2014). V obou těchto projektech Petr Hájek osobitým způsobem slučuje respekt k přírodnímu rámci stavby (ve smyslu morfologie terénu i vegetace existující zahrady či parku) a vysoce abstraktní, technickou výpočetní metodu jejího vzniku. Krkonošské centrum ve Vrchlabí je příkladem architektury, která integruje budovu a krajinu zcela

⁶¹ LOPATOVÁ, Kateřina, HORSKÝ, Jiří: Úkolem architekta je také vytvořit nový svět. Interview se Zdeňkem Fránkem. *Ad architektura* 1, 2005, s. 36-39. Přetištěno in: HORSKÝ, Jiří (ed.), *Zdeněk Fránek. Stavby / Buildings*, Fránek Architects, Brno 2007, s. 116.

novým způsobem, pro který americký teoretik Stan Allen razí termín *landform building*,⁶² do češtiny nesnadno přeložitelný asi jako „budova zemní formy“. Dům nevystupuje celý nad terén, jak bývá v tradici architektury obvyklé, ale vstupuje pod něj, případně nechá terénní vlnu, aby se přelila přes dům a pohledově skryla jeho střechu i stěny. Hájek není první, kdo v českém prostředí takovou stavbu realizoval, připomeňme Rodinný dům skrytý v protihlukovém valu v Praze-Jinonicích (Arnošt Navrátil, Petr Páv, 1997-1998), Středisko ekologické výchovy Sluňákov v Horce nad Moravou (Projektíl Architekti, 2003-2007), Plavecký bazén v Litomyšli (DRNH, 2006-2010), nebo Rodinný dům v Roudnici nad Labem od Ivana Kroupy (2008-2011). Environmentální přínos tohoto způsobu stavění spočívá jednak v rozšíření zelené plochy, kterou by jinak zabrala stavba, zatímco nyní může zelená střecha vyrábět kyslík a zachycovat vodu, a také v posílení tepelně-izolačních vlastností stavby. *Landform buildings* představují jednu z možností, jak integrovat stavbu s krajinou ku prospěchu technické civilizace i přírodního prostředí jako dvou neodlučitelných skutečností, které rámuje náš život na planetě Zemi. V tomto smyslu ukazují – byť radikálním způsobem – směr, jakým se bude architektura napříště ubírat, pokud se naše civilizace nemá stát obětí vlastního nekontrolovaného růstu.

⁶² ALLEN, Stan, McQUADE, Mark, (eds.) *Landform Building. Architecture's New Terrain*. Lars Müller Publishers, Zürich 2011



1/ Sluňákov, Projektil, 2003-2007 2,3 / ČSOB HDQ, Praha, Josef Pleskot, 2003-2006 4/ Dům v kožichu a s deštníkem, Michalovice, Petr Suske, 2003 5/ Dům s atriem, Říčany, Oldřich Hozman, 2003-2007 6/ Věž Scholzberg, Martin Rajniš, 2001 7/ Poštovna Sněžka, Martin Rajniš, Patrik Hoffmann, 2004-2007 8/ Dům v Železné, Martin Rajniš, David Kubík, 2010-2012 9, 10/ Knihovna v Hradci Králové, Projektil, 2002-2008 11/ Národní technická knihovna, Praha, Projektil, 2000-2009



12



13



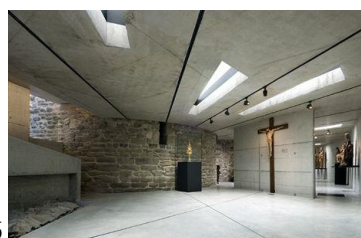
14



15



16



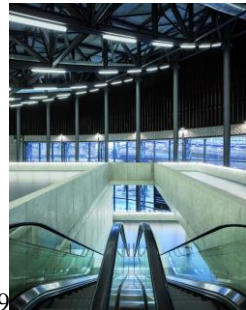
17



18



19



20



21



22

12,13 / Obytný soubor Na Vackově, Praha, JKA a UNIT architekti, 2006-2012 14/ Městský dům na Petřském náměstí, Praha, Petr Burian, DaM, 2008-2011 15/ Průchod valem Prašného mostu, Josef Pleskot, 1996-2002 16/ Fárův dům, Slavonice, Roman Koucký, 1996-1999 17/ Arcidiecézní muzeum Olomouc, HŠH, 1998-2002 18/ Nový Smíchov, D3A, 1995-2002 19/ Vaňkovka, Brno, DRNH, 2002-2005 20/ Hala Gong v bývalém plynojemu, Ostrava, Josef Pleskot, 2009-2012 21,22 / DOX centrum současného umění, Praha, Ivan Kroupa, 2004-2007



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32

23/ Dům Sysel, Mikovice, Svatopluk Sládeček, 2004 24/ Dům Pulec, Zlín, Svatopluk Sládeček, 2004
25/ Dům v Lipůvce, Petr Všecka, 1999-2001 26/ Rodinný dům, Vaňov, 3+1 architekti, 2009-2012
27/ Školící středisko firmy JACER, Ústí n. Labem, 3+1 architekti, 2011-2014 28/ Dům na Červeném kopci, Brno, Zdeněk Fránek, 1995-2005 29/ Kostel Církve bratrské, Černošice, Zdeněk Fránek, 2008-2010
30 / Kostel Církve bratrské, Litomyšl, Zdeněk Fránek, 2008-2010 31/ Rodinný dům v Lipencích, Petr Hájek, 2011-2014 32/ Krkonošské centrum environmentálního vzdělávání, Vrchlabí, Petr Hájek, 2009-2014

II. STAVBY



Kamenný dům a typický plán

Office Center Vinohrady, Praha / Václav Alda, Petr Dvořák, Martin Němec, Ján Stempel / ADNS / 1992-1995

Jedním z nových stavebních typů, které přinesl do českého prostředí návrat kapitalismu na začátku 90. let 20. století, byl kancelářský dům, projektovaný nikoli pro konkrétní instituci nebo podnik, ale jako univerzálně pronajímatelný tržní produkt. Jednotlivá podlaží takové budovy mají otevřenou dispozici, členěnou jen konstrukčně nezbytnými prvky, a jsou dělitelná příčkami podle požadavků klientů. Typický plán, jak se taková dispozice nazývá, je emblematický produkt modernity: vytváří flexibilní instrumentální prostor, který se dokáže pružně přizpůsobovat okamžitým potřebám provozu. Typický plán je poddefinovaný, připravený k libovolnému použití; jeho charakteristická vlastnost je právě ta, že je bez vlastností, nemá tvar, jen formu: repetitivní rastr, který může teoreticky pokračovat do nekonečna. Sugestivně a výstižně ho popisuje Rem Koolhaas: „*Typický plán je [...] architektura nulového stupně, architektura zbavená veškerých stop jedinečnosti a specifičnosti,*“ píše Koolhaas. „*Ambice Typického plánu je vytvořit nová teritoria pro hladké odvíjení nových procesů [...] ideální přístřeší pro byznys. Ale co je vlastně byznys? Architekti Typického plánu pochopili tajemství byznysu: kancelářská budova reprezentuje první naprosto abstraktní program – nevyžaduje určitou architekturu, její jedinou funkcí je nechat své uživatele existovat.*“⁶³

Mezi prvními kancelářskými budovami, které v Praze po roce 1989 vznikly podle tohoto nového modelu, je Office Center Vinohrady od kanceláře A.D.N.S. Budeme se jí zde zabývat proto, že její architekti dokázali zvláštním způsobem spojit dokonale pragmatický abstraktní prostorový plán s nároky symbolické reprezentace v městském prostředí. Budova tak ztělesnila jeden z klíčových rozporů nové doby, i když to možná tehdy ještě zdaleka nebylo zřejmé.

V době svého vzniku byl šedo zelený kancelářský dům na Vinohradech ceněn jako příklad tvorby, která reflektuje modernistická východiska meziválečného funkcionalismu, ovšem „*bez původních sociálně reformátorských ambicí*

⁶³ KOOLHAAS, Rem, Typický plán, in: idem, *Texty*, Zlatý řez, Praha 2014, s. 9-10.

a antiurbánních postojů“.⁶⁴ Obnova společenských poměrů v Československu po roce 1989 byla silně spjatá s pohledem do doby první republiky, která poskytovala záchytný bod v historii, na který bylo žádoucí navázat. Této všeobecné retrospektivě se nevyhnula ani architektura, tím spíš, že na mezinárodní scéně právě vládl postmodernismus a historizace klasické moderny se jevila jako vcelku logická cesta, jak včlenit česk(oslovensk)ou architekturu do mezinárodního kontextu. V meziválečném Československu měla moderní architektura silnou pozici jako nositelka emancipačních snah, jak přesvědčivě ukázala americká historička architektury s českými a švýcarskými kořeny Katerina Ruedi.⁶⁵ Moderní architektonická forma se uplatňovala jako ideologický výraz státní moci, který měl jasně odlišit instituce nové republiky, geopoliticky orientované na Západní Evropu a Spojené státy, od těch rakousko-uherských. Nové úřady, školy, nemocnice a jiné veřejné budovy, stavěné v moderním stylu, vyjadřovaly nejen efektivitu nového státu, ale především rozchod s minulostí a důvěru v budoucnost. Tento optimistický étos se pak aktualizoval v 90. letech, kdy se prvorepubliková funkcionalistická architektura stala žádoucím symbolem obnovy společnosti. Na rozdíl od meziválečné Československé republiky ovšem tentokrát nebyl typickým investorem stát, nýbrž soukromé podnikatelské subjekty, které se právě etablovaly a potřeba reprezentace jim nebyla cizí. Ekonomické úvahy samozřejmě začínaly hrát významnou roli, ale příslovečná „ruka trhu“ byla v 90. letech ještě zakrnělá. Objem investic byl řádově menší než v následujícím desetiletí, které přineslo masovou výstavbu kancelářských budov jako rychloobrátkových prostorových produktů - a s nimi konec snu o restauraci solidního modernismu, který hýčkali čeští architekti předtím, než se rozplynul v sídelní kaši výstavby podél dálnic na okrajích měst.

Tím víc na pozadí pozdější běžné stavební produkce vynikají střízlivé a elegantní městské kancelářské domy z první porevoluční dekády. Realizace Václava Aldy, Petra Dvořáka, Martina Němce a Jána Stempela, kteří pracovali společně pod hlavičkou ADNS, patří mezi nimi k nejvýraznějším. Budova Office Center na Vinohradech na rohu Římské a Balbínovy ulice byla jejich první pražskou zakázkou, realizovanou pro německou developerskou společnost. Programové zadání znělo na pronajímatelnou

⁶⁴ KRATOCHVÍL, Petr, Tendence současné české architektury, in: KRATOCHVÍL, Petr, HALÍK, Pavel, *Česká architektura 1989-1999*. Prostor, Praha 1999, s. 18.

⁶⁵ RUEDI, Katerina, „A Unique Form of Blindness: Internationalism in Czech Modernism“, *Revue Daidalos*, March 1991, s. 80-87.

administrativní budovu s maximální užitnou plochou, kde každé podlaží bude dělitelné na dva až tři samostatně provozovatelné celky. Dům na nárožní parcele o rozměru cca 20 x 40 m je na dnešní poměry celkem drobnou kancelářskou budovou, jeho měřítko odpovídá spíše měřítku činžovního domu, jakých je na Vinohradech většina. Je vklíněný na nároží mezi sousední domy tak, že má přístup přímého světla jen z ulice. Osvětlení kanceláří v zadním traktu je řešeno pomocí atrií, která se jako jeden z mála aspektů domu stala již v době jeho vzniku předmětem kritiky: podle rakouského architekta českého původu Jana Tabora by si „*vysloužila spíše označení světlíky*“.⁶⁶ Velikost atrií nicméně odpovídá jak tehdejším normám, tak úsporné dispozici, která domu nijak neubírá na kvalitě. Zejména řešení vstupu a foyer s recepcí jsou příkladnou ukázkou disciplinované elegance, která se nepředvádí ani neplýtvá. Nenápadný vstup do domu z Římské ulice je označený úzkou, výrazně vystupující markýzou z mléčného skla a nerezů, zavěšenou v úrovni prvního patra. Charakteristicky je umístěná v rohu dispozice, kde by člověk očekával spíše vedlejší, služební vchod: tady ale dává smysl šetřit vzácným prostorem s přímým osvětlením a tak je vstup umístěný tak, aby ho nezabíral. Jednotlivá podlaží jsou navržena jako otevřené prostory, jejichž typický plán je připraven vstřebat požadavky provozu.

Generický program domu tu ovšem není dovedený zcela do důsledků. Flexibilitu dělení kanceláří limituje rytmus oken, která neběží v páse po celé šířce podlaží, ale jsou zasazená hluboko do fasády. Jejich nezvyklý horizontální formát reaguje na sousední budovu v Balbínově ulici a dává precizní proporce vnějšímu obalu domu, opláštěnému deskami z šedo zelené brazilské žuly. Stejný materiál se pak objevuje v hojně míře i v obkladech interiéru, v komunikačních prostorech a na schodišti. Generický program budovy je povýšen – nebo popřen? – užitím efektního materiálu, který jí dává jedinečný vzhled. Nápadný odstín kamene a jeho kresba se obejdou bez dalších detailů. Hladký povrch leštěné žuly přerušují jen zářezy okenních otvorů, bezešvý dojem potvrzuje i zaoblené nároží, které je na rozdíl od kapotáže v plechu nebo skle vyfrézované v tvrdém kameni a vytváří kontrast k ostře řezaným otvorům oken. Dům - monolit nemá parter v pravém slova smyslu, jen zvětšená okna v přízemí, členěná ve stejném rastru, jaký pokračuje v dalších podlažích. Fasáda se vyznačuje racionalitou jakéhosi nového druhu a zároveň silnou smyslovou působivostí.

⁶⁶ TABOR, Jan, Kostka do hry, *Architekt* 23, 1994, s. 3

Spíše než znakový jazyk a formální návaznost na předválečnou modernu je klíčem k pochopení tohoto domu ryzí materialita jeho povrchu: žulový obklad s dramatickou kresbou magmatické vyvřeliny, dřevěné okenní rámy a žaluzie, nezvyklá barevnost: tmavý nazelenalý odstín kamene a sytá okrová na oknech. Hladký temný povrch domu působí enigmatically skoro jako černý obdélník v závěrečných scénách filmové *Vesmírné Odyssey*: kresba kamene sugeruje nepoznatelnou hloubku. Kamenný obklad bývá obvykle interpretovaný buď v symbolické rovině (kámen jako solidní trvanlivý materiál, signalizující inteligentní luxus, dobrou investici, která se časem zhodnotí) nebo prakticky z provozního hlediska (oproti omítce trvanlivější a méně náročný na údržbu), ale zkusme si představit ten dům s jiným povrchem: světlou nebo tmavší omítkou, s cihelným obkladem, plechový, skleněný... Fasáda bez detailů by mohla takhle pokračovat do nekonečna, stejně jako vnitřní dispozice. Plášť z kamenných desek ohraničuje prostor, ale není pouhým kontejnerem: na to má příliš silnou prezenci. Je to jasná hranice, uzávěra, vymezení prostoru. Je to minimalismus *avant la lettre*, realizovaný ještě dříve, než se tento termín dostal v architektonické debatě do oběhu. Dům chce svou generickou funkčnost popřít jedinečnými materiály a jejich smyslovým působením. Redukovaná forma a pečlivě kontrolované proporce nechávají tuto skutečnost vyniknout.

Kamenná fasáda domu na Vinohradech je vsutku trochu příliš nápadná, příliš samostatná, příliš racionalistická i enigmatically na to, aby se dala interpretovat jen pomocí odkazů na historické vzory klasické moderny. Kamenný plášť uzavírá typický plán do jasných hranic a dává budově zřetelnou identitu. Tématem tohoto domu nebyl historismus, ale problém generické versus unikátní, který je tu je rozřešen pomocí ušlechtilých materiálů. Tehdy, na začátku 90. let, to ještě bylo možné. Dnes už by jen těžko vznikla nájemní kancelářská budova, která by měla kompletní obklad z leštěné žuly nebo okenní žaluzie ze skandinávské borovice a dávala tak najevo, že není produktem spekulace na rychlý zisk, ale zodpovědným sousedem ve městě, dobrou adresou, ztělesněním solidnosti. Mimochodem, je docela výmluvné, že dům nemá jméno, jen strohý název Office Center v generické *global English*. Svým způsobem je to ale možné férovější, než současná snaha nazývat vyprázdněné krabice poetickými jmény, evokujícími smyslovéžitky, odpočinek a relaxaci.



Víc než jen ikona

Tančící dům, Praha / Frank Owen Gehry, Vlado Milunić / 1992-1996

Už asi těžko někdo zjistí, kdy a kde se poprvé objevilo adjektivum „ikonický“ v souvislosti s architekturou. Do seriózní akademické debaty se ho pokusil vpravit v roce 2005 Charles Jencks, když vydal knihu s názvem *The Iconic Building*.⁶⁷ Popisuje ikonickou budovu jako nový architektonický žánr, úzce spojený s ekonomickou prosperitou a brandingem. Jednoznačnou definici ikonické budovy u něj nenajdeme, ale můžeme odvodit, že je to budova, která má výraznou skulpturální až figurativní formu, je jedinečná a fotogenická, tudíž snadno identifikovatelná. Je to svého druhu celebrita mezi budovami. Ikonická budova – respektive její obraz – se snadno šíří v médiích a její virtuální přítomnost je silně působivá. Je to architektura, která svou formou připomíná cosi konkrétního, vzbuzuje asociace, působí podprahově a stává se projekčním objektem, když umožňuje, aby si do ní každý vkládal vlastní psychické obsahy a významy. Jestli je v České republice nějaká budova, která by se dala označit jako ikonická vzhledem ke své popularitě a mediálnímu obrazu, pak je to bezpochyby Tančící dům. Určitě ale nebyl navržený jako módní ikona, právě naopak. Ikoničnost architektury Franka Gehryho je jakýsi vedlejší efekt jeho způsobu tvorby, který mu vynesl popularitu u investorů i publika. Jeho zdroje i jeho působení jsou hlubší, než kam sahá povrch obrazu.

Příběh vzniku Tančícího domu byl mnohokrát popsán a byla mu věnována celá monografická publikace.⁶⁸ Proto jen stručně: v centru Prahy, v prominentní urbanistické situaci, na křižovatce, kterou tvoří frekventovaná ulice a nábřeží s elegantními činžovními domy z přelomu 19. a 20. století, byla na konci 80. let volná parcela. Nárožní dům, zničený bombardováním na konci druhé světové války, nenahradila až do té doby žádná novostavba. Ve vedlejším domě bydlel tehdy ještě disident Václav Havel a jedním z jeho sousedů byl architekt Vlado Milunić. Společně

⁶⁷ JENCKS, Charles, *The Iconic Building. The Power of Enigma*. Frances Lincoln Publishers, London 2005.

⁶⁸ FIALOVÁ, Irena, *Tančící dům*, Zlatý řez, Praha 2003.

spřádali plány, jak by se na té parcele dal postavit „*dům plný kultury*“⁶⁹, kde by bylo knihkupectví, různá vydavatelství i malé divadlo. Na začátku roku 1990 Milunić nakreslil skici domu, které v groteskní erotické alegorii zobrazují potíže s nově nabytou svobodou. Vzápětí začal pracovat na projektu domu, jehož vykloněný tvar s věží zakončenou kupolí již postrádal figurativní reference, ale pořád byl na střízlivé české poměry dost výstřední, aby mohl „*reflektovat dramatickou sílu doby svého vzniku*.“⁷⁰ Obrat nastal, když uvolněný pozemek získala holandská investiční společnost a díky ní vstoupil v roce 1992 do projektu Frank Gehry. Během následujících dvou let vznikl projekt domu, který nese evidentní Gehryho rukopis, aniž se v něm zcela ztratil původní Milunićův koncept. Vzhledem k exponované poloze parcely na nábřeží, v partii dobře viditelné i z Pražského hradu, i k pověsti Franka Gehryho jako světové architektonické hvězdy byl projekt ostře sledovaný odbornou i laickou veřejností a jeho přijetí se neobešlo bez bojů a kontroverzí.

Odpůrci obviňovali Tančící dům z povrchnosti, předhazovali jeho tvůrcům snahu upoutat pozornost za každou cenu. Hlubší argumentaci přinesl architekt Michal Kohout, když vyslovil výhrady, založené na přesvědčení o symbolické roli architektury v reprezentaci společenských hodnot: výlučnost by se podle jeho mínění dala tolerovat u významné veřejné stavby, nikoli však u soukromého kancelářského domu. V této souvislosti domu vytýkal přestoupení místních regulací - uliční a výškové čáry - jak vystihuje i název jeho článku „*Tanec mimo parket*“.⁷¹ Jeden z těch, kdo Tančící dům v tehdejší veřejné debatě hájili, byl ve zpětném pohledu možná překvapivě Rostislav Švácha, pozdější původce úspěšné legendy o české přisnlosti. V odpovědi Michalu Kohoutovi se zastává práva mimořádných budov na přestoupení dobově platných předpisů a vypočítává, o kolik významných památek moderní architektury by byla Praha chudší, kdyby se vždycky posuzovaly projekty tak přísně: mimo jiné jmenuje i Gočárův kubistický Dům u Černé Matky Boží. Domnívá se, že Gehry a Milunić si nevysloužili kritiku ani tolik překročením uliční čáry, jako tím, že „*vytancovali z české*

⁶⁹ Vlado Milunić v rozhovoru s Irenou Fialovou, in: FIALOVÁ, Irena, *Tančící dům*, Zlatý řez, Praha 2003, s. 57.

⁷⁰ MILUNIĆ, Vlado, Technická zpráva 9/1990, citováno podle FIALOVÁ, Irena, *Tančící dům*, Zlatý řez, Praha 2003, s. 44.

⁷¹ KOHOUT, Michal, *Tanec mimo parket*, *Respekt* 24, 1993, s. 22.

moralisticky střídme, přísné, věcné a asketické architektury,“ která se vyznačuje „*nechutí ke všem tvůrčím výkonům*“, které se „*nechtějí omezit na prostý popis funkcí a vymykají se konvenčním představám o účelnosti.*“⁷² Švácha trefil hřebík na hlavičku. Pro Gehryho přístup chyběl referenční bod jak v místní intelektuální debatě, kde dosud neproběhla kritika modernistického přístupu k navrhování architektury na ryze funkčním základě, tak i v každodenním prostředí, poznamenaném chudobou reálného socialismu s jeho falešným rovnostářstvím. Frank Gehry našel v 80. letech v Kalifornii osobité východisko z krize modernismu tím, že se v souladu se svým naturelem spolehl na hlubší psychické zdroje, než je racionální myšlení - na intuici a smyslové vnímání. Architekturu povýšil nad prostou schránku pro provozní funkce a vyvedl ji z abstraktního prostoru racionality do chaosu lidského života se vším, co k němu patří. Souvislost Gehryho architektury se sochařským uměním jako svobodným tvůrčím projevem člověka byla v Čechách správně rozpoznána, ovšem vzbuzovala nevoli jako neseriózní hra, která v architektuře nemá co dělat.

Málokdo v době vzniku Tančícího domu chápal, jak Gehrymu záleží na tom, aby byl „*dobrym sousedem*“.⁷³ Gehry pracuje skutečně spíše jako sochař, od celku směrem dovnitř, jeho pracovní metoda je velmi konkrétní. Nejdřív zjistí, jaký má dům mít tvar, jak sedí na svém místě – v této fázi pracuje pomocí skic a papírových modelů - a pak tento tvar modifikuje, aby vyhověl detailním požadavkům programu. Gehryho kontextualita není obrazová, není prvoplánová v tom smyslu, že by se snažil napodobovat sousedy. Gehry se v kalifornské „sídelní kaši“ naučil kontext aktivně vytvářet, dávat místu charakter, vést s lidmi o něm dialog prostřednictvím architektury. V Praze je vidět, jak jemně je dům zasazený do města, jak pomáhá vypointovat nároží, jak elegantní křivkou vyrovnává záhyb frekventované ulice před vjezdem na most a zároveň dává najevo, že tam zástavba graduje, končí a následuje pauza volného prostoru s výhledem nad řekou. Vertikální nároží domu s dvojicí věží odpovídá tendenci pražské architektury i topografie jádra města k dynamické rovnováze sil, kde „*prakticky každý*

⁷² ŠVÁCHA, Rostislav, Odpověď Michalu Kohoutovi, *Architekt* 16-17/1993, s. 9.

⁷³ Frank Gehry v rozhovoru s Irenou Fialovou, in: FIALOVÁ, Irena, *Tančící dům*, Zlatý řez, Praha 2003, s. 115.

starý dům zároveň tíhne k zemi i směřuje vzhůru“, jak si povšiml Christian Norberg-Schulz.⁷⁴ Vlnící se fasáda s vystouplými okenními rámy navazuje současným tvarem na horizontální členění štukových fasád okolních domů. Ve hmotě Tančícího domu graduje celá fronta bloku na nábřeží v pohybu souladném s tokem Vltavy směrem k centru města.

Sám Frank Gehry opakovaně hovořil v souvislosti s Tančícím domem o své inspiraci architekturou Prahy i jedinečnou polohou domu u řeky a prohlásil, že v Los Angeles by takový dům nepostavil.⁷⁵ K architektuře Franka Gehryho je třeba přistoupit bez jakýchkoli předem vytvořených schémat, předpojatosti, zvědavě a otevřeně, chtělo by se říci – jako dítě. Kdybychom chtěli naopak přijmout roli intelektuálního akademika, pak můžeme Gehryho tvorbu interpretovat jako praktický projev toho, co v architektonické teorii Jorge Otero-Pailos pojmenoval jako „fenomenologický obrat“. O protagonistech tohoto proudu Otero-Pailos říká: *„Jejich vědomí historie modernismu je vedlo paradoxně k hledání ahistorické konstanty, která leží v základech veškerého moderního architektonického výrazu. Nezávisle na sobě všichni dospěli k závěru, že touto nadčasovou konstantou je smyslová zkušenost. [...] Veškerá architektura, která kdy byla postavená, byla organizovaná podle elementárního jazyka základních tělesných zkušenosti/počitků.“*⁷⁶ A takto budovaná architektura má věru daleko k tomu, aby byla pouhým obrazem, ikonou.

⁷⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci*, Odeon, Praha 1994, s. 81.

⁷⁵ FRIEDMAN, Mildred (ed.): *Gehry Talks, Architecture & Process*, Rizzoli, New York, 1999, s. 207 – 211.

⁷⁶ / OTERO-PAILOS, Jorge, Architectural Phenomenology and The Rise of the Postmodern, in: CRYSLER, Greig C., CAIRNS, Stephen, and HEYNEN, Hilde (eds.), *The SAGE Handbook of Architecture Theory*, SAGE, London 2012



Architektura v měřítku krajiny

Mariánský most, Ústí nad Labem / Roman Koucký, Šárka Malá, Milan Komínek /
1994-1998

Dopravní infrastruktura zaujímá stále více prostoru v našich městech i krajině: mobilita a rychlost jsou údělem moderní doby přinejmenším od vynálezu spalovacího motoru. Vzdálenosti dnes udáváme v časových jednotkách stejně jako v kilometrech: počet hodin jízdy či letu je pro praktický život mnohdy důležitější údaj, než počet kilometrů, které je třeba překonat. Snaha o nalezení adekvátní formy, která by vyjadřovala dynamiku a plynulost kontinuálního pohybu, provází architekturu od počátků 20. století. Je to úkol tím složitější, že se zdá být v rozporu s archetypálním posláním architektury, totiž tvorbou místa. Málokdy se podaří oba požadavky skloubit v jeden celek, možná i proto, že dnes infrastrukturní stavby málokdy vznikají za účasti architekta. Převažuje názor, že silnice, dálnice, nadjezdy i mosty jsou ryze technická zařízení, kde jde především o řešení inženýrských problémů a důsledky pro kulturu prostředí nebo krajinný obraz jsou nepodstatné. Přitom se jedná o stavby, které už pouhou svou velikostí podstatným způsobem proměňují tvář naší země.

Most je z definice architektura v měřítku krajiny. Proměňuje krajinný obraz, když nejen fyzicky, ale také mentálně přibližuje místa, která byla dosud oddělená terénní překážkou nebo vodním tokem. Filosof Martin Heidegger to vyjádřil slovy: „*Most shromažďuje zemi jako krajinu kolem řeky.*“⁷⁷ Most sám není místem, na mostě je člověk v pohybu odněkud někam, je vždy v poloze „mezi“, most je ovšem agentem, který má potenciál místo vytvářet. Most vždy svědčí o zabydlení krajiny člověkem, o jejím osvojení; je monumentem lidské přítomnosti. V historickém prostředí to cítíme zvlášť silně. Kamenný most ve městě označuje místo s bohatou pamětí, místo zvláštního významu. I dnešní mosty mají tento potenciál stát se monumenty, zaujímat symbolickou pozici v prostoru města či krajiny a stmelovat je.

⁷⁷ HEIDEGGER, Martin, Umění a prostor, *Výtvarné umění* 2, 1991, s. I.

Něco takového měli asi na mysli radní Ústí nad Labem, když se na počátku 90. let rozhodli pro výstavbu nového mostu severovýchodně od centra města. Návrhem byla pověřeni inženýr Milan Komínek a architekt Roman Koucký, pro překročení řeky bylo nalezeno „*jediné vhodné místo – v rytmu stávajících labských staveb, pod Mariánskou skalou*“, řečeno slovy tehdejšího městského architekta.⁷⁸ Místo, kde díky skále vzniká pauza v souvislé zástavbě města a kde se naplno projevuje dramatická morfologie zdejší krajiny: skalní masiv a ohyb řeky v sobě koncentrují neobyčejnou energii přírodních sil. Autoři nového mostu měli v podstatě dvě možnosti, jak se s touto situací vyrovnat: buď se jí podvolit a pokusit se vytvořit dílo co možná neviditelné, nebo naopak vstoupit s krajinou do dialogu. Rozhodli se pro druhou variantu, v souladu s přáním představitelů města, aby se nový most stal viditelným symbolem proměny Ústí nad Labem z šedivého průmyslového města v sebevědomou regionální metropoli 21. století.

V ohybu řeky Labe se nyní v pravidelném intervalu otevírá vějíř trojice mostů z různých historických období rozvoje města. K příhradovému železničnímu mostu z 19. století a ocelovému oblouku z 20. století přibyl Mariánský most jako třetí, který svou konstrukcí ukazuje na dobu vzniku na přelomu milénia.⁷⁹ Po statické stránce se totiž jedná o zcela nový typ mostu, který se v Evropě objevil právě na přelomu 80. a 90. let: konstrukce s mostovkou zavěšenou asymetricky pouze na jednom vějíři kotevních lan, zatímco na opačné straně vyvažuje chybějící lana samotný pylon svým nakloněním a hmotností. V době, kdy ústecký most vznikal, existoval na celém světě jen jeden exemplář tohoto konstrukčního řešení, most Alamillo v Seville od Santiaga Calatravy a druhý, Erasmův most v Rotterdamu od Bena van Berkela, byl ve výstavbě.⁸⁰ Na rozdíl od štíhlých, technicistních tvarů obou zmíněných mostů, jejichž pylony připomínají i přes ostrý úhel, který svírají se zemí, spíše stožáry nebo stěžně plachetnic, projevuje se Mariánský most jako mohutnější figura. Elegantní proudnicový tvar jeho ocelového pylonu připomíná spíš kapotáž auta nebo letadla, naznačuje svou křivkou vertikální pohyb a přitom jasně označuje místo.

⁷⁸ JEHLÍK, Jan, Mostem k novému Ústí, *Zlatý řez* 16, 1998, s. 59.

⁷⁹ KOUCKÝ, Roman, KOMÍNEK, Milan, Mariánský most v Ústí nad Labem, *Zlatý řez* 16, 1998, s. 54.

⁸⁰ Most Alamillo vznikl v letech 1987-1992, Erasmův most 1990-1996.

Mariánský most stojí tam, kde se zástavba města na pravém břehu rozvolňuje a na levém je zcela přerušena masivem skály: přitom do historického centra na levém břehu je blízko a pohledově je most jednoznačně součástí města. Právě na provázání jeho proporcí s dominantami města a zasazení do sítě urbanistických vztahů je zřejmé, jak nezastupitelná je role architekta v navrhování staveb, které bývají až příliš často odsouvány do kategorií „inženýrské“. Roman Koucký dostal tehdy v polovině 90. let v Ústí jednu z prvních příležitostí ukázat v praxi, jak celistvě uvažuje o architektuře v odstupňovaném měřítku od detailu až po městskou krajinu. Pomáhá mu k tomu kontrola pomocí geometricky a číselně vyjádřených vztahů, *„je jedním z mála současných architektů, pro něž geometrie a klasická nauka o proporcích není jen zaprášenou kategorií dějin, nýbrž živým a účinným nástrojem současné architektonické praxe.“*⁸¹ Dodejme, že čísla jsou pro Kouckého ještě čímsi více, než jen pouhým instrumentem: totiž výrazem hlubšího smyslu a harmonie světa v souladu s pythagorejským přesvědčením o číslech jako *„živých formacích energie [...] které určují životní podmínky v makrokosmu i mikrokosmu.“*⁸² Most v Ústí nad Labem dostal do vínku jako základ své kompozice číslo 3, označující počet částí města, jež nový most spojuje, i jeho pořadí mezi ústeckými mosty po proudu Labe, které protéká městem mezi trojicí skal. Číslo 3 prostupuje celou geometrickou konstrukci mostu. Nechme mluvit architekta: *„Délka mostu 198 metrů je rozdělena na 3 x 60 m + 3 x 6 m. Dvě třetiny hlavního zavěšeného pole vyvažuje třetina pevného krajního pole pylonu. Úhel naklonění pylonu 60 stupňů vychází z konstrukce rovnostranného trojúhelníka. [...] Lana nesou trám v intervalu 6 m a začínají 3x 6 m od ústecké opěry i od hlavního bodu pylonu. Na pylonu je uchycení lan vymezeno polovinou strany rovnostranného trojúhelníka o hraně 60 m. Kolmá výška pylonu nad mostovkou je také 60 m. [...] Rozměry pylonu mostu jsou srovnatelné s nejstarší městskou stavbou, gotickým chrámem Nanebevzetí Panny Marie. V příčném i podélném pohledu je možné vepsat obrysy kostela do vnitřního prostoru pylonu. Špičky pylonu jsou ve stejné výšce jako makovice věže kostela.“*⁸³

⁸¹ BAUM, Mirko, O tendencích tvarování inženýrských staveb všeobecně a o Dlouhém mostu zvláště, *Stavba* 1/1999, s. 30-31.

⁸² KOUCKÝ, Roman, *Metropolitní plán. Koncept odůvodnění*. IPR, Praha 2014, s. 102.

⁸³ KOUCKÝ, Roman, *Mariánský most*. In: idem, *Roman Koucký architektonická kancelář Kniha 1*, Zlatý řez, Praha 1999, nestr.

Proti odvážnému konstrukčnímu řešení Mariánského mostu se ozývaly kritické hlasy těch, kdo vyjadřovali nelibost nad nápadnou formou, kterou považovali za neracionální a plýtvavou. Pouhých 200 metrů šíře řeky se dalo překlenout levněji. Kritické hlasy utichly, když most získal Cenu Evropské asociace ocelových konstrukcí a v odborném časopise *Structural Engineering International* byl v roce 2001 vyhlášen jako jedna z deseti nejkrásnějších světových staveb poslední dekády. Vedle kritiky ze strany zastánců pragmatického inženýrského řešení, totiž překlenutí vzdálenosti co možná úspornou funkční konstrukcí, se objevila i kritika, jejímž tématem bylo zasazení stavby do krajinného rámce.

Ač vyšla na stránkách časopisu *Architekt*, nepřišel s ní představitel této profese, ale krajinný ekolog Ivan Dejmal. Ostrými slovy vyjádřil svůj nesouhlas s Kouckého architektonickým gestem, které je podle jeho mínění „výrazem síly a arogance do sebe zahleděného intelektu“ a zničilo krajinný ráz místa. Kritizoval již samotné umístění mostu pod Mariánskou skálou, „*kteřá svým masivem odděluje střed města od prostoru Krásného Března. Tento prostor je ze středu města vnímán jako tušený svět za zdí. Jedinou optickou spojnici těchto dvou končin města byl otevřený prostor řeky. Nový most zásadně změnil význam i ráz tohoto místa. Hrubě rozdělil, co dříve jemně spojovalo, a a běžný pohled na krajinný obraz uzavřel těžkou železobetonovou závorou.*“⁸⁴ V kritice Ivana Dejmala můžeme samozřejmě slyšet hlas ústeckého rodáka, který hájí historickou paměť a své vnímání prostoru města, zároveň ale nastoluje obecnější otázku po vztahu krajiny a architektonického díla. Lze si představit, že mohou nastat případy, kdy by architektura měla být v krajině „neviditelná“. Krajina je ale svým způsobem také lidské dílo, přinejmenším v rovině interpretace toho, co považujeme za krásné. Krajina v Ústí nad Labem a jeho okolí je silně urbanizovaná i přesto, že její mimořádně dramatická skalnatá morfologie stavění nijak neusnadňuje: je to krajina, kde cítíme přímo hmatatelně konflikt lidských a přírodních sil. Proto je na místě chápat Mariánský most a jeho výraznou figuru ne jako svévoli, ale jako dialog s krajinou, která se člověku nepoddává a ukazuje mu jeho limity.

⁸⁴ DEJMAL, Ivan, Každý záměr není hoden vstoupit ve tvář světa, *Architekt* 17-18, 1998, s.35



Tělo v prostoru

Průchod valem Prašného mostu, Pražský Hrad / Josef Pleskot / AP Atelier / 1996-2002

Když se v 90. letech minulého století prezident Václav Havel rozhodl otevřít areál Pražského hradu veřejnosti, vyvstala otázka, jak zpřístupnit v celé délce jedinečný přírodní útvar Jeleního příkopu a jak propojit jeho horní a dolní část, oddělené valem Prašného mostu. Jedna z prvních úvah byla radikální: násep prostě odtěžit a příkop překlenout mostem, který tu ostatně kdysi býval. Když v 16. století Ferdinand I. budoval Královskou zahradu v severním předpolí hradu, nechal postavit most, který umožňoval snadný přechod Jeleního příkopu a přístup do rekreačního zázemí hradní rezidence. V souvislosti s budováním fortifikací byl most následně zpevněn náspem, který rozdělil Jelení příkop na dvě části. Obnova mostu zrušením valu byla myšlenka hodná revoluční doby: za několik set let splynul násep s prostředím příkopu natolik, že by ho nezasvěcený návštěvník mohl považovat za přírodní terénní útvar. Vegetace plynule přechází z okolních svahů na násep, zejména v horní části příkopu zformovaný do organické podoby, která stěží dává tušit jeho umělý původ. Vysoké stromy a břečťanový podrost vytvářejí dojem divočiny uprostřed města, v samém srdci historického areálu, který byl sídlem českých panovníků od raného středověku. Snad žádná jiná katedrála se dnes nenachází v tak blízkém sousedství relativně divoké přírody, jako Svatovítská. Architekt Josef Pleskot si tuto mimořádnou kvalitu přírodního prostředí Jeleního příkopu dobře uvědomoval, a proto odmítl účast v soutěži na jeho přemostění, která byla vypsaná v roce 1993. Nesouhlasil s názorem, že by se násep měl odvézt.⁸⁵ Soutěž nepřinesla kýžené výsledky a pár let nato oslovil Pleskota ředitel Správy Pražského hradu, architekt Ivo Koukol, s myšlenkou propojit obě části příkopu tunelem.

Šlo o to, jak navrhnout bezmála sto metrů dlouhý průchod valem zeminy a nepřerušit návštěvníkům pocit z procházky parkem, nepřetrhnout kontakt se zemí a nebem, s živým přírodním prostředím. Jak to udělat, aby se člověk v tunelu necítil stísněně,

⁸⁵ Informace o soutěži, jejím zadání a výsledcích viz *Architekt* 5, 1994, s. 5-6. Stanovisko Josefa Pleskota viz MITÁŠOVÁ, Monika, Sestup do ticha Jeleního příkopu. Rozhovor s Josefem Pleskotem. *Stavba* č. 2, 2003, s. 52

aby byl vůbec ochoten do něj vstoupit, aby měl z průchodu příjemný pocit a zážitek? Jak si může člověk osvojit technický prostor a učinit z něj součást obytného prostředí? Josef Pleskot odpověděl tím, že dal podzemnímu prostoru lidské měřítko a postaral se o to, aby cesta tunelem neznamenala smyslovou deprivaci, ale naopak bohatý a neobvyklý zážitek. Klíčovým rozhodnutím bylo dát tunelu vejčitý průřez, odpovídající proporcím vzpřímené lidské postavy, a udělat průchod právě tak široký, aby se dva lidé pohodlně vyhnuli. Ale to by samo o sobě nestačilo: neméně důležité bylo rozhodnutí protáhnout tunelem úzké koryto potoka Brusnice: přítomnost tekoucí vody a její vůně jsou neklamné ubezpečující známky života. Obklad klenby vyskládaný z pálených cihel vzbuzuje dojem, jako by se člověk nacházel uvnitř velikého proutěného košíku. Plastický povrch modeluje teplé světlo, vycházející odspodu: nejsou tu žádné ostré plochy ani temné stíny, světla umístěná v podlaze u paty klenby celou trasu příjemně rytmizují v sekvenci lidských kroků.

Josef Pleskot před lety - zhruba v době, kdy začínal pracovat na návrhu tunelu – na přímou otázku v rozhovoru odpověděl, že architektura je pro něj služba, spočívající ve vytváření „dobryho, klidnyho prostředí“. Zároveň mluvil o tom, jak je pro něj důležitý „vztah světla a prostoru“ a „nekontroverznost umělého prostředí s přírodním“.

⁸⁶ V souvislosti s tvorbou Josefa Pleskota bývají často zmiňována slova „kontext“ a „místo“. Oba pojmy hrají v Pleskotově uvažování významnou roli a v 90. letech mu pomohly najít způsob, jak se kriticky vyrovnat s modernou i postmodernou a vykročit směrem k nové syntéze, k jakési humanistické modernitě, jakkoli to zní jako oxymóron. Jiří Ševčík v souvislosti s tvorbou Josefa Pleskota napsal: „*Architekt je [...] člověkem nasávajícím kontexty, je absorbérem kontextů [...] je koridorem energií a ještě nevyhaslých stop místa.*“ ⁸⁷ Kontext a místo nejsou pro Josefa Pleskota primárně něčím hmotným, jsou to spíše možnosti, které se mohou materializovat různými způsoby. V rozhovoru s Norbertem Schmidtem Josef Pleskot říká: „*Já nepracuju s objemem,*

⁸⁶ Rozhovor Jany Ševčíkové a Jiřího Ševčíka s Josefem Pleskotem, in: ŠVÁCHA, Rostislav (ed.), *Josef Pleskot. AP Atelier, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1997*, s. 7-13. Přetištěno in: ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika, *Česká a slovenská architektura 1971-2011. Texty, rozhovory, dokumenty*. Praha 2013, str. 257-264.

⁸⁷ ŠEVČÍK, Jiří, V meziprostoru neboli prozaické poměry, in: SCHMIDT, Norbert (ed.), *Josef Pleskot: Na cestě*. Ostrava 2012, str. 26.

*já nepracuju s hmotou. Hmota je pro mne jakési „konstrukční zlo“, architektura je to prázdno mezi tím.“*⁸⁸

Neobvyklý architektonický úkol, jakým podzemní průchod bezpochyby je, dal Pleskotovi příležitost tvarovat prázdno tak, jako málokterý jiný. Když hledal formu průřezu tunelu a jeho „proutěného“ obalu, vyskládal si oblouk v reálné velikosti z cihel na zemi na dvoře svého ateliéru a lehal si do něj, aby vyzkoušel, jak bude na člověka působit. Komplementární představu mu poskytla vzpomínka na sestup do studně, díky níž dovedl lépe odhadnout, jak bude působit světlo na konci tunelu. Zmiňuje ale i zážitky z dětství, cestu vejčitou propustkou pod železničním náspem, kudy chodíval o prázdninách k rybníku.⁸⁹ Tato „paměť těla“ mu pomohla najít tvar vnitřního prostoru tunelu. Neméně důležité jsou ovšem vstupy a výstupy z něj: betonové ostění rozrážky u vstupu je na obou koncích pravoúhlé a postupně přechází na pouhých třech metrech v oválný tvar: přitom je na jeho povrchu stále vidět otisk prken ze šalování, který dává betonu vlídnější vzhled a připomíná práci lidské ruky, která bednění skládala. Vstup do tunelu se v prostoru portálu mírně svažuje, takže do něj sestupujeme a na druhé straně z tunelu vycházíme vždy směrem vzhůru, z podzemí ke světlu. Architektura Josefa Pleskota tvoří místo takové, které se vždy znovu aktualizuje s pobytem člověka. Je to místo jako prostorová zkušenost, jako jedinečný okamžik bytí na světě. Přitom Pleskotovi nejde výhradně o to, aby prostředí bylo klidné ve smyslu nějaké ubezpečující idyly, ale může a má – jako v případně podzemního průchodu - obsahovat i napětí, které s sebou vratkost lidské existence nese. Architektura v jeho podání je pak momentální „konkretizací existenciálního prostoru“, jak to nazval Christian Norberg-Schulz.⁹⁰

Pleskot v rozhovorech opakovaně zmiňuje, jak ho v 70. letech jako začínajícího architekta zaujali performeři – představitelé body artu – Miler, Štembera a Mičoch.⁹¹ Právě ti, kteří zvolili za svůj vyjadřovací prostředek i materiál (vlastní) lidské tělo. Tělo je nezbytným prostředníkem našeho prožívání a pro body art je příznačný paradoxní

⁸⁸ SCHMIDT, Norbert (ed.), *Josef Pleskot: Na cestě*. Ostrava, 2012, str. 190

⁸⁹ MITÁŠOVÁ, Monika, Sestup do ticha Jeleního příkopu. Rozhovor s Josefem Pleskotem. *Stavba 2*, 2003, s. 54.

⁹⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci*, Praha 1994, s. 5

⁹¹ KORYČÁNEK, Rostislav, *Josef Pleskot, AP Atelier: Domy z meziprostoru*, Praha 2007, s.172; nebo SCHMIDT, 2012, s. 183

moment, kdy umělec je zároveň subjektem i objektem své práce. Nejde však v žádném případě o hru se střídáním úhlů pohledu, ale naopak o hlubokou autentičnost pokusů na sobě samém, hledání hranic prožitku. Na první pohled se může zdát, že od riskantních performancí, jejichž protagonisté se vystavovali leckdy nebezpečí přímého ohrožení života, je k architektuře, která má poskytovat lidem bezpečné obytné prostředí, hodně daleko. Přesto si myslím, že tu souvislost nejen existuje, ale je v tvorbě Josefa Pleskota čím dál zřetelnější a silnější. Už bylo naznačeno, že Pleskotova architektura je v principu existenciální, a to i tehdy, je-li její program naprosto civilní, každodenní. Její estetika totiž není primárně vizuální, ale viscerální. Není nesena snahou o zhmotnění ideálních hodnot či norem, ale naopak: je nenormativní a umožňuje – ba přímo vyžaduje – ustavení estetického vztahu člověka ke skutečnosti vždy znovu prostřednictvím aparátu, který má jedinec za svého života vždy k dispozici, ale který zcela neovládá a naopak je jím v různé míře determinován, totiž lidského těla.



Světlo trvalé a proměnlivé

Klášter a kostel Panny Marie, Nový Dvůr u Toužimi / John Pawson / 1999-2004

Mezi finalisty Evropské ceny za současnou architekturu / Mies van der Rohe Award v roce 2005 byla jediná stavba na území České republiky - Klášter a kostel Panny Marie v Novém Dvoře u Toužimi od anglického architekta Johna Pawsona. Nominaci na cenu, jejímž smyslem je přispět k lepšímu pochopení kulturní role architektury v budování evropských měst a obcí, získala stavba, která stojí v odlehlém místě na venkově, v kraji, který v uplynulých desetiletích zažil hlubokou devastaci materiální i kulturní a nyní se jen velmi těžce a pomalu vzpamatovává. Právě sem přišli na počátku roku 1999 trapističtí mniši, když hledali v Čechách místo pro založení nového kláštera. Trapisté, jak se nazývají příslušníci nejmladší odnože cisterciáků, jsou z laického pohledu řádem přísným a uzavřeným. Nežijí na hojně navštěvovaných poutních místech, ani se nestarají o farnost: spravují své statky tak, aby byli soběstační a mohli se plně soustředit na duchovní život, k němuž patří práce stejně jako studium a modlitba. Mnichům je uloženo dodržování přísného denního rozvrhu a pravidel, která se zvnějšku jeví jako velmi omezující: nejčastěji bývá jako příklad uváděn požadavek téměř naprosté mlčenlivosti. Mniši mezi sebou nehovoří, pokud to není nezbytně nutné pro vyučování či složitější pracovní a provozní pokyny. Slovo, užívané střídmě, uchovává svou sílu.

Tuto úctu ke slovu (mlčení je přerušováno několikrát denně společnou modlitbou) lze přirovnat k minimalismu v zacházení s jazykem. Minimalismus jako estetický názor totiž nespočívá v odříkání, ale spíše v soustředění na kvalitu věcí. John Pawson říká: *„Minimalismus není architekturou sebezapření, deprivace nebo absence: není definován tím, co není, nýbrž správností toho, co je, a bohatstvím prožitku, který nám připravuje.“*⁹² V tomto smyslu přistupuje ke své práci, ať je to návrh obchodu Calvina Kleina na Manhattanu, hala letiště nebo obytný dům. A právě toto tvůrčí krédo k němu přivedlo mnichy z cisterciáckého kláštera Sept-Fons ve Francii, kteří byli pověřeni založením nového kláštera v Čechách. Místo, které vybrali, nezvolili jen pro jeho přírodní krásu: již obsahovalo stopy pobytu člověka v podobě ruiny barokní zemědělské usedlosti.

⁹² PAWSON, John, Minimalismus, in: Tichá, Jana (ed.), *Architektura: tělo nebo obraz? Texty o současné a moderní architektuře III*, Zlatý řez, Praha 2009, s. 20.

Předchůdcem dnešního cisterciáckého areálu byl hospodářský dvůr nedalekého premonstrátského kláštera v Teplé. Rozvaliny poukazovaly na dobré založení a bylo zřejmé, že k opětovnému probuzení místa je potřeba jen lásky, vůle a odvahy. Část někdejšího hospodářského dvora bylo třeba strhnout, ale hlavní obytná budova statku mohla být obnovena a začleněna do nového kláštera, jehož rozvrh byl na zbývajících třech stranách doplněn novou architekturou.

Klášter je i po stavební stránce prolínáním starého a nového: byl vybudován na půdorysu původní stavby, vepsán do čtverce 75 krát 75 metrů. Západní rezidenční křídlo prošlo rekonstrukcí, při níž byl obnoven původní krov, břidlicová střecha a barokní fasáda i fresky v interiéru prvního patra. Původní klenby byly ponechány i v refektáři v přízemí jižního křídla, novostavba v jeho prvním patře obsahuje dormitář – společné ložnice se spacími kajutami a koupelny. Východní křídlo je novostavba, v souladu s tradicí rozvrhu klášterních prostor se zde nachází sakristie, kapitulní síň a skriptorium. Pod nimi je umístěna nemocnice a technické provozy – díky svažitému terénu má i toto podlaží přímý přístup světla. Všechna čtyři křídla klášterního dvora spojuje křížová chodba, jejíž nezaměnitelně současné pojetí představuje radikální architektonický zásah do konceptu kláštera. Prosklení chodby směrem do dvora v celé její délce, které umožňuje vykonzolovaný strop, otevírá panoramatickou perspektivu s pohyblivým vzdáleným úběžníkem. Při pohledu z exteriéru se ovšem dominantou nevelkého klášterního komplexu stala novostavba kostela, zasvěceného Panně Marii.

Kostel je vedle později vybudovaného domu pro hosty jedinou částí kláštera, kam má přístup veřejnost: otevírá se návštěvníkům několikrát denně o bohoslužbách. Zatímco mniši vcházejí do kostela z křížové chodby, návštěvníci vstupují zvenčí přes uzavřený dvůr, vysoký prostor s úzkými dveřmi, vydlážděný kamenem, s nebem nad hlavou. Kostel je rozdělen do tří částí: presbytáře, střední části vyhrazené mnichům a prostoru pro návštěvníky. Jestliže je klíčovým prvkem konventu pásové okno v křížové chodbě, které vystavuje interiér dennímu světlu, šeru i noční tmě, pak *punctum* architektury kostela je opět osvětlení. Zde ovšem nejsou žádná okna, jen světlo, které je přiváděné důmyslným způsobem tak, že není vidět jeho zdroj. Fasáda podél hlavní lodi je zdvojená, vytažená v exteriéru do úzkých boxů, otevřených k nebi, s průřezy po stranách. Tyto světlovody přivádějí do kostela denní světlo a zároveň jsou zde umístěné zdroje umělého osvětlení, které zajišťují potřebnou světelnou hladinu v interiéru kostela

v ranních či večerních hodinách, kdy je venku ještě / již tma. Světlo se zde stává materiálem, který formuje prostor.⁹³ Otevřený zdroj přirozeného světla v křížové chodbě, která poskytuje maximální vizuální kontakt s vnějším prostředím, má kontrapunkt v nepřímém osvětlení kostela se skrytým zdrojem. V každodenním životě kláštera mají obě polohy své samozřejmé místo. Tak, jako je domovem božím, je klášter domovem lidským. Proměny světelné hladiny v kostele odkazují k oběma stránkám klášterního života: zviditelňují přirozený rytmus času - střídání dne a noci – v pravidelném rytmu bohoslužeb, které jsou časomírou uvnitř kláštera a dávají řád každému dni od matutina až po večerní kompletář.

Esej je přepracovanou verzí textu Tichá, Jana, Klášter je především domov / A Monastery is a Home, publikovaného původně in: *Piranesi* No. 23/24, 2006, s. 78-85.

⁹³ O významu světla v kostele viz deníkový záznam: PAWSON, John, Seasons and Cycles, www.johnpawson.com/journal/seasons-and-cycles/. Odečteno 3. 9. 2015



Velikost a Střední Evropa

Městský blok Trinity, Brno / Petr Hruša, Petr Pelčák / 2004-2009

Jižní centrum Brna je rozvojové území v bezprostřední blízkosti historického jádra města, od něž je dělí prakticky jen železniční trať. Pořád je tu cítit minulost tovární čtvrti s lacinými nájemními domy, jejíž část padla za oběť demolicím ještě za komunistického režimu. Tehdy tu bylo zřízeno centrální autobusové nádraží a na půl cesty mezi ním a nádražím železničním vyrostl obchodní dům ve stylu dobového brutalismu. V 90. letech se zanedbaná čtvrť Trnitá rázem stala jednou z investičně nejzajímavějších částí města: její výhodou byla blízkost centra, dostupnost veřejné dopravy i návaznost na dálnici, spojující Brno s dalšími metropolemi v regionu - Prahou, Vídní a Bratislavou -, ale také rozsáhlé plochy někdejších průmyslových areálů, které čekaly na nové využití.

V této nestabilní situaci vznikl projekt administrativního paláce Trinity. Souběžně se západní fasádou nového *shopping mallu* v sousedství starého obchodního domu leží trojice samostatně zaknihovaných parcel, které patřily jednomu majiteli a ten si přál postavit zde budovu, která by kombinovala administrativu, obchod a v menší míře i bydlení. Sloučením oněch tří pozemků vznikla poměrně velká stavební parcela protáhlého trojúhelníkového tvaru, zužující se směrem k jihu tak, že její strany tvoří velmi ostrý úhel. Tvar je svým způsobem charakteristický: tahle část města má v sobě tvrdost, ostrost, expanzivní potenciál: není tu snad nic měkkého, klidného, žádné místo ke spočinutí. Industriální minulost položila základy moderního způsobu života, jehož efektivita je změkčována leda svůdností marketingu. Výkonnost a rychlost je všude v nejrůznějších převlecích, v době iphonů se zdá, že se vůbec hýbat nemusíme a přece se přesuneme, kamkoli budeme potřebovat. Teleportace jako by už přestávala být výsadou hrdinů ze Star Treku.

V přehřátém světě plném virtuálních možností není lehké udržet kontakt se zemí. Architekti Petr Pelčák a Petr Hruša tohle nebezpečí intuitivně cítí, asi odjakživa, protože celou svou profesní dráhu říkají stále totéž: varují před povrchností, rychlostí a nezakotveností současné architektury a vlastně i civilizace. Z autorské dvojice, která donedávna pracovala společně pod hlavičkou kanceláře Ateliér Brno, je zejména Petr

Pelčák tím, kdo se kromě vlastní projekční práce soustavně zabývá i formulací teoretických stanovisek k současné architektuře a publikuje je. Programově se hlásí ke konzervativismu, který charakterizuje jako „*potřebu normalnosti*“, „*stálou cestu vpřed s vědomím zodpovědnosti a souvislosti*“.⁹⁴ Když je vyzván k přednášce na manažerské konferenci, přednese příspěvek, jehož poselstvím je sdělení, že architektura má být pomalá a krásná.⁹⁵ Pojem, který oba autoři budovy Trinity prosazují, je „*vystavěnost*“ jako opak „*montované*“ architektury. Požadují architekturu hmotnou, taktilní, s tělesnou substancí; vracejí architektuře její fyzickou podstatu v době, kdy se hovoří o kontejnerech a brakovém prostoru na jedno použití. S hmotností a vystavěností souvisí i trvání v čase. Pelčákova i Hrušova architektura jde proti současnému trendu lehkosti a kalkulované životnosti staveb jako montovaných výrobků, jejichž životní cyklus se měří na desetiletí. Přitom se nezříká využití moderních technologií tam, kde to považuje za oprávněné: budova Trinity je koncipovaná jako monolitická železobetonová konstrukce, kde je vnitřní tepelná pohoda regulovaná na principu chlazeného betonového jádra. Technologie podporující energetickou udržitelnost jsou samozřejmou součástí kulturní udržitelnosti, k níž patří i taková zdánlivá banalita, jako možnost otevřít si v kanceláři okno a vyvětrat si. Nejde o nic menšího než o kontinuitu kvality architektury i života. Petr Pelčák chápe architekturu především jako řemeslo: „*etika architekta je podobná etice truhláře, krejčího či kuchaře – dělat dobře svou práci*“.⁹⁶

Je zřejmé, že v tom navazuje na loosovskou linii moderní architektury, pokud ovšem něco takového existuje. Adolf Loos se cítil – přes veškeré uznání kolegů, jehož se mu dostávalo – za svého života nedoceněný, či spíše nevyslyšený. Soubor svých článků, napsaných v Rakousku na přelomu 19. a 20. století a uveřejněný charakteristicky sice v němčině, ale francouzským nakladatelem v roce 1921, ostatně nazval *Řeči do prázdna*. Loos je autorem proslulého bonmotu, že architekt je zedník, který se naučil latinsky. Ve zdejšího prostředí, které bylo až do roku 1918 součástí rakouského kulturního okruhu a kde by se historicky dalo očekávat porozumění Loosovu apelu,

⁹⁴ PELČÁK, Petr: Několik poznámek k současné architektuře, *Architekt* 12/1998, str. 44-46. Přetištěno in: Petr Pelčák: *Několik poznámek k současné architektuře*, s. 17

⁹⁵ PELČÁK, Petr, Přednáška na IV. manažerské konferenci 14. 10. 2008 v Praze, in: Petr Pelčák: *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, str.25-29.

⁹⁶ PELČÁK, Petr, Zrada architektů, in: *Několik poznámek k současné architektuře*, Brno 2009, str.18-19.

tato „zednická“ poloha modernismu v obecně přijímaném „velkém příběhu“ české architektury kupodivu chybí. Modernismus tu byl typicky interpretován v sociálním kontextu jako odvozený z konstruktivismu s jeho strojovou estetikou a možnost sloučení klasické tradice a modernismu nám víceméně unikala.

Výjimkou je ovšem právě Brno s jeho kdysi početnou německy hovořící, často židovskou vrstvou vzdělaného obyvatelstva. Rozumějme totiž Loosovi a jeho ironii správně (vždyť byl současníkem britského glosátora rozpadu staré Střední Evropy, žurnalisty a esejisty Karla Krause, do jehož revue Fackel také přispíval): zedník, tedy vysoce kvalifikovaný řemeslník, který se naučil latinsky, tedy je vzdělaný a kultivovaný, má vědomosti, vyhrazené historicky do nedávna pouze aristokratům. K takové profesní i životní poloze mohli mít brněnští židovští německojazyční architekti, jako Ernst Wiesner nebo Otto Eisler, blíže, než jejich čeští současníci, a také zacházeli s moderními podněty v rámci tradice zpravidla svobodněji a méně radikálně. Jejich stopa je ve stavební substanti Brna velmi znatelná a autoři budovy Trinity se netají svým hlubokým respektem k práci těchto svých předchůdců.

Všechny zdánlivé odbočky od vlastního tématu, novostavby Trinity v Brně na Trnitě, podnikám proto, že se pokouším objasnit zdroje tohoto neobvyklého – a svým vzhledem do jisté míry iritujícího - současného domu. Fasády budovy Trinity se vyznačují v dnešní době nezvyklou materialitou, texturou omítek i pískovcového obkladu v parteru a kolem oken, ale vedle této tělesnosti také formálním řádem, který opravňuje otázku po možnostech moderního klasicismu. Pokud je klasicistním principem hledání harmonického výrazu pro tektoniku stavby s nárokem na univerzální platnost, pak můžeme jistě palác Trinity do této kategorie zařadit. Klasicismus této architektury je substanciální, není to žádná postmoderní jazyková hra, volně pracující s významovými odkazy. Dům má i přes svou velikost lidské měřítko: v konkrétní rovině ho pomáhá udržet taktilní kvalita povrchů, v abstraktní rovině repetitivnost modulu a jeho pečlivě volené proporce. Modulový rastr ovšem není na fasádu nasazený plošně, ale je artikulován v každém z trojice domů poněkud odlišným způsobem. Odlehčování a zatěžování fasády je realizováno nenápadně, střídými prostředky, takže první pohled nemusí každému stačit. Záleží také na tom, jaké je zrovna počasí a jak dopadá na fasádu světlo, které stínuje její rytmus. Fasáda budovy akcentuje vertikality a tím se vyčleňuje z okolní chaotické, horizontálně se přelévající zástavby v oblasti ležící jižně

od brněnského nádraží. Trinity zpevňuje urbanismus a vnáší lidské měřítko i do městské struktury. Desetipodlažní věž na úzkém konci parcely působí jako jakási brána do města, pevný bod v dosud (a možná ještě nadlouho) slabě definovaném území. Palác Trinity se svou náročnou vizáží, která se nepodbízí a spíše klade odpor oku navyklému na klouzání po hladkých plochách, je seriózně míněný pokus o vložení celistvého tvaru do fragmentovaného světa.

Přepřacovaná verze textu původně publikovaného in: *Piranesi* No. 29, 2011, s. 90-97.



Mělkost a hloubka transparency

MUZO Centrum, Praha / Stanislav Fiala / D3A / 1998-2000

Mnohdy se o domě dozvíme víc z plánů, než z fotografie. O budově MUZO Centrum to platí dvojnásobně. Navenek vypadá jako skleněný box, ale její vnitřní prostor skrývá zdánlivě transparentní labyrint, který je sofistikovanou odpovědí na bezpečnostní požadavky klienta. Ústředí softwarové společnosti, které se jako centrála systému magnetických platebních karet pro Českou republiku zabývá jejich výrobou a autorizací, totiž potřebovalo integrovat do domu zvláště střežené provozy, jejichž pracovníci se nesmí navzájem potkávat. Bylo pro ně zapotřebí vyčlenit určitou část budovy i samostatný komunikační uzel. Architekt Stanislav Fiala o budově MUZO řekl, že „*složitost provozu se dá přirovnat k provozu zázemí banky nebo nemocnice*“⁹⁷, tady se ovšem vše odehrává v jediném kompaktním objemu na nevelkém půdoryse o šesti podlažích. Ale i bez těchto zvláštních požadavků by interiér domu byl překvapením pro každého, kdo by za skleněným obalem očekával běžnou kancelářskou krajinu. Dům se zdá být uvnitř větší, prostornější, než naznačuje jeho exteriér. Do kubického objemu jsou vloženy dva válce o eliptickém půdoryse, které procházejí celou výškou budovy, obohacují možnosti dispozičního řešení jednotlivých podlaží i jejich vzájemné pohledové propojení. Vnitřní prostor je vzrušující a překvapivý (jakkoli to může u administrativní budovy znít nezvykle), sledování křivkové dráhy pohybu a odhalování vrstev uvnitř domu připomíná brouzdání po internetu: za jedním plánem se vždy otevírá několik dalších.

Sklo: transparentní, translucenční, reflexní nebo s potiskem. Skleněné plochy zdůrazňují princip fyzického i optického vrstvení ve vnitřním prostoru budovy, kde jsou často předěly nenápadné nebo pouze zdánlivé. Rozostření hranic mezi prostorovými a optickými plány se uplatňuje i v exteriéru, tentokrát v širší škále materiálů: skleněné tabule fasády s mimořádně jemným rastrovým spojovacím prvku, předsunuté kovové žaluzie, v nižších podlažích střídají sklo nebo beton dřevěné rošty z tenkých lamel, které zjemňují technicistní vzhled domu a nenápadně ho spojují se zemí a okolním parkem. Fasáda mění vzhled podle okolností a aktuálního nastavení svého povrchu: skleněné plochy odrážejí obraz stromů v parku, za večerního osvětlení nechávají nahlédnout

⁹⁷ FIALA, Stanislav, MUZO Centrum v Praze-Strašnicích, *Architekt* 8, 2000, s. 10

do útrob domu, a když svítí slunce, rozostří se jeho povrch oscilujícím efektem žaluzií. Dům reaguje na chování lidí uvnitř i na venkovní podmínky proměnou svého vzhledu jako živý organismus. Má zřetelnou, ale přece nejednoznačnou identitu, která se vždy vynoří jen na určitou chvíli, jako informace na internetu.

MUZO by mohlo být považováno za exemplární příklad výrazného trendu architektury přelomu tisíciletí, který Hans Ibelings pojmenoval jako supermodernismus. Tato architektura souvisí úzce s globalizací a šířením digitálních technologií, vyznačuje se citlivostí vůči „*neutrálnímu, nedefinovanému, implicitnímu*“ a po estetické stránce „*superchladnou transparentí a hladkostí*“.⁹⁸ Architektura Stanislava Fialy v mnohém ohledu Ibelingsově definici odpovídá, ale jak se ale chystám ukázat, skrývá v sobě mnohem víc. I když může navenek vypadat jako skleněný box, jsou to jen chytré mímky, protože její transparence není doslovná, ale „pouze“ zdánlivá.

Transparentnost této budovy je *zdánlivá* v tom smyslu, jak ji definovali Colin Rowe a Robert Slutzky ve svém proslulém eseji z roku 1953⁹⁹. Již tehdy identifikovali transparenci jako frekventovaný pojem v debatě o současné architektuře a pokusili se o jeho zpřesnění, které by pomohlo učinit z nejednoznačného, podvědomě užívaného pojmu „*výstižný kritický nástroj*“. Pokusili se postihnout rozdíl mezi dvěma typy transparence: *doslovné*, založené na čiré průhlednosti objektu v hlubokém prostoru, a *zdánlivé* či *fenomenální*, jejíž povaha je komplexnější a jejíž vnímání vyžaduje jistou konceptuální aktivitu. Charakteristiku zdánlivé či fenomenální transparence odvozuji od definice, kterou podal o pár let dříve návrhář a teoretik designu Gyorgy Kepes: „*Transparentnost znamená víc, než jen optickou vlastnost, naznačuje také širší prostorový řád. Transparentnost znamená současné vnímání různých umístění v prostoru.*“¹⁰⁰ A právě takovou transparentí ve smyslu prostorového řádu je rozostření hranic mezi prostorovými a optickými plány, které se bohatě uplatňuje v interiéru

⁹⁸ IBELINGS, Hans, Supermodernismus, in: TICHÁ, Jana (ed.), Architektura a globalizace, Zlatý řez, Praha 2013, s. 46.

⁹⁹ ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert, Transparentnost: doslovná a fenomenální, in: ROWE, Colin, Matematika ideální vily a jiné eseje, Era, Brno 2007. Překlad Alena Všečeková.

¹⁰⁰ KEPES, Gyorgy, Language of Vision, citováno podle: ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert, Transparentnost: doslovná a fenomenální, in: ROWE, Colin, Matematika ideální vily a jiné eseje, Era, Brno 2007, s. 162. Překlad Alena Všečeková.

i v exteriéru budovy MUZO. Prostorové hloubky je dosaženo spíš než pouhou průhledností sofistikovanou organizací fragmentárních rovin jak v horizontálním, tak ve vertikálním směru: uvnitř domu se setkáváme s neustálým „vzájemným protirečením prostorových dimenzí“ kde „skutečná hloubka prostoru neustále naráží na náznaky mělkosti a výsledné napětí podněcuje k dalším a dalším interpretacím.“¹⁰¹

Prostorová transparence je propsána i do exteriéru domu a jeho propojení s okolím. Soukromý pozemek, který k domu patří, odděluje od veřejného parku na východní straně jen další fragmentární rovina: vyzdvižená a podsvícená platforma s trávnikem a dřevěnou terasou, v níž jsou prořiznuté otvory pro kmeny stromů, které jsou zasazené v původní úrovni terénu. Jediná pevná hranice je na severní straně, směrem k frekventované ulici, kde je také hlavní vstup do budovy. Přes průčelí domu je až k hranici pozemku přetažená betonová stěna přes výšku dvou podlaží, v dolní části polootevřená dřevěným roštem a obalená popínavými rostlinami. I tuto ostrou hranici ale znejistňuje tenká linka ocelového trámu s osvětlením, zavěšená v horní části stěny, která na obou koncích stěnu přesahuje a ubíhá pryč. Dům má zdánlivě ostré hrany, žádná měkká rozhraní, ale ve skutečnosti je každá hranice vzápětí zpochybněná další prostorovou vrstvou, kterou stačí někdy jen naznačit tenkou linkou ve správných proporcích.

Rowe a Slutzky na závěr své eseje upozorňují, že jejich cílem je pouze vyjasnění pojmů a že nechtějí říci, že snad „*fenomenální transparentnost je [...] nezbytnou složkou moderní architektury, ani že její přítomnost je lakmusovým papírkem testu architektonické pravověrnosti.*“¹⁰² Mějme na paměti, že text psali na počátku 50. let 20. století, tedy v době, kdy se racionální, *transparentní* základy modernistického přesvědčení teprve začínaly otrásat pod vlivem nových myšlenkových proudů, existencialismu a fenomenologie. Z dnešního pohledu, poučeného kritikou klasického modernismu a množstvím generických skleněných boxů, které lze při troše ironie popsat jako jeho pomstu, je zřejmé, že právě zdánlivá transparence je vlastností takové moderní architektury, která nevěří, že je možné život vtěsnat do racionálních tabulek a vyloučit z něj tajemství.

¹⁰¹ ROWE, s. 170. Autoři sice popisovali těmito slovy Corbusierovu Vilu Stein v Garches, ale pro Fialovo MUZO platí rovněž beze zbytku.

¹⁰² ROWE, s. 177



Paradoxní přezence

Vila, Nespeky / Ladislav Lábus, Marek Nábělek / 2005-2008

*„Snad nic není tak charakteristické pro architekturu dvacátého století, jako ústřední role, kterou tu hraje individuální dům. Jestliže nelze uvažovat o devatenáctém století bez jeho veřejných budov – divadla, opery, burzy a muzea – dvacáté století bylo od začátku - a jak se chýlí ke svému závěru, stále je – posedlé domem.“*¹⁰³ Slova americké historičky architektury Beatriz Colominy vyjadřují zajímavý postřeh: vzpomeňme na všechny ty domy, které označují milníky moderní architektury: Vila Savoye, Müllerova vila, Vila Tugendhat, Fallingwater, Kaufmannův dům v Palm Springs, Farnsworth House a další. Můžeme si položit otázku, proč tomu tak je. Je to doklad individualismu, typického pro moderní dobu, že hlavní roli v architektuře dvacátého století nehraje ani kostel, ani veřejná budova jako muzeum nebo divadlo, ale právě soukromý dům? Dům pro jednu rodinu, pár nebo dokonce jednotlivce jakožto architektura, která má poskytnout svým obyvatelům pevnou základnu pro jejich pobyt na světě a podporovat, obnovovat a všestranně rozvíjet jejich lidský potenciál.

Zadání: dům pro jednu až dvě osoby. Místo: Posázaví, Nespeky, oblíbené letovisko Pražanů již od doby mezi dvěma světovými válkami. Místo prodchnuté tradicí kultivovaného životního stylu, jaký představují čtyři vily od Jaroslava Fragnera v bezprostředním sousedství. Architekt Fragner zde zanechal svou stopu i v parcelaci pozemků a úpravě veřejného prostoru – podle jeho návrhu vzniklo jednotné oplocení i alej stromů podél přístupové cesty, která dnes tvoří podstatnou součást kouzla tohoto místa. Vila, o níž bude nadále řeč, stojí na rozlehlé parcele se starou zahradou, v rovině otevírající se k řece, kterou ale odsud nevidíme, jen tušíme. Vzrostlé stromy, keře, vysoké nebe.

Jednopodlažní dům na velké parcele (3200 m²) o malé ploše (263 m² zastavěná plocha, z toho 161 m² užitná), s garáží pro dvě auta a zahradní techniku. Dům posazený co nejdál od ulice, v hloubi zahrady. Garáž spojena s domem betonovou pergolou.

¹⁰³ COLOMINA, Beatriz, The Exhibitionist House, in: KOSHALEK, Richard, and SMITH, Elizabeth A. T., *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, and Harry N. Abrams, New York, 1998., s. 127.

Dvojtraktová dispozice je výškově odstíněná: obslužný nižší zadní trakt obsahuje technické místnosti, koupelnu, šatnu a malou pracovnu, obytné místnosti vepředu mají vyšší stropy, jsou rovněž seřazeny lineárně a otevírají se prosklenými stěnami na jih do zahrady. Rovná střecha vysunutá tak, aby chránila dům, bránila přehřívání v létě a poskytovala ochranu proti dešti i sněhu v zimě. Před domem nepravidelná výdlažba z kamenných desek velkého formátu jako pokračování podlahy obytného prostoru. Prolínání interiéru a exteriéru v maximální míře, variace podle aktuálních podmínek počasí a roční doby tak, aby byl vždy zachován komfort.

Vila je postavena tradičním způsobem jako zděná stavba s výraznými materiálovými povrchy: kamenné desky z trachytu a terazzo na podlaze, perský travertin na obkladech v koupelně, na stěnách kletovaná probarvená omítka, olivová dýha, kortenová ocel na stěně u krbu. V současné době bychom snad nenašli na české architektonické scéně nikoho, pro koho by záliba v materiálech, strukturách a kvalitní řemeslné práci byla tak charakteristická, jako pro Ladislava Lábuse. Nabízí se snad jen jména Miroslava Cikána a Pavly Melkové, jejich přístup k materiálům je ovšem mnohem zdrženlivější, přísnější, více konceptuální než senzuační. U Lábuse je tomu naopak. Vizualně-taktilní senzualitou se blíží spíše Stanislavu Fialovi, od něhož se zase liší jakousi kontemplativní vážností, jakou bychom u Fialy nenašli. Možná ani slovo „záliba“ v materiálech není přesné. Ladislav Lábus totiž uplatňuje materiály ne jako šidítka, která mají polechtat smysly a poskytnout chvilkové rozptýlení, ale se vší vážností jako prostředek obohacení života architektury a v architektuře. Používá s oblibou hutné materiály, které nevytvářejí jen povrchový vizuální efekt (například místo výmalby volí probarvené omítky, probarvený beton), ale mají silnou hmotnou přítomnost a tím i vlastní život v čase. Lábus říká: „*zajímá mne stárnutí*“ architektury.¹⁰⁴

Použití výrazných materiálů ve velkých plochách nechává vyznít jejich osobité kvality způsobem, který upomíná na domy Adolfa Loose. Tato výrazná a bohatá materialita stavby zařazuje vilu v Nespekách i další Lábusovy domy do tradice středoevropské moderny, do toho proudu moderní architektury, který se svým nárokem na trvanlivost neuhájil v průběhu 20. století pozici dominantního diskursu v konkurenci rychlejších, hladších, inovativnějších architektur, ale je stále latentně přítomný jako červená nit,

¹⁰⁴ FIALOVÁ, Irena a TICHÁ, Jana, Rozhovor s Ladislavem Lábusem, *Zlatý řez* 30, s. 34.

kteřá spojuje moderní architekturu s jejími hlubokými zdroji v lidské podstatě jejích tvůrců a obyvatel. Jak ale uvidíme vzápětí, je tu ještě jedna alternativní linie moderní architektury, v níž vila v Nespekách pokračuje, a sice linie, která spojuje moderní architekturu s jejím přírodním rámcem.

Přes nespornou hloubku prožitku, který může vila v Nespekách nabídnout, působí dojmem až radostné lehkosti. Není to však lehkost vzdušná, hravá, nezávazná, je to spíš soulad chvíle, lehkost harmonie, která neodnímá životu vážnost. Harmonie je jedním z předpokladů klasické krásy a vila v Nespekách skutečně navozuje asociace klasických forem: recenzent v časopise *Architekt* ji neváhal popsat slovem „*tusculum*“¹⁰⁵ Latinský výraz pro útočiště zařazuje dům do tradice římských vil, které byly předobrazem Andreu Palladiovi, když v 16. století aktualizoval tento architektonický typ pro novověkou Evropu. Že je s lehkostí třeba zacházet opatrně, dokládají i slova architekta vily v Nespekách. Ladislav Lábus výslovně říká: "*nezajímají mne lehké baráky*",¹⁰⁶ a kritizuje moderní architekturu za to, že velká část domů je plánována pro zrak, případně objektiv fotoaparátu. O své rekonstrukci a dostavbě paláce Langhans, který je srostlicí pěti domů na úzké dlouhé středověké parcele v centru Prahy, říká, že člověk nedovede prostor tohoto domu „*zcela uchopit a přehlédnout zvnějšku ani seshora, je v něm rozpuštěný, je jeho součástí, cítí se v něm takovým jakoby ženským způsobem vnímání.*“¹⁰⁷ Dům v Nespekách, ač je velmi fotogenický, má také hloubku, která neumožňuje přehlédnout prostor na první pohled. Dosahuje jí vysunutím vertikálních rovin zdí, které oddělují jednotlivé místnosti, do vnějšího prostoru zahrady. Tyto posuny nestejně délky, odehrávající se v rytmu rozehrané klaviatury, vytvářejí dojem bezešvého prolnutí domu s okolním prostředím. V horizontální rovině podporuje toto působení „roztřepená“ trachytová podlaha, vystupující z jídelny do zahrady, kde kamenné desky postupně vystřídá trávník. Rozostřená hranice posiluje odstínění hloubky prostoru mezi domem a zahradou.

Právě prolínáním domu a zahrady, mírou splývání vnitřního a vnějšího prostředí, je dům v Nespekách ve střeoevropském kontextu mimořádný. Navazuje tím na onen spodní

¹⁰⁵ JANATA, Michal, Sázavské tusculum s enfiládou, *Architekt* 11/2008, s. 38.

¹⁰⁶ FIALOVÁ, Irena a TICHÁ, Jana, Rozhovor s Ladislavem Lábusem, *Zlatý řez* 30, s. 33.

¹⁰⁷ FIALOVÁ, Irena a TICHÁ, Jana, Rozhovor s Ladislavem Lábusem, *Zlatý řez* 30, s. 36.

proud modernistické architektury, který se u nás hlásil o slovo už před druhou světovou válkou právě ve Fragnerových letních vilách, v barrandovských realizacích Vladimíra Grégra nebo vilách bratří Šlapetů, a vyjadřoval pochopení, jak nezastupitelnou úlohu má přírodní prostředí pro harmonický rozvoj člověka a jeho duševního života. Ladislav Lábus dosahuje integrace interiéru a exteriéru v Nespekách souzvukem dvou architektonických prostředků: kompozicí vertikálních a horizontálních plánů, vymezujících prostor domu, a jejich definicí prostřednictvím materiálů. Díky rozvolněným okrajům má dům měkkou siluetu, nevymezuje se vůči prostředí jako izolovaný objekt, spíše se z něj přirozeně vypouje svou charismatickou přítomností. Nezvyklá tloušťka zdí i střešní desky dodává křehké kompozici hmotnost a pocitovou stabilitu, kotví ji na místě. Stejně tak materiály, které jsou tu použité jako skutečné stavební kameny a vymezují kompoziční roviny domu jasně, zřetelně.

Španělský architekt a teoretik Ignasi de Solà-Morales píše v eseji z roku 1997 o určité únavě současné architektury, kterou lze charakterizovat spíše negativně, jako to, čím není, než jako to, čím je: charakteristicky jí chybí prezence, přítomnost, kterou by naléhavě vstupovala do našeho světa a hrála v něm aktivní roli. "*Pojmy, kterými popisujeme současnou architekturu - transparentnost, dilatování, neohraničitelnost, prostorové propojení - naznačují, že architektura je spíše negativním otiskem než výpovědí s precizním figurativním obsahem.*"¹⁰⁸ Vila v Nespekách - ač disponuje všemi vlastnostmi, které Solà-Morales zmiňuje jako charakteristiky dnešní architektury - překonává tuto prázdnotu svou minimalistickou materiální prezencí. Tím, že obsáhne paradox, stává se celistvou figurou ve fragmentovaném světě, který tak pomáhá – abychom použili aktuální výraz z oblasti informačních technologií – defragmentovat, scelit.

Esej vychází z příspěvku, předneseného na konferenci Individuální bydlení v České republice ve středoevropském kontextu, konané na Fakultě architektury ČVUT v Praze dne 9. 11. 2013, publikovaného pod názvem „Paradoxní prezence. Ladislav Lábus: Vila v Nespekách“ in: Stempel, Ján (ed.), *Individuální bydlení v České republice ve středoevropském kontextu*, ČVUT, Praha 2013, s.61-64.

¹⁰⁸ SOLÀ-MORALES, Ignasi de: Topografie současné architektury. In: idem, *Diference. Topografie současné architektury*. Přeložila Irena Fialová. ČKA, Praha 1999, str. 22.



Řád a neřád

Nová budova Fakulty architektury ČVUT v Praze / Alena Šrámková, Lukáš Ehl, Tomáš Koumar /2000-2009

Která budova může být pro architektonickou kulturu důležitější, než budova školy, v níž příští architekti získávají své znalosti z oboru a s níž jsou konfrontováni téměř každodenně několik klíčových formativních let? V roce 2004 byla vypsaná soutěž na novou budovu Fakulty architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Ohlas byl velký, žádnému z došlých návrhů porota neudělila první cenu, nicméně se jednomyslně shodla na nejvyšším hodnocení návrhu Aleny Šrámkové a jejích spolupracovníků, který byl po pěti letech s určitými – jak uvidíme později, nikoli nepodstatnými – úpravami realizován. Nejdůležitější vlastností budovy je prostupnost a otevřenost, která ale na první pohled vůbec není zřejmá. Není jí totiž dosaženo obvyklými prostředky dnešní architektonické produkce, velkoplošným prosklením fasády i interiéru, ale kompozicí prostoru. Vnitřní dispozice je organizovaná kolem trojice atrií s ochozy, odkud jsou přístupné veškeré místnosti; v jednotlivých podlažích se střídají ochozy s jednoduchou nebo dvojitou hloubkou a rytmizují vnitřní prostor budovy je více odstíněný. Učebny a ateliéry mají částečně prosklené přičky s parapety ve výšce oken. Ochoz tak funguje jako interiérová „ulice“, společný prostor školní budovy připomíná veřejný prostor města a přispívá k lepší komunikaci i pocitu sounáležitosti těch, kteří se v něm pohybují. Je to kolektivní prostor v tom smyslu, jak jej pojmenoval španělský architekt a urbanista Manuel de Solà-Morales¹⁰⁹ a jak jej pregnantně popsal jeho holandský kolega Hermann Hertzberger: „*Budovy, v nichž se schází velký počet lidí, začínají fungovat jako jakási malá města a tak by měly být i projektovány a vybavovány. [...] Kolektivně užívané budovy vyžadují, aby se jejich vnitřní uspořádání podobalo struktuře ulic a náměstí [...] protože umožňuje snadnou orientaci v budově bez její předchozí znalosti.*“¹¹⁰

¹⁰⁹ SOLÁ-MORALES, Manuel de, Public Spaces, Collective Spaces. Původně publikováno in: *La Vanguardia*, Barcelona, 12. května 1992, anglický překlad in: AVERMAETE, Tom, HAVIK, Klaske, TEERDS, Hans: *Architectural Positions*, SUN Publishers, Amsterdam 2009, s. 85-92.

¹¹⁰ HERTZBERGER, Herman: Kolektivní prostor, společenské využití. Původně publikováno jako: Collective Space, Social Use, in: idem, *Articulations*, Prestel, München 2002, str. 38-39. Český překlad in: *Zlatý řez* 32, 2010, s. 8-11.

Kolektivní prostor školy získává díky atriím, otevřeným přes všech osm pater budovy, nejen plynulost a transparentnost, ale také velkorysé měřítko a monumentalitu, jakou bychom v současném prostoru města těžko hledali. Stejně velkoryse působí i exteriér budovy. Do školy se vstupuje přes vyvýšenou piazzetu, jejíž plocha je pocitově zároveň součástí exteriéru i interiéru, jak její terakotová dlažba volně prostupuje zevnitř ven. Piazzetta je vlastně vynechaným atriem, doplňuje půdorys budovy do pomyslného čtverce, jehož čtvrtý vrchol označuje symbolicky betonový obelisk. Pásová okna ve vnitřním průčelí piazzetty, kde je beton na fasádě ponechán v přírodní podobě, komunikují se sousední „starou“ modernistickou budovou fakulty ze 60. let. Rozevřené průčelí piazzetty je flankováno po stranách vertikálními pásy cihelného obkladu, který se pak uplatňuje na celém vnějším obvodu budovy. Z vnějších stran je fasáda členěná velkými dělenými okny v černých kovových rámech, s trojnásobnou plochou v posledních dvou ateliérových patrech. Budova respektuje svůj autonomní i kontextuální řád, a přece je tu ještě něco, co působí vedle precizní kompozice jaksi nesourodě a podivně: trojice barevných boxů s přednáškovými sály na severovýchodní straně. Těžko říci, zda se více vymyká jejich (pokaždé jinak) zkosený tvar, nebo výrazné barvy obkladu z plechových dílců. Jak se sem tito přátelští vetřelci dostali?

Soutěžní návrh budovy byl – aspoň pokud jde o exteriér - formálně semknutejší než konečné provedení, ale počítal s menší kapacitou školy. Přednáškové sály byly navrhovány v přízemí až suterénu, zapuštěné částečně pod zem, s prosklenou střechou a horní částí stěn. V průběhu realizace se jednak ukázalo, že je zapotřebí větších výukových prostor, jednak se snesla kritika na prosklené střechy a stěny, a tak přednáškové sály vystoupily ze suterénu nad terén, dostaly skromnější přirozené osvětlení a stala se z nich trojice nestejně velkých přístavků. Pestrá barevnost obkladu propojuje „krabice“ s interiérem budovy, který je také akcentován výraznými barvami ve světlejších odstínech: oranžovou, růžovou a fialovou. Jako by interiérové prvky – koneckonců, posluchárny obvykle bývají integrální součástí vnitřního prostoru budovy – vyhržely do vnějšího prostoru; architektura svou formou prozrazuje informaci o procesu plánování a výstavby, dává najevo, že se tady odehrálo něco nestandardního, že do řízeného procesu razantně zasáhl život. Možná, že u domu jiného autora by tyto formální otázky nebudily takovou pozornost. Jenže Alena Šrámková je považována za první dámu české architektury a její stavby charakterizují určité formální znaky, které tvoří její *signature style*: kompozice budovy jako domu s okny v precizních proporcích,

redukce tvaru až na samou jeho podstatu, repetitivnost detailu, který nikdy není dekorací, ale slouží jen k označení měřítka – domy Aleny Šrámkové působí vždy monumentálním dojmem bez ohledu na svou velikost. Boxy poslucháren ale čistotu a preciznost budovy spíše narušují, než aby ji posilovaly, a jejich barevnost i materiál obkladu se také vymyká z přísného celku. Zdá se, že je to jeden z těch případů, které Alena Šrámková popsala slovy: „*Mám na svých domech těžko vysvětlitelná místa, kterých bych se za nic nevzdala, ta jsou konfrontační, ta mluví.*“¹¹¹ Podle vlastních slov tu architektka chtěla udělat něco překvapivého, co se od ní tak docela nečeká, přimět lidi, aby si trochu lámali hlavu.¹¹²

Domy Aleny Šrámkové a jejich spolupracovníků jsou náročné, nevycházejí kolemjdoucímu divákovi, ba často ani uživateli, nijak zvlášť vstříci. Je pro ně charakteristická precizně artikulovaná forma, oproštěná od všeho, co není podstatné a opodstatněné: na někoho může taková redukce působit jako asketičnost, ale ve skutečnosti jde o to, nezatěžovat dům zbytečností. Konfrontace s domem pak znamená konfrontaci s vlastním hodnotovým žebříčkem. Alena Šrámková je přesvědčená o společenské, ba přímo pedagogické roli architektury: „*Architektura je tu od toho, aby společnosti pomohla najít hodnoty.*“¹¹³ Nová fakultní budova pražské technické univerzity tuto roli naplňuje už tím, že není pouhým instrumentem k hladkému výkonu nějaké funkce, v tomto případě výuce studentů. Zlí jazykové by na tomto místě podotkli, že práce v ateliéru, kde je nejbližší zdroj tekoucí vody na chodbě, skutečně nedovolí nikomu zkostnatět ani zpohodlnět. Ostatně stavět dům, který budou každodenně používat kolegové, to je snad ta nejnevědčejší úloha, která může architekta potkat. Přes veškerou kritiku, která se na dům snesla, jsem jeho zastáncem. Jsem totiž toho mínění, že dům odráží významný, ne-li klíčový problém naší doby, a sice problém řádu a jeho rozpadu. Řád je opak chaosu, předpokládá pevnou strukturu, logicky uspořádanou podle vysledovatelných pravidel. Uspořádává svět, činí ho přehledným a tak usnadňuje život: přitom platí, že hypertrofie řádu působí přesně

¹¹¹ „Nutím lidi, aby se vypořádali se silou domu“, rozhovor Jiřího Ševčíka s Alenou Šrámkovou, in: HNILÍČKA, Pavel, *Česká architektura / Czech Architecture 2009-2010*, Prostor, Praha 2011, s. 168-173.

¹¹² Osobní rozhovor autorky s Alenou Šrámkovou, Praha, 27. 3. 2012.

¹¹³ Alena Šrámková v rozhovoru s Dominikem Herzánem, 22. 4. 2008, www.earch.cz, odečteno 26. 1. 2012.

opačně a život umrtvuje. Po mnoha staletích, kdy kultura v evropském prostředí vládla řád, konstruovaný a kontrolovaný nejrůznějšími způsoby, jsme v poslední době svědky velkého zájmu o teorii chaosu a nahodilosti. Ztělesněním komplexního řádu naší doby se zdají být rhizom nebo síť: složité struktury bez tradiční hierarchie. Vyrovnávání se s pojmem řádu je jedním z předpokladů kritiky moderního myšlení a vytvoření alternativního současného interpretačního modelu reality. Alena Šrámková rozumí řádu a ctí ho, proto ho může narušovat třeba trojicí pestrobarevných škatulí, přilepených na bok budovy, které celku neublíží a nerozloží ho, naopak zdůrazní jeho soudržnost.

Esej je přepracovanou verzí textu, publikovaného původně in: *Piranesi* No. 30, 2012, s. 70-77.



Monument internetového věku

Národní technická knihovna, Praha / Roman Brychta, Adam Halíč, Petr Lešek, Ondřej Hofmeister / Projektil architekti / 2001-2009

Národní technická knihovna se nachází na rozhraní kampusu technických vysokých škol a obytné zástavby. Urbanistický rozvrh kampusu je daný symetrickým plánem v neoklasicistickém duchu, který vytvořil Antonín Engel ve 20. letech 20. století. V takto definovaném prostředí se nacházely až do počátku 21. století poslední dvě volné parcely v závěru hlavní osy kampusu. V roce 2000 byla vypsána soutěž na novou budovu Národní technické knihovny a vzápětí i na Novou budovu ČVUT v jejím sousedství. V soutěži na knihovnu zvítězil návrh Romana Brychty, Adama Halíře, Václava Králíčka a Petra Leška (AK Architekti). Další čtyři roky trvalo, než byla zahájena realizace, hlavním důvodem zdržení bylo složité hledání mechanismu financování stavby.¹¹⁴ Na podzim 2004 začaly přípravné a projekční práce, autorský tým se stabilizoval ve složení Roman Brychta, Adam Halíč, Petr Lešek a Ondřej Hofmeister jako Projektil architekti. Stavět se začalo na podzim 2006 a po třech letech, 9. 9. 2009, byla budova slavnostně otevřena. Knihovna, pro kterou se vžila zkratka NTK, využila příležitosti plánování nové budovy k zásadní proměně svého provozu v souladu s pronikáním digitálních technologií do všech sfér života. Největší změnou je maximální možnost volného výběru knih bez asistence knihovníka a objednávky ze skladu díky identifikačním čipům v každém svazku je knihovna prakticky samoobslužná. Vlastní provoz tedy minimalizuje potřebu mezilidského kontaktu, ale o to více možností pro skutečné setkávání lidí nabízí budova navíc kromě své základní institucionální funkce. Parter knihovny je jakýmsi „*krytým náměstím*“¹¹⁵, zastřešeným pokračováním okolního prostoru univerzitního kampusu a města: volná plocha s obchody, kavárnou, galerií a pobočkou městské knihovny pro nejširší veřejnost. Sociální prostor otevřený všem.

¹¹⁴ Detailněji viz TICHÁ, Jana, Projekt nové budovy NTK, in: BABÁK, Petr, BRYCHTA, Roman, TICHÁ, Jana, *Národní technická knihovna*, NTK Praha, 2009, s. 18-23.

¹¹⁵ Rozhovor s Romanem Brychtou, in: BABÁK, Petr, BRYCHTA, Roman, TICHÁ, Jana, *Národní technická knihovna*, NTK Praha, 2009, s. 180.

NTK se příliš nepodobá předdigitálním knihovnám z provozního hlediska a tomu odpovídá i její architektonická forma. Příznačné je, že je jednodušší popsat to, čím budova NTK není, než definovat, čím je. Její nápadná vlastnost je absence jakékoli hierarchie: uzavřený kubus na půdoryse zaobleného čtverce vypadá z pohledu příchozího ze všech stran stejně, kolem celé budovy obíhá od výšky prvního patra vnější plášť z poloprůsvitných panelů z kopilitu, šedozeleného technického skla. Panely ve vertikálním formátu, osazené v pravidelném rytmu s malými odstupy, vytvářejí vizuální efekt vlnění či oscilace. Nepatrný reverzibilní pohyb, jak tuto statickou situaci vnímá lidské oko, znejišťuje fyzickou přítomnost budovy a zároveň ji posiluje, když vzbuzuje dojem nadechujícího se organismu. Zvenčí nic nenasvědčuje tomu, jaký je vlastní program budovy a jaké je její vnitřní uspořádání. Knihovna má čtyři rovnocenné vstupy na čtyřech stranách, ale na první pohled není vidět ani jeden z nich. Zatímco hluboko do 20. století mívaly významné veřejné instituce monumentální průčelí s dominantním vstupem, tady se člověk musí přiblížit těsně k domu a teprve tam, kde ztratí celkový obraz, najde vchod dovnitř. Jedná se o zcela nový typ veřejné budovy, která není reprezentativní ani monumentální v tradičním smyslu slova. Neodpovídá žádné tradiční typologii a v tom připomíná ostře sledovanou novostavbu veřejné knihovny na Západě Spojených států amerických, Seattle Public Library od Rema Koolhaase, dokončenou v roce 2004. Pro NTK platí postřeh, který vyslovila Amy Murphy o knihovně v Seattle: *„Plášť budovy nepředstavuje pevné rozhraní mezi budovou a městem, jako mnohé předmoderní budovy; ani jednoduše nezrcadlí touhu moderní architektury po úplném rozpuštění hranic mezi vnitřkem a vnějškem. Místo toho se pokouší být obojím: autonomním městským objektem a komplexním mikrokosmem utkaným z městské substance a digitálního světa, který ji přesahuje.“*¹¹⁶

Město je ze své podstaty heterogenní, je živé právě díky tomu, že umožňuje vzájemnou výměnu a komunikaci mezi lidmi. Heterogennímu prostředí současného města (nebo internetu jako jeho alternativy ve virtuálním prostoru) odpovídá estetika interiéru NTK, která je stejně „nečistá“, fragmentární, klipovitá jako současný veřejný prostor.

Architekti z Projektilu jsou mimořádní tím, jak dokážou spolupracovat s umělci a dát jim volnou ruku, jak dokážou omezit svou kontrolu na projektem na skutečně podstatné

¹¹⁶ MURPHY, Amy Seattle Central Library: Civic Architecture in the Age of Media, in: *Places Journal*, No. 2, Vol.18 (2006), s. 30-37.

věci a pustit na své území tvůrce z jiných oborů. V NTK pozvali ke spolupráci skupinu P.A.S., (Produkce aktivit současnosti: Tomáš Vaněk, Jiří Skála a Vít Havránek), grafického designéra Petra Babáka a jeho Laboratoř, a také interiérové designéry Radima Babáka a Ondřeje Tobolu, kteří společně pracují jako Hipposdesign. Posledně jmenovaní navrhli komplexní řešení interiéru včetně autorského nábytku, sestavy mobilních prvků pro sezení a odpočinek, které svým tvarem imitují vizualitu chemických vzorců. P.A.S. navrhli program uměleckých intervencí, který původně obsahoval šest projektů. Realizace se dočkala jen část, ale i ta ukazuje naprosto zásadní význam jejich vstupu pro finální výraz budovy. Podlaha jako barevná mapa, kopírující statický výkres namáhání stropů, vizuálně oživuje interiér a uplatňuje se i navenek při nočním osvětlení, kdy celá budova září jako barevná měňavka. Centrální umělecké dílo v atriu knihovny vzešlo z mezinárodní vyzvané soutěže, v níž byli osloveni renomovaní umělci Carsten Höller, Carsten Nicolai a Dan Perjovschi. Porota vybrala návrh posledně jmenovaného rumunského autora, který jako jediný nenavrhoval do atria trojrozměrný objekt, ale nekonečný pás kreseb na jeho ochozu. Více než 200 kreseb pak Perjovschi během několika týdnů nakreslil *alla prima* černou barvou přímo na beton a proměnil prostor atria v obrovský skicák, plný sarkastických kreslených vtipů na společenská a politická témata. Perjovschiho kresby působí jako jakási kritická současná varianta historických nástěnných maleb, která ovšem nepotvrzuje žádnou ideologii, ale naopak zobrazuje hodnotová dilemata naší doby. Podobně působí i celý vizuální styl NTK, který nutí návštěvníka neustále sledovat informace v různých řádech reality: běžné praktické navigační pokyny se střídají s technickými údaji ve fyzikálních a chemických jednotkách, které popisují to, co právě vidíme, na čem stojíme, nebo co se chystáme udělat: sdělují například i to, kolik kilokalorií průměrně spálíme při výstupu po schodech. Tato konceptuální grafická narážka na informační šum má ovšem v knihovně, kterou navštěvují především studenti technických oborů, svůj smysl: nenápadně si tak zafixují, jak je vysoký schod, kolik jich je potřeba k propojení dvou podlaží, jaká je hladina osvětlení ve studovnách apod.

Ostře barevná mapa podlahy, grafitti Dana Perjovschiho, „nevyžádané“ graficko-technické informace, procházející celou budovou, elegantní designový nábytek - to vše je zabaleno do translucentní membrány, která dává nesourodému mixu navenek výraznou formu, jejíž síla je v její slabosti. Do sebe obrácený úsporný tvar budovy

s minimální plochou povrchu se vyznačuje napětím, vyplývajícím z kombinace dostředivých a odstředivých sil, které vyzařuje: dům přitahuje a zároveň udržuje odstup. Už bylo řečeno, jakou roli v tom hraje poloprůsvitný plášť z kopilitových panelů, který vzbuzuje dojem mírného vlnění a šálí naše vnímání natolik, že si nejsme jisti skutečným pevným obrysem, fyzickými hranicemi budovy. Někdo si možná ještě vzpomene, jak vypadal monoskop v televizi, nulový bod vysílání. Dejvická knihovna mu není příliš vzdálená svou podobou – obrysem čtverce se zakulacenými rohy - a nakonec ani svým určením. Její neutrální oscilující forma reprezentuje především jistý potenciál, možnost přenosu informací, virtuální obsah. Neutralita, která je vedle průsvitnosti charakteristickým znakem supermodernismu jako architektury druhé modernity a globalizace ¹¹⁷, vyplývá z autonomie budovy, jejíž forma je ospravedlněná programem, nikoli kontextem, a je zcela prostá symbolických elementů, které by něco vypovídaly o jejím určení. Supermoderní budova vypadá tak, jako by v ní mohlo být cokoli: kanceláře nebo škola, banka nebo výzkumné centrum, hotel nebo byty, nákupní pasáž nebo letištní terminál. NTK ovšem překračuje tuto brutální utilitárnost právě svou vazbou na okolí, otevřeností a prostupností, která ustavuje zcela nový a hlubší vztah ke kontextu, než jen formálně napodobivý. Zdá se mi, že nejvhodnějším klíčem k interpretaci této architektury, která se jeví tak radikální a tak ohleduplná zároveň, koncept „*slabé architektury*“, který v návaznosti na filosofii „*slabého myšlení*“ Gianniho Vattima navrhl na konci 80. let minulého století Ignasi de Solà-Morales. ¹¹⁸ Slabá architektura je architektura pro dobu, která postrádá absolutní referenční systém hodnot a v níž není nadále možná monumentalita ve smyslu reprezentace ideologického úběžníku. Nová monumentalita slabé architektury se tak vrací k původnímu významu latinského slovesa *monitu*, rozpomínám se: jde o proces aktivace paměti, jako když zapínáme počítač.

Esej je přepracovanou verzí textu Tichá, Jana, Monument internetového věku / Monument to the Internet Age, publikovaného původně in: *Piranesi* No. 27, 2009, s. 76-83.

¹¹⁷ IBELINGS, Hans, Supermodernismus, in: TICHÁ, Jana, *Architektura a globalizace*, Zlatý řez, Praha 2013, s. 30-47.

¹¹⁸ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, Slabá architektura, in: idem, *Diference. Topografie současné architektury*. Zlatý řez, Praha 2013, s. 59-74.



Místo pro život

Obytný soubor Vackov, Praha / Michal Kohout, David Tichý, Zdeněk Jiran / UNIT architekti, Jiran Kohout architekti / 2006-2012

Realizace toho nejintimnějšího stavebního programu - lidského obydlí - je v současné době v České republice až příliš často poznamenaná bezradností. Po pádu komunistického režimu v roce 1989 se náhle nabytá svoboda projevila v touze po individualizaci, která se paradoxně zhmotnila v podobě satelitních kolonií katalogových rodinných domků. Na druhé straně spektra obytných staveb se nacházejí soubory bytových domů, budované často na volných plochách poblíž modernistických panelových sídlišť. Jestliže v prvním případě vedl „americký sen“ o předměstském domku se zahrádkou k devastaci příměstské krajiny a jejímu mizení v nečitelné sídelní kaši, v druhém případě zástavba obvykle replikuje nešvary sídlištního prostředí, především bezprizornost veřejného prostoru mezi domy. Teprve v posledních letech narůstá ve společnosti uvědomění, že tento vývoj nebyl šťastný, že nepřispěl ke tvorbě hodnotného životního prostředí a neměl ani pozitivní vliv na společenskou soudržnost. Hlavním problémem je v obou případech nekonzistentní charakter vystavěného prostředí, v němž je místo jen pro tvrdou individualitu v okolním „území nikoho“, a kde mizí pocit sdílení jediného životního prostoru a tudíž i odpovědnost za něj.

Kvalitní obytné prostředí nemůže vzniknout bez jistého společenského konsenzu. Jak se mění mocenská struktura a rozložení sil v současné společnosti, bude zapotřebí, aby každý aktér stavebního procesu převzal i kousek zodpovědnosti, která dříve příslušela někomu jinému: veřejná správa se bude muset naučit lépe pracovat s investicemi a developery se naopak budou muset naučit plánovat i tvořit i veřejný prostor.¹¹⁹ Developery to mohou naučit architekti, jako v případě souboru bytových domů Na Vackově v Praze. Autoři Vackova se dlouhodobě zabývají navrhováním staveb pro bydlení v širších urbanistických a společenských souvislostech. Podstatným rysem jejich práce je artikulace vztahu soukromého a veřejného či sdíleného prostoru, který je v současném individualizovaném světě často opomíjený. A to nejen ze strany investora,

¹¹⁹ Více na toto téma viz KOHOUT, Michal Kohout, TITTL, Filip, Proměny obytnosti města, *ASB 2*, 2013, s. 12-16.

ale i obyvatel, které možná zpočátku ani nenapadne, že by právě kvalita společných prostor a prostranství mohla být přidanou hodnotou jejich bydlení. Na Vackově se architekti dostali zatím nejdál v postupném škálování soukromých a veřejných prostor: v českém prostředí je jejich projekt ojedinělý právě tím, že nabízí komunitní kvalitu života v bytových domech ve městě.

Soubor jedenácti domů se 124 byty se nachází v jedné z rozvojových oblastí širšího centra Prahy: je prvním projektem na rozsáhlé volné ploše mezi obytnou čtvrtí Žižkov, od níž je oddělen zeleným pásem návrší Židovských pecí na severozápadě, bývalým nákladovým nádražím, které dnes čeká na nové využití, a periferní zástavbou starých Malešic. Mírně svažité pozemek se otevírá směrem k jihu, poklidná atmosféra bez dopravní či průmyslové zátěže ho předurčuje pro bydlení. Přitom do centra Prahy je to odsud dvacet minut cesty veřejnou dopravou. Čtyřpodlažní domy tvoří volně přístupný blok: jsou uspořádané do tří skupin, kterým architekti říkají „hnízda“. Pojmenování je důležité, protože prostřednictvím jazyka si člověk osvojuje svět a vyjadřuje svůj vztah k němu. Co vypovídá slovo hnízdo? Před půlstoletím by možná architekti použili pro týž útvar výraz *cluster*, shluk. Na rozdíl od abstraktního *clusteru*, naznačujícího momentální prostorové nahuštění nezávislých jednotek, je hnízdo konkrétní, emocionální, sugeruje představu bezpečí, zázemí, odkud vycházíme do světa, pevný bod, domov. Naznačuje, že v centru uvažování architektů je člověk jako živá bytost, která je vždy ve vztahu ke světu a ke svým bližním. Tuto skutečnost se snaží artikulovat v navrhování vystavěného prostředí jako celostního psychofyzického prostředí a (před)obrazu sociálních vztahů. Jsou přesvědčeni, že „čistě ‚designové‘ vidění světa se jako nástroj pro vytváření kvalitního, srozumitelného a především fungujícího obytného prostředí ukázalo jako neudržitelné. Složitost vazeb mezi formou stavby a jejím obsahem přenáší důraz na vytvoření obrazu sociálních vztahů v jejich různých měřítkách a prostorových vyjádřeních.“¹²⁰

Útvar hnízda je klíčový pro odstínění soukromých, polosoukromých, a poloveřejných či veřejných prostor na Vackově. Jedno hnízdo tvoří čtveřice nebo trojice domů, které jsou uzavřené společným oplocením se vstupy z více stran: obyvatelé hnízda sdílejí venkovní prostor v jeho centru, odkud se vstupuje do jednotlivých domů a kde jsou

¹²⁰ TICHÝ, David, Alternativy a experiment v bydlení pro stárnoucí populaci, *Era 21*, č. 4, 2012, s. 34.

situována i dětská hřiště. Vzniká polosoukromý chráněný prostor, který ocení zejména rodiny s malými dětmi. Vstup do tohoto prostoru kontrolují obyvatelé bytů v příslušném hnízdě, kteří mají k dispozici také společnou klubovou místnost v přízemí jednoho z domů. Hnízdo je mnohem příjemnější konfigurace než klasický uzavřený vnitroblok díky vizuální a světelné propustnosti, samozřejmě sociální kontrola při současné otevřenosti podporuje pocit bezpečí. Dalším stupněm v prostorové hierarchii malého sídliště je prostor poloveřejný. Tvoří ho pěší trasy napříč souborem, které se potkávají na „plácku“ s posezením uprostřed bloku. Pro pocit intimity je důležité trasování pěších cest, které krátkou vzdálenost nepřekonávají po přímce, ale mírnou křivkou, takže není vidět z jednoho konce cesty na druhý. Odstíněná prostorová hloubka a pestrost výhledů je možná jednou z největších kvalit zdejšího prostředí. Vackov připomíná svým formátem spíš vesnici než město, nebýt výšky domů a jejich městského charakteru. Domy jsou čtyřpodlažní, ale směrem do středu hnízd se jeví nižší, protože mají poslední podlaží ustoupené s úzkou terasou. To má svůj důvod, vyplývající z antropologických a psychologických výzkumů, které jsou pro autory Vackova důležitým zdrojem pro navrhování. Až do výšky třetího podlaží má totiž člověk normální jak pocitový, tak i komunikační kontakt s terénem: od čtvrtého podlaží výš už hledí spíše do dálky a ne bezprostředně dolů pod sebe, i když v případě potřeby je vizuální i hlasová komunikace stále ještě možná.

Soukromá a veřejná tvář sídliště je odlišená i v materiálech fasád: směrem dovnitř hnízd mají domy opláštění ze světlého dřeva, zatímco směrem do veřejných a poloveřejných prostor se uplatňuje obklad z tmavěhnědé keramiky v kombinaci s kovovým zábradlím balkonů a velkorysími vertikálně členěnými okny. Střídání materiálů i různá velikost a orientace domů přispívají k pestrosti prostředí, které přitom zůstává přehledné a čitelné díky periodickému opakování několika motivů. Domy tak získávají zhruba tu míru podobnosti (nebo odlišnosti), na jakou jsme zvyklí z rostlého města.¹²¹ Fasády mají příjemnou plasticitu díky horizontálnímu členění do několika prostorových plánů. Jako samostatný estetický prvek vystupuje graficky výrazné zábradlí balkonů, které filtruje pohled zvenčí a poskytuje tak soukromí, aniž by bránilo výhledu ven. Zrnitost prostředí je právě taková, jaká má být, aby se člověk cítil dobře: lidské měřítko, rytmus

¹²¹ O míře typologické jednoty jako podmínce srozumitelnosti prostředí viz KOHOUT, Michal, *Obytnost prostředí*, *Zlatý řez* 33, 2010, s. 40-52.

proporcí, přiměřené detailování, materiály vybízející k doteku či přímo navazující fyzický kontakt, jako rozpálená keramická zeď v západním slunci. To vše postupně prorůstají keře a trvalky, podél veřejných cest jsou vysazené stromy. U vstupu do celého sídliště stojí košatá stará lípa, pod ní lavička - tak, jak to bývá na vsi. Sídliště má lidské měřítko jako vesnice, jsou tu zahrady jako ve vilové čtvrti na předměstí, a přitom tu může bydlet nějakých 350 lidí, zhruba tolik, jako v činžovním bloku v centru Prahy na Vinohradech. Vypadá to, že se na Vackově podařilo sloučit neslučitelné: nabídnout současně venkovskou i městskou kvalitu života.

Esej je přepracovanou verzí textu publikovaného původně in: *Piranesi* No. 34, 2014, s. 86-93.



Nová příroda

Centrum environmentálního vzdělávání, Vrchlabí / Petr Hájek / 2009-2014

V 90. letech 20. století došlo v architektuře k „topografickému obratu“, který naznačuje nejen nové způsoby navrhování a tvarování architektonických objektů, ale také nový přístup ke krajině a přírodě. Tento obrat souvisel s rozvojem výpočetních technologií, které umožnily modelování komplexních povrchů. Nové metody navrhování se šťastně setkaly s obsahovou náplní Centra environmentálního vzdělávání ve městě Vrchlabí na úpatí Krkonoš. Správa Krkonošského národního parku potřebovala novou budovu pro různé vzdělávací aktivity, určené pro veřejnost. K dispozici měla pozemek v bezprostřední blízkosti své hlavní budovy na okraji zámeckého parku. Zní to skvěle, ale ve skutečnosti tato situace obsahovala nemalé úskalí. Masivní budova Správy národního parku je prefabrikovaný kancelářský box „ozvláštněný“ postmodernistickou dostavbou a svou výraznou vizualitou poutá pozornost natolik silně, že jí prakticky nelze konkurovat. Možná, že i tato okolnost přispěla k rozhodnutí architekta navrhnout dům, jehož vnější forma nebude prvoplánově nápadná.

Petr Hájek se v době, kdy získal zakázku na vrchlabské centrum, již řadu let věnoval výzkumu topografické architektury a měl za sebou několik nerealizovaných projektů, v nichž tříbil svoje uvažování o plynulém propojení prostoru a hmoty stavby s okolním terénem. Navrhl budovu podle vlastních slov jako „*hybrid domu a krajiny*“, jehož tvar vychází z geometrie pohoří Krkonoš.¹²² Budova je částečně zapuštěná do země a její nadzemní část tvoří nepravidelně lomená plocha, jejíž tvar je odvozený z morfologie Krkonoš: vektory lomenicové střechy představují jednotlivé hřebeny horského masivu. Vnější povrch střechy je porostlý rostlinami jako interpretace horské louky, od staré budovy je nové vzdělávací centrum oddělené úzkou cézurou, zářezem v horském terénu, jehož „profil“ tvoří prosklená stěna, umožňující tak jako u geologické sondy pohled dovnitř. Interiér budovy překvapí svými dimenzemi a bohatým programem: galerie v halovém prostoru, navrženém z nezbytnosti stavebních předpisů jako garáž, knihovna, laboratoře, učebna pro 30 studentů a přednášková síň, vybavená promítací

¹²² HÁJEK, Petr, autorský text, *Architekt* 6, 2013, s. 5

a zvukovou technikou na úrovni malého kinosálu i tlumočnickou kabinou. Veškeré obytné interiérové prostory mají podlahu, stěny i mobiliář ze světlé překližky s výraznou kresbou letokruhů a povrchem ošetřeným speciálním nátěrem. Velkoryse tvarovaná skořepina stropu je ponechána v podobě syrového betonu a její lomenicový tvar se výrazně uplatňuje i v interiéru, kde vzbuzuje dojem pobytu v krystalické dutině či jeskyni a tím opět upozorňuje na geologickou morfologii budovy. Integrace budovy do terénu a tvarování odvozené z morfologie zemského povrchu zařazují Centrum environmentálního vzdělávání ve Vrchlabí do aktuálního proudu světové architektury, který je nazýván topografická architektura, nebo také *landform building*.

Topografickou architekturu uvádí jako jeden z hlavních trendů současné architektury Kenneth Frampton v zatím posledním aktualizovaném vydání svých Kritických dějin moderní architektury. V závěrečné kapitole navrhuje topografii jako jeden ze šesti zásadních aspektů současné architektonické praxe, dává ji do souvislosti s udržitelností a identifikuje tuto dvojici jako „*dva environmentální meta-diskursy naší doby*“, jejichž kořeny sahají do přelomu 60. a 70. let 20. století. Ve svém textu uvádí řadu aktuálních příkladů tohoto trendu, kdy je „*stavební dílo formulováno tak, jako by bylo samo krajinou, nebo jako objekt natolik integrovaný do země, že je neoddělitelný od okolní topografie.*“¹²³ Jiné označení pro architekturu, jejíž forma vychází z tvaru zemského povrchu, je „*landform building*“. Prosazuje ho zejména Stan Allen, spoluautor stejnojmenné publikace, která je prvním pokusem o přehled a teoretické vymezení tohoto druhu architektury.¹²⁴ Allen upozorňuje na klíčový význam toho, že se v architektuře v důsledku nových možností výpočetních technologií objevily v 90. letech 20. století „*zakřivené nebo zahnuté povrchy, které slibovaly nové formy konektivity, novátorské programové konfigurace a novou estetiku bezešvé hladkosti,*“ a pokračuje: „*Architektura, která byla tradičně spojována s vertikální rovinou, již držely pohromadě stěny, se rozpouští do extenzivního, horizontálního pole vzájemně propojených povrchů.*“¹²⁵ Allen uvádí jako příklady zejména velké městské

¹²³ FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*. Thames and Hudson, London 2007, s. 346-47.

¹²⁴ ALLEN, Stan, McQUADE, Marc (eds.), *Landform Building. Architecture's New Terrain*. Lars Müller Publishers, Zürich 2011.

¹²⁵ ALLEN, Stan, *Landform buildings / Landscape urbanism, Architectura viva* 166, 2014, s. 13

a infrastrukturní projekty, jako jsou Yokohama Port Terminal (Foreign Office Architects, 1995-2002) nebo Olympic Sculpture Park v Seattle (Weiss and Manfredi, dokončeno 2007) a za významnou součást tohoto proudu považuje to, co nazývá „*landscape urbanism*“, krajinný urbanismus. Můžeme se ptát, co spojuje drobnou architekturu vrchlabského centra s těmito projekty obrovského měřítká? Právě to, že nepůsobí svou vertikálitou jako tradiční architektura, která staví před diváka fasádu jako obraz budovy, ale rozprostírá se horizontálně jako komplexní povrch: střecha, fasáda a ještě veřejný prostor v jednom.¹²⁶ Budova nově definuje, doslova přepisuje místo, její horizontalita je důležitější než vertikálitá. I v malém měřítku se tak ustavuje zcela nový vztah mezi architekturou a krajinou, odpovídající postupné proměně vztahu mezi kulturou a přírodou, kterou můžeme pozorovat zhruba od 60. let minulého století a která je jednou z významných charakteristik druhé modernity.

Současná modernita, na rozdíl od té první, kterou v architektuře reprezentuje klasický modernismus 1. poloviny 20. století, není vůči přírodě antagonistická a nesnaží se o její podmanění, ale usiluje spíše o napodobení přírodních procesů a forem. Jestliže se v rámci moderního hnutí v architektuře již před druhou světovou válkou objevil „romantický“ proud, který se snažil integrovat moderní formu do přírodního rámce – ať již ve smyslu přírodního prostředí nebo materiálů - pak v současnosti se tato integrace odehrává nově také pomocí racionálních prostředků, založených na matematické abstrakci. Právě precizní geometrická konstrukce komplexní krajiny-domu odlišuje budovu ve Vrchlabí od intuitivních modelací krajiny vložení domu-jeskyně nebo domu-valu do terénu, jako je tomu v případě na první pohled příbuzných soudobých projektů, mezi něž patří v českém prostředí například Dům ekologické výchovy Sluňákov nedaleko Olomouce (Projektíl Architekti, 2009) nebo Golfový klub Čertovo břemeno (Stanislav Fiala / D3A, 2002). Vrchlabské umělé pohoří však souvisí spíše s nedávno dokončeným Rodinným domem v Mníšku pod Brdy (David Kopecký a Ján Studený / ksa, 2013), jehož prostory, částečně zapuštěné do země, jsou exaktně tvarované na principu hexagonálního modulu betonové skořepiny.

¹²⁶ Střecha budovy byla původně koncipovaná jako pochozí a tedy součást veřejného prostoru parku. Provozovatel měl ale obavy z možného úrazu nepozorného návštěvníka – teoreticky hrozí pád z více než čtyřmetrové výšky – a rozmístil v bezprostředním okolí budovy tabulky upozorňující na zákaz vstupu na střechu. Architekt Petr Hájek mi k tomu řekl, že obavy chápe, ale „*v přírodě se člověk přece taky pohybuje opatrně...*“ (Rozhovor s autorem při návštěvě budovy, 3. 10. 2014.) Nabízí se otázka kolize plného využívání topografické architektury a současných právních norem.

Topografická architektura je (zatím?) modelovaná vždy *ad hoc*, vždy pro jedinou konkrétní příležitost – v tomto smyslu patří do linie architektury jako jedinečného objektu či uměleckého díla a její vztah k architektonické tradici je volný, její rodokmen tvoří spíše „spřízněné duše“ než „pokrevní“ typologické příbuzenstvo. V krystalickém tvaru budovy ve Vrchlabí lze spatřovat současný ohlas ambicí těch českých architektů, kteří před sto lety zareagovali na výboje malířů a sochařů, pokoušeli se o oživení mrtvé formy budovy jejím rozložením do drobnějších fazet a vytvořili tak v letech těsně před první světovou válkou fenomén českého architektonického kubismu. V hledání historických souvislostí ale můžeme jít ještě dál, až ke geometrizaci přírody ve francouzském zahradním umění nebo k manýristickým zahradním projektům. Ve vztahu k evropské tradici krajinné kultury je pro vrchlabské centrum charakteristické, že jeho architektura je novou syntézou krajiny pastorální (umírněnost, kontrolovanost, racionální konstrukce) a krajiny divoké (hory ve městě, zelená střecha, volně rostoucí rostliny).

Jestliže bylo řečeno, že „vektory střechy představují horské hřebeny“, je namístě zmínit ještě jeden aspekt budovy Centra environmentálního vzdělávání ve Vrchlabí, a sice možnost jejího výkladu jako architektonické rekonstrukce přírody. Figurativní interpretaci nabídl Rostislav Švácha, který ve své recenzi upozornil na možnost dvojího pohledu na vrchlabské centrum jako na příklad architektury autonomní i figurativní a podpořil svou tezi příklady staveb, připomínajících hory či jeskyně.¹²⁷ Je ovšem možné jít ještě dál a dát Vrchlabí do souvislostí např. s umělým mlžným oparem nad jezerem, který vytvořila pro Swiss EXPO 2002 v Yverdon-les-Bains u Neuchâtelského jezera dvojice Diller + Scofidio – i takové efemérní architektury totiž lze zahrnout pod pojem architektonické rekonstrukce přírody, jak upozornil David Gissen.¹²⁸ Záměrně uvádím paralelu zdánlivě tak odtažitou, jako je umělý oblak z vodní páry, jehož doménou je navození atmosféry a intenzivního smyslového zážitku. Na ten dojde překvapivě i ve Vrchlabí, jakkoli se tu jedná o parametrickou architekturu, navrženou racionálními metodami. V exteriéru se o něj postará sama příroda a střídání ročních

¹²⁷ ŠVÁCHA, Rostislav, Hory a jeskyně, *Stavba* 1, 2014, s. 20-23.

¹²⁸ GISSEN, David, „The Architectural Reconstruction of Nature“, in: ALLEN, Stan. McQUADE, Marc (eds.), *Landform Building. Architecture's New Terrain*. Lars Müller Publishers, Zürich 2011, s. 456.

i denních dob a počasí: jak upozornila Monika Mitášová, nejde tu o „obvyklou situaci architektury v parku [...] pokud stojíme u vchodu do domu, nemíváme obvykle možnost vidět, jak na jeho střechu v podzimním chladu padá v parku ze stromu listí a vítr na střeše vrství nové, dočasné povrchy.“¹²⁹ Nejsilnější smyslový zážitek se ovšem skrývá uvnitř. Interiér betonové skořepiny nese intenzivnější stopy po dřevěném bednění, než je obvyklé: deštěm navlhla prkna pustila barvu a beton získal teplý šedoběžový odstín, který se blíží zbarvení starého dřeva. Když se k tomu přidá kresba a „chlupatý“ povrch, za který mohou třísky, zachycené v odlitku, je iluze novodobé dřevěnice téměř dokonalá.

Esej je přepracovanou verzí textu, publikovaného původně in: *Piranesi* No. 35, 2014, s. 114-121.

¹²⁹ MITÁŠOVÁ, Monika, Kříženec domu, parku a pohoří, in: *Architekt* 6, 2013, s. 29

Závěr: Lokální architektura v globalizovaném světě

Na začátku svého výzkumu architektonické tvorby na území České republiky po roce 1989 jsem si kladla otázku, jestli může být v dnešním propojeném, globalizovaném světě architektura nějakým způsobem lokálně specifická. Vycházela jsem z hypotézy, že architektura na území Československa byla v době vlády komunistického režimu a bipolárního rozdělení světa na „Západ“ a „Východ“ relativně izolovaná od profesního dění na „Západě“, v zemích euroatlantického kulturního okruhu, kam svými kořeny patřila. Po pádu komunismu se rázem octla ve světě, charakterizovaném rozostřením hranic, kde dosavadní protiklady přestávaly platit nebo vůbec dávat smysl. Bylo zapotřebí vytvořit novou mapu intelektuálních i praktických předpokladů architektonické tvorby. Ve své práci jsem se pokusila popsat, jak se toto úsilí projevovalo v architektonické debatě a realizovaných stavbách na území České republiky v uplynulých 25 letech.

Jestliže po většinu 90. let byla významným referenčním bodem lokální minulost ve smyslu „dohánění“ zameškaného vývoje, které bylo provázené řadou střetů a nedorozumění, vyplývajících z odlišné kulturní situace v českém prostředí a na „Západě“, kolem roku 2000 si dynamika globalizačních sil vynutila změnu perspektivy. Ekonomika České republiky se plně začleňuje do mezinárodního rámce a s tím přichází stavební boom, digitální technologie se stávají nezbytnou součástí života a dostupnost informací o dění ve světě, které ještě před nedávnem byly vzácností, se stává spíše břemenem. Již před rokem 2010 se objevuje – možná i jako logický důsledek finanční krize a útlumu stavební činnosti na jedné straně a nárůstu počtu architektů na straně druhé – větší důraz na konceptuální aspekty architektonické tvorby a především zájem o její širší společenské a kulturní souvislosti. Otázky estetických norem, které by se skoro daly parafrázovat hübschovským „*V jakém stylu máme stavěti?*“, ustupují do pozadí ve prospěch tvorby komplexního životního prostředí, ekologické zodpovědnosti a péče o veřejný prostor.

Ulrich Beck říká, že globální kulturu lze zkoumat jen z pozice inkluzivního rozlišování: místo „*bud'anebo*“ je zapotřebí uvažovat „*toto, to i ono*“¹³⁰ Je v tomto světě, provázaném komplexní spleť měnících se vztahů, možnost nějaké – alespoň provizorní – stability, která by dynamiku proměn učinila snesitelnou?

Mám za to, že odpověď spočívá v rozšířeném chápání pojmu „místo“. Architektura dnes stěží může být lokální ve smyslu uzavření se v rámci jediné kulturní tradice.

Globalizovaný svět přináší nevídaný oběh informací i produktů, který se v architektuře projevuje dvěma navzájem protichůdnými způsoby: jednak racionalizací a standardizací stavební a architektonické produkce, a jednak architekturou utvářenou jako odpověď na jedinečné lokální podmínky kulturní, klimatické, i topografické. Ve smyslu provokativního tvrzení Fernanda Porrasy, inspirovaného příchodem informačního věku a rozvojem digitálních technologií: „*Tělo je místo*“,¹³¹ můžeme lokálnost architektury vztáhnout i ke každému jejímu obyvateli a vnímateli, k jeho jedinečné i obecně lidské fyziologické a psychologické dispozici.

Fenomenologický a topografický obrat, k nimž dochází v architektuře na sklonku 20. a na počátku 21. století, jsou příslibem skutečného východiska z krize, v níž se architektura ocitla v důsledku vyčerpání modernismu s jeho racionálním, funkcionálním, hierarchickým přístupem k organizaci prostoru i procesů, které se v něm odehrávají. Naznačují možnosti tvorby bohaté a životaschopné architektury pro synkretickou druhou modernitu, která se vyznačuje pozorností k člověku jako součástí živého světa, vstřebáním iracionality, chaosu a sít'ovou nebo rhizomatickou organizací společenských vztahů a procesů.

¹³⁰ BECK, Ulrich, *Co je globalizace*, CDK, Brno 2007. Původní německé vydání *Was ist Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997.

¹³¹ „*The body is a place*“. CROS, Susana (ed.), *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Actar, Barcelona 2003, s. 56.

Bibliografie

Knižní publikace:

ALLEN, Stan, McQUADE, Mark (eds.), *Landform Building, Architecture's New Terrain*. Zürich 2011

AUGÉ, Marc: *Antropologie současných světů*, Brno 1999

BAUMAN, Zygmunt: *Globalizace. Důsledky pro člověka*. Praha 1999

BAUMAN, Zygmunt: *Tekutá modernita*. Praha 2002

BECK, Ulrich: *Co je globalizace*, Praha 2007

CAJTHAMLOVÁ, Markéta: *Česká architektura 2000-2001*. Praha 2002

CRYSLER, C. Greig, CAIRNS, Stephen, HEYNEN, Hilde (eds.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, London 2012

DOLEŽAL, Karel: *Brno 1990-2008. Průvodce po současné architektuře*. Brno 2008

FIALOVÁ, Irena: *Zlatý anděl / Jean Nouvel v Praze*. Praha 2001

FIALOVÁ, Irena: *Tančící dům*. Praha 2006

FIALOVÁ, Irena a TICHÁ, Jana: *PRG 2021. Současná architektura*. Praha 2008

FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture. A Critical History*. London 2007

FRÁNEK, Zdeněk: *Česká architektura 2013-2014*. Praha 2015

HORSKÝ, Jiří (ed.): *Zdeněk Fránek, Stavby*. Brno 2007

HNILIČKA, Pavel: *Sídelní kaše*. Brno

HNILIČKA, Pavel: *Česká architektura 2009-2010*. Praha 2011

IBELINGS, Hans, *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam 2002

IBELINGS, Hans, *Europäische Architektur Seit 1890*, Berlin 2011

JEHLÍK, Jan: *Česká architektura 2003-2004*. Praha 2005

JIRAN, Zdeněk: *Česká architektura 2012-2013*. Praha 2014

- KOOLHAAS, Rem: *Preservation Is Overtaking Us*. New York 2014
- KOOLHAAS, Rem: *Texty*. Praha 2014
- KOHOUT, Michal: *Česká architektura 2001-2002*. Praha 2003
- KORYČÁNEK, Rostislav: *Domy z meziprostoru*, Praha 2007
- KOUCKÝ, Roman: *Kniha 1*. Praha 2001
- KOUCKÝ, Roman: *elementární urbanismus*, Praha 2006
- KOUCKÝ Roman: *Úřad kreátora*, Praha 2009
- KRATOCHVÍL, Petr a HALÍK, Pavel: *Česká architektura 1989-1999*, Praha 1999
- KRATOCHVÍL, Petr: *zelená architektura.cz*. Praha 2007
- KRATOCHVÍL, Petr: *Současná česká architektura a její témata*. Praha – Litomyšl 2010
- KUZEMENSKÝ, Michal, *Česká architektura 2011-2012*. Praha 2013
- LÁBUS, Ladislav a SEDLÁKOVÁ, Radomíra (ed.), *Architekt Ladislav Lábus*. Katalog výstavy, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2004
- LEFAIVRE, Liane a TZONIS, Alexander: *Critical Regionalism in an Age of Globalization*, London 2001
- LIPOVETSKY, Gilles a JUVIN, Hervé: *Globalizovaný Západ. Polemika o planetární kultuře*. Praha 2012
- MITÁŠOVÁ, Monika (ed.), *Oxymóron a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury*. Praha 2011
- MITÁŠOVÁ, Monika a ŠEVČÍK, Jiří: *Česká a slovenská architektura 1971-2011. texty, rozhovory, dokumenty*. Praha 2013
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci*, Praha 1994
- PELČÁK, Petr: *Česká architektura 1999-2000*. Praha 2001
- PELČÁK, Petr: *Několik poznámek k současné architektuře*. Brno 2007
- PELČÁK, Petr: *Česká architektura 2008-2009*. Praha 2010
- ROWE, Colin, *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno 2007
- SKALICKÝ, Alexandr: *Česká architektura 2005-2006*. Praha 2007

SLÁDEČEK, Svatopluk: *Česká architektura 2007-2008*. Praha 2009

SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Diference. Topografie současné architektury*. Praha 2013

STEELE, James, *Ecological Architecture. A Critical History*. London 2005

STEMPEL, Ján: *Česká architektura 2004-2005*. Praha 2006

STEMPEL, Ján: *Architecture V4*, Praha 2007

SUSKE, Petr: *Ekologická architektura ve stínu moderny*. Brno 2008

ŠÉPKA, Jan: *Česká architektura 2006-2007*. Praha 2008

ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří, *Texty*, Praha 2010

ŠVÁCHA, Rostislav: *Česká architektura a její přísnost*, Praha 2007

VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*. Praha 2009

VŠETEČKA, Petr: *Česká architektura 2010-2011*. Praha 2012

WERTIG, Jaroslav: *Česká architektura 2002-2003*. Praha 2004

WINES, James, *Green Architecture*. Köln 2000

Časopisy:

A10, 2004-2014

Architekt, 1990-2014

ARCH, 1994-2014

Era 21, 2000-2014

Piranesi, 1992 -2014

Stavba, 1998-2014

Zlatý řez, 1992-2014