

KONEC ARCHITEKTURY- ÚKOL STAVĚNÍ ?

Pojednání o rozdílné moderní tradici uplatněné na dvou klášterech

Na začátku každé úvahy o interpretaci tradice v architektuře může stát otázka, co je hlavním argumentem pro aktuálnost její existence?

Co ta má mít společného s dnešní realitou?

Pokusme se vyjít z myšlení o stavění; takového, které, stejně jako život kultivovaného člověka, se dříve konkrétně vztahovalo k univerzálnímu a dnes se v moderní jeho interpretaci postupně odvrací od všeho naturalistického, stává stále více abstraktním. Tato vůle po osobním uchopování (neboli chápání) abstrakce vychází ze zaklínadla architektů : tou je otevřenost flexibilitě využitelnosti v proměnlivosti požadavků doby. Pro snadnější držení kroku s dobou, nebo spíš pro letmé naskočení do běhu doby máme dnes často co dělat s tzv. „transparentností. Transparentnost a flexibilita universálnosti pojetí dnešní stavby nebo otevřenosti vůbec má rys aktuálnosti pro jakékoliv osobně uchopené řešení. Co toto má společného s tradicí – na to se lze podívat srovnáním nového a tradičního, srovnáním „ARCHITEKTURY“ A STAVBY.

Pro kvalitu dnešní Architektury je nejzásadnějším měřítkem nejenom tolik okřídlený pojem „KONTEXT“ ale i uvedený pojem transparentnosti, OTEVŘENOSTI, PRŮHLEDNOSTI.

Robert Slutzky v textu “Transparentnost skutečná a dojemová“ napsal již v letech 1955-56 a publikoval v časopise Perspecta v r. 1963, pak v r. 1968, upozorňuje na transparentnost jako na výsledek intelektuálního imperativu-příkazu lidské inherentní -v něčem obsažené- potřeby něčeho, co by mělo být snadno pozorovatelné a dokonale jasné; funguje jako něco kritického, a to tak že nese znaky něčeho ctihodného, něčeho, k čemu se chováme s úctou, jelikož se výrazně liší od toho, co je z morálního hlediska odsouzeníhodné...Vedle těchto konotací obecně dnes přijímaných „vládou veřejného výkladu“ jsou tu možné jiné, další rozměry tohoto jevu dnešní doby.

*Zavedením doslovné prezentace průhlednosti jako Kvality, které se výrazně liší od průzračnosti materiálu nastolilo jakési simultánní vnímání různých prostorových umístění (srovnej s předn. o smyslu prostoru jako místa) a to **najednou**, kde poloha předmětů nemá jednoznačný význam. Znamená to, že prostor jako místo ustupuje z našeho zájmu a my jsme schopni simultánního vnímání s interpretací více prvků najednou aniž bychom se dopustili optického zrušení jednoho předmětu druhým-tedy v tomto smyslu vnímané jako optické destrukce. **Implikuje se zde širší nebo jiný prostorový řád.** Ten implikuje prostorovost jaksi naopak než tomu bylo doposud v architektuře, jak o ní mluví například Bruno Zevi v publikaci jeho pojetí a vysvětlení úhlu pohledu na architekturu časoprostorovou pod názvem PROSTOR V PRŮBĚHU DĚJIN NEBOLI „**Jak se dívat na architekturu**“ ?*

K tomuto návěští můžeme dnes tedy přidat: JAK SE DÍVAT NA NEARCHITEKTURU?

*Máme to tedy jakýsi odkaz prostorové nevyhraněnosti, odkaz z 20. stol. Jak nám jej představil např. László Moholy Nagy: **Určité překrytí formy překonává proměnné pevně definované prostorem a časem.** Moholy uvěřil, že proces rozostření a opětovné kompozice sestavené zčásti intuitivně ve vědomí a tzv. dvojsmyslnosti dopřává zážitek „úžasného pocitu“, že jakoby vidíme skrze evidentní významovou rovinu NAJEDNOU (nikoli tedy postupně krok po kroku) na roviny další...*

Je to princip ne klasického umění, ale záznamu zážitku z jiného zobrazení=ukázání reality-ve fotografii.

Je zde jisté osvobození od matérie, od všech prvků připomínajících přírodu jako přirozený svět. Moholy věří, že kubismus mu ukázal cestu ke svobodě (formy). Formální realita skutečné přirozenosti se tímto vlivem stala „nežádoucí“ v kategorii architektury. Fyzická přítomnost trojrozměrnosti architektury je těžší potlačitelná a tak ji architektura nahrazuje falešnou vizí sebe jakožto malby. Architektonickou analogii s průhledností malby lze hledat ve skladbě a překrývání materiálů a díky nahodilým odrazům světla a kombinací povrchů. Tak Corbusier se soustřeďuje na rovinné a průhledné vlastnosti skla ale Gropius na samu vlastnost průsvitnosti. Sklo ani průhlednost však není zdaleka to, co by fascinovalo Corbusiera. Je samozřejmé, že okny je vidět, nejsou však nositelem průhlednosti jeho budov. Uvědomujeme si primární koncepcce, ale bez destrukce prostorovosti.

*Je zde záhodno konstatovat, že destrukce prostorovosti je naléhavým prvkem fotografického zobrazení a z něj vyšlé účinné naléhavosti charakterizovatelné naléhavostí reklamy. To pozoruje Soňa Vávrová, vedoucí ústavu při práci se svými svěřenci na Velehradě; jsou jimi mentálně postiženi. Člověk vystavený tolika zrakovým vjemům ve své realitě každodennosti je vnímá spíše jako sociální realitu než ztělesnění Dobra jakožto krásy. „Obrazy“ se slévají a jejich konzument jim přestává rozumět, protože ztrácí kód jejich dešifrování. Fotografie zkracuje časoprostorovou dimenzi a tak lze s určitou nadsázkou říci, že transparentnost budovy nedešifruje, jak by se mohlo zdát architektonické nadčasové sdělení, ale naopak **FOTOGRAFICKY NAJEDNOU ZPŘÍTOMŇUJE NALÉHAVOST DEMATERIALIZOVANÉ REALITY V DANÉ SITUACI.***

*Jestliže za myšlením fotografie vidíme ohledávání momentální přítomnosti sociální reality, pak co shledáme za transparentci architektury? Bezčasí jako ve fotografii. Na rozdíl od obrazu fotografie uplatňuje jakýsi „SCANNING“ při ohledávání jejího povrchu, tedy odhalování jiné než nadčasově výtvarné reality; a tedy reality sociální. Taková skutečnost přestává být tedy dílem, stává se poutačem. Význam takového poutače je magický. Adjektivum magický není jednoznačně vymezeno. Vyjadřuje např. odvozeninu od staroperského označení osoby nadané nadpřirozenými schopnostmi. Proces naléhavého zpřítomňování můžeme považovat za určitý druh magie, tedy rituální chování nebo jednání jehož cílem je **nepřirozeně** (jakoby „nadpřirozeně“) **působit na věci nebo události.***

*Podobně je tomu s transparentností s její „schopností“ **zpřítomnění několika dimenzí v okamžiku.** Okamžik je zde tak jako u fotografie magický. Mít věci různých poloh a různých vlastností v jednom okamžiku má charakter mystéria: Tak jako u fotografie historie, přítomnost, minulost splývají v jeden celek, tak se v dřívě rádobý jakémsi virtuálním spojení vytrácí rozdíly, kontinuita, prostorovost. A to je vůle po – nikoli ideální jednoty, ale po setření smyslu o ni fyzicky usilovat. Tak jako fotografie je otiskem hmotné skutečnosti, tak transparentnost a virtualita nové architektury je otiskem nehmotné neskutečnosti.*

*Přání. **PROTOŽE NÁŠ SVĚT JE STÁLE HMOTNÝ.** A sestavený v čase a prostoru z obrazů jako události.*

Média včetně této fotografické architektury nám, tak jako v minulém století sama fotografie, nahrazují skutečný a tedy hmotný svět.

Setkáme-li se s lidmi, kteří hmotný svět málo anebo „jinak“ vnímají, s mentálně postiženými dospělými v ústavu na Velehradě, zjistíme, že prohlížení fotografií patří k běžně a velmi populárně provozovaným a oblíbeným rituálům uvnitř zařízení. Médium fotografie pomáhá pochopit jiné vnímání času a „bezprostoru“ lidmi s mentálními, psychickými, psychiatrickými a kombinovanými poruchami. Mezi lidmi žijícími v ústavním zařízení se tento způsob vnímání

reality, kdy každé její zachycení na fotografii nabývá časem mystičnosti a stává se pro chovance fetišem, který ho má chránit před úzkostí z „cizího“ a „neznámého“. Simuluje se pocit domova. Tito lidé milují fotografie a jejich záliba v těchto „obrazech“ je znásobena jejich minimální gramotností. Ani ten, který takovou interpretaci skutečnosti (pomocí nehmotné mediality-fotografie) pořizuje ani ten, ke kterému takové zobrazování směřuje nemusí oplývat žádnou dovedností. „ANALFABET UŽ NENÍ VYLOUČEN Z KULTURY DŘÍVE KÓDOVANÉ JAK V PŘESNÉ HUDBĚ TAK V OBRAZECH A TAK I TAKY V ARCHITEKTUŘE. Stačí silný až mystériózní“ zážitek. Pocit, jiné, zjednodušené vnímání. Jsou-li takováto vnímání skutečnosti poselstvím, je to poselství zároveň záhadné a zároveň TRANSPARENTNÍ...

Jak dominují technické „obrazy“ v ústavu pro mentálně postižené, tak získává ANALFABETISMUS V ARCHITEKTUŘE nové postavení. Vnímání a distribuce prostorového zážitku se redukuje na distribuci pocitové informace. Je to nový prostředek osvojení komunikace se světem a v jistém smyslu i iluze moci.

Jak v moderním životě usilujícím o iluzi zpřítomnění něčeho, co neumožňuje fyzický svět bez námahy, o iluzi magie jejíž východiskem je otevřenost – transparentnost a mediální charakter architektury pochopit ve vazbě na dosud existující opak - uzavřenost stavby?

Ve stínu takových otázek se nabízí odpověď, že máme co dělat s mrtvou minulostí.

Tato minulost nám přinesla avšak to, co je dnes předmětem většiny turistických atrakcí a co mnohé bylo smyslem hmotného a zároveň duchovního zařizování se ve světě kulturního pobývání na zemi.

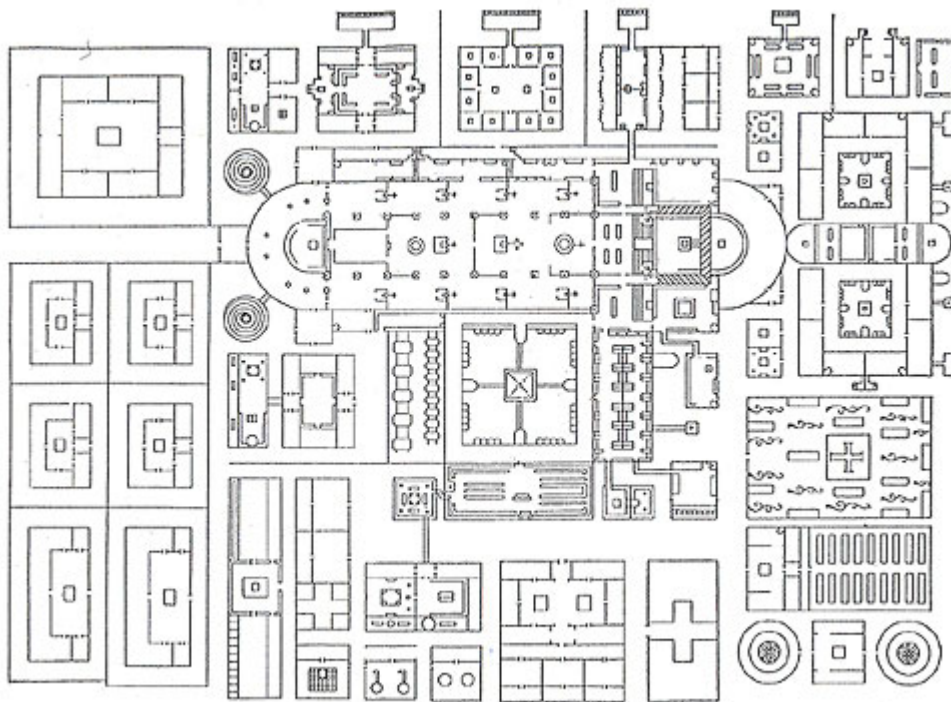
Sledovat architektonické dění se mohlo dosud dařit jen s určitým systémem a porozuměním a taky s přítomností fyzické reality prostorových zážitků uprostřed nebo vedle stavby. To předpokládalo notný zájem, vzdělání a notnou dávku vůle a doslova fyzické námahy. Desítky katalogů o architektuře by se musely odložit, kdybychom s důsledností časoprostorového zážitku měli poctivě hodnotit stavby jako architekturu nezbavenou tohoto rozměru časoprostorovosti, stovky utrušovaných soudů o kvalitě či nekvalitě té či oné stavby by musely být nevyřčeny, kdyby se veškerá převažující kritika oprostila od mediálního typu poznání architektury. Od toho, co charakterizuje uživatele Ústavu sociálních služeb na Velehradě, když prožívají SVOU, NIKOLI OBECNOU SKUTEČNOST díky sdělovanému zpřítomnění zážitku na fotografii. Co jsou tedy jiná kritéria kvality, než fotografie v prestižních médiích? Co dává smysl vůbec stavění prostoru a krásným proporcím, když celá situace je dána zpřítomněnými pocity z reklam a fotografií? Jak sociologicky ukotvit bývalou touhu pop krásném stavění? Jak zajistit prosté, levné a dostupné krásné stavění, když veřejnost je motivována pocity z „fotografií“? Jak je to s celkovou otevřeností nové virtuální reality vůči POCHOPITELNÉMU SPOLEČENSTVÍ a normálně danému stavění? Jak je tomu s místem, které jako „prostor“ je vystavováno požadavku neustálé proměny? Jak je tomu se stavební tradicí pro uchopitelné společenství?

Pro snadnější uchopitelnost a možná nalezení východiska k odpovědím na tyto otázky tady máme jeden architektonický typ překlenující různá stylová období – kláštery.

Uzavřenost jako oddělení od světa se tu, v evropském teritoriu přece jednoznačně a dosud čitelně objevuje v nejtěsnější vazbě na klasické a křesťanské učení, a to již dvě, maximálně tři století po vzniku křesťanství.

Přítom sám středobod křesťanského života, Ježíš Nazaretský, se jevil jako celkem společenský, družný člověk; žil s lidmi, mezi lidmi, rád sdílel svůj život s jinými lidmi,

chudobu pojímal v nadsázce a obraznosti, ne jako ctnost absolutní; navíc výrazně hlásal, že láska (a tedy i láska v životě manželství-dones lidsky viděna jako protipól uzavřeného života v klášteře), a otevřenost druhým lidem a dobrému je Dobro. Nikdy nekázal explicitně a jednoznačně o zásadní uzavřenosti, vydělení se ze světa oddělení od světa, jisté vyhranění, vyhledávali nejprve introverti a lidé toužící po vyšším poznání; vedlo je k tomu ne apriori nepřátelství s okolním světem, spíš přání být o samotě pouze se svým Poznáním, v křesťanství s poznávaným Bohem. Tito mužové (první existovaly mužské poustevny) se zřekli svého, někdy význačného vlastnictví a odešli do neobydlených oblastí, nejčastěji do hor nebo do pouští. Tam si stavěli jednoduché příbytky sdružené do jakési uzavřené osady z-chatrčí, koncipované jako sídlo pro uzavřené, nehierarchicky ustavené společenství mužů.



Obr. 1: Plán ideálního kláštera ze St.Gallen ve Švýcarsku

Tak vznikl nejprve pojem mnich – od „monachus“= žijící o samotě a později klášter z výrazu „kloster“, klöstar, latin. „claustrum“= zavírám. První takovou osadou bylo pouštní sídlo Antonína Poustevníka zv. Veliký, když ji založil na základě společenství několika duchovně spřízněných přátel – spolubratří. Kolem roku 311 se v Alexandrii ujímal pronásledovaných křesťanů a pak se s několika z nich odebral do pouště. Jeho následovník, Pachomius, egyptský mnich o deset let později, kolem r.320 jako tzv. „otec mnišství“ vytvořil první řádová pravidla a založil první klášter na Tabennisi v Nilu jako hierarchizované, jasně vybudované soustředěné společenství a dal mu cenobijskou reguli (řeholi). Jednotlivé domy spadaly hierarchicky pod dohled „priora“= prvního, (převora) a převorství se spojovala pod patronací „abbas“= otce, (opata) v tzv. „coenobium“ (společenství žijících společný život – cenobité nebo koinobité na rozdíl od mnichů=poustevníků) a „monasterium“. V tomto jednoduchém systému, už za Pachomia, otce mnišství, pak vznikaly i kláštery ženské na mnoha místech v Palestině, Sýrii, Arménii, v Egyptě. První kláštery byly spíše osady - stavby mužů žijících v jednoduchých domech - chatrčích vystavěných nedaleko od sebe a složených

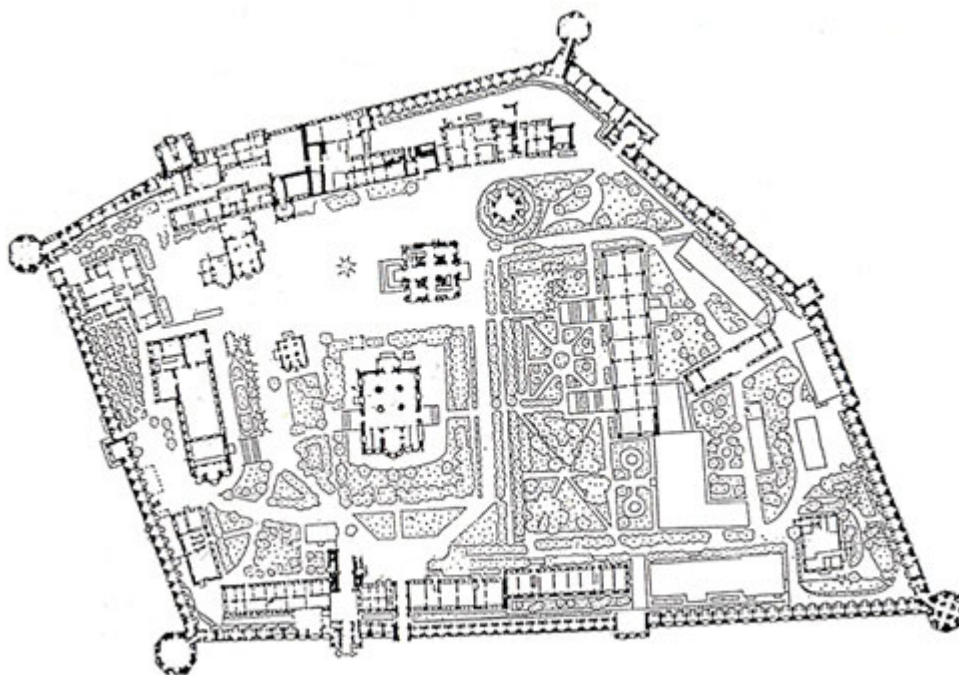
z jednotlivých místností-cel mnichů .Celé sídlo bylo obeháno zdí. Zeď zajišťovala ohrazenost proti světu a zároveň vymezení se vůči okolí a pochopitelně i primární bezpečnost. Ovšem pravé mnišství neslo s sebou filosoficky více než původní výraz chudého a náboženského chápání klášterní stavby.Ta bývala perfektně propracovaným systémem; do nejmenších detailů. To dokládá plán kláštera Sankt Gallen nakreslený jako "skromný příklad uspořádání klášterních budov z lásky k Bohu a v přátelském bratrství". Podle řehole sv. Benedikta je zde zastoupena jedna duchovní tradice - západní.

(viz obr. 1, plán ideálního kláštera ze St.Gallen ve Švýcarsku;)

Toto ideální schéma ze St. Gallen z r. 820, který založil sv.Havel (Gallus), představuje ve středu kostel s dvouvěžím a klášterní klausuru, křížovou chodbu, refektář (velkou klášterní jídelnu), dormitář (společnou ložnici mnichů), kapitulní síň (místnost pro shromáždění a porady konventu), knihovnu a hospodářské prostory, na východě noviciát (ubytovací prostory pro ty, kteří tráví v klášteře zkušební dobu před složení řeholního slibu) , nemocnici a hřbitov, na severu klášterní školu, poutní dům a dům pro hosty, dále opatství, na jihu dílny a na západě hospodářské budovy. Benedikt je představitel západní mnišské tradice: Základem je stálost v komunitě, tedy projev bratrské lásky a život na jednom místě (stabilitas loci). Prostředkem k tomu je pokora a pěstování společenských ctností. Řehole respektuje individuální možnosti každého člena komunity. Prvky života je četba Písma konání modliteb a manuální práce, dříve zaměřená na kultivaci krajiny, umělecká řemesla, věda či pedagogika. Právě jejich heslo je „západní“, kultivaci prostředí nesoucí mnišské heslo ORA ET LABORA. Benedikt z Nursie byl člověk prostý, vyrovnaný a přímý. Odvrátil se od přemrštěné a jednostranné askeze orientálních mnichů a mnišskou společnost zřídil po vzoru římské rodiny. Rehabilitoval lidskou práci a dal ji, je-li konána v dobro a pro dobro, na úroveň modlitby. Benediktini představují nejstarší formu řádu v latinské oblasti, která jako jediná z dob antického mnišství na území západní části říše římské až do naší přítomnosti. Východní a východoevropskou civilizaci se zvláštními konsekvencemi reprezentuje cyrilometodějský odkaz a pravoslaví s byzantskou tradicí.Ta je nejlépe reprezentovaná asi klášterem Vyšnaja Lavra u Kijeva, kde se dbalo nejen na řeholní sliby ale výrazně na vědu a umění. Uměním se pyšní také klášter Zagorsk, který je nejvýznamnějším klášterem staré Rusi. Známí malíři ikon Andrej Rubljov a Daniil Čornyj pokryli interiér krásnými freskami. Zagorsk představuje nejen svým výrazem, ale svým uspořádáním prototyp východní, byzantské řecké tradice. Na rozdíl od západní máme co dělat s menším důrazem na strohou uspořádanost; stavby nejsou obráceny do rajskeho dvora ale eurytmicky jsou rozesety do zahrady.

(Viz obr.2, plán původního kláštera Zagorsk v situaci)

Obě tradice se navzájem prolínaly, dokud nedošlo k duchovnímu rozdělení Evropy. To se projevilo i v založení architektury.



Obr.2: Plán původního kláštera Zagorsk v situaci

**Stabilitas loci,
Stabilitas congregatione**

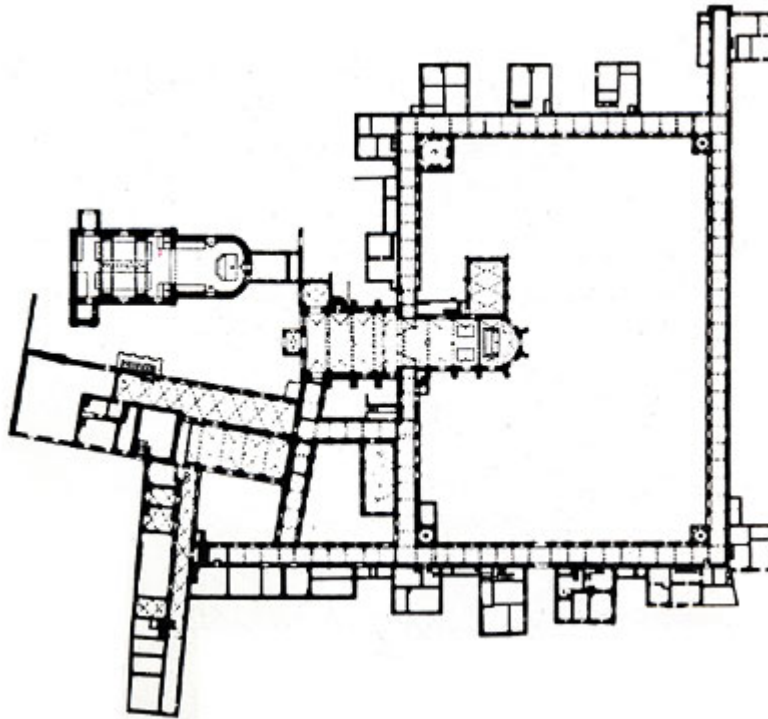
Klášterní stavby raného středověku navazují na posledního otce a zakladatele mnišských společenství, Augustina (354-430), žáka sv. Antonína Poustevníka.

I když se zachovaly někdy jen ve fragmentech, jsou všichni mniši jeho žáci a nositeli názoru-ideálu duchovní obce v uzavřenosti klauzury.

Kartuziáni představují od začátku 11.století životní styl anachoretů východních pouští (anachoret=řecký význam pro poustevníka; původně ten, který se stáhl ze života). Jejich charakteristikou je úplné odloučení od světa a kontempace. Kartuziáni bydleli v samostatných „apartmá“ se zahrádkou.

(Viz obr 3, půdorys kartuziánského kláštera Mariae Saalneboli Cella Beatae virginis v Buxheimu z r.1402.)

Životní náplň je práce, modlitba a hlavně kontempace, která má čtyři stadia: četbu (lectio), rozjímání (meditatio), modlitbu (oratio) a nazírání (contemplatio). A právě filosofické či spíš duchovní nazírání je syntézou a výsledkem předešlých tří stádií. (- viz dále vid u Plotína a abstraktní nazírání u Mondriana). Kartuziáni zachovávají strohou prostotu, naprostou chudobu, přísné mlčení a samotu ve svých celách. Protože opouštějí poustevnu (kartouzu) jen zcela výjimečně, nepůsobí vně, věnují se psaní a vědám.



Obr 3: Půdorys kartuziánského kláštera Mariae Saalneboli Cella Beatae virginis v Buxheimu z r.1402.

Heslo STAT CRUX, DUM VOLVITUR ORBIS (tj. Kříž stojí, zatímco svět se zmítá). Tím je vyjádřen vztah ke klidu vázanému k životnímu postoji a také - ve smyslu stabilitas loci - k místu.

Podobně, zásadně vážící se k místu, přísná řehole odvozená od sv. Benedikta, a ještě zostřená vlastními zvyklostmi, které vycházejí z původních řádových pravidel cisterciáků jsou trapisté. Žijí v přísné klauzuře a nesmí opustit klášter. Součástí spirituality je manuální práce nezbytná nejen pro obživu, ale i mezilidské vztahy uvnitř komunity. Nepěstují vědy, ale zaměřují se na řemesla a hospodářské práce.

Řád trapistů patří vedle kartuziánů k nejpřísnějším vůbec. Na rozdíl od kartuziánů, kteří žijí jako poustevníci, u trapistů se vše děje v pospolitosti komunity, avšak v přísné klauzuře. Důraz je kladen na modlitby a hlavně liturgii, která se děje mimo kanonický chór potichu. Některé řády naopak nežily v klauzuře. Byly vázány ke komunitě. Základem stálosti v komunitě (stabilitas in congregatione) byl boj se smysly, vůlí a pokušením. Takovými byli hlavně pastorační kazatelské řády jako dominikáni a stejně tak Řád bratří kazatelů a hlavně jezuité. Řád řeholních kanovníků sv. Augustina-augustiniáni se věnovali vědecké práci, zaměřovali se na charitativní činnost (špitálnictví). Hluboké prožívání víry, vědecká orientace se odrazily i ve vůli k dokonalosti poznání i ve vnější formě, ve vůli k dokonalé architektuře. Na rozdíl od nich se stali jiní nositelé „stavitelských řádů“ jako cisterciáci. Omezili činnost skriptorií (písáren a čítáren) a vrátili se k manuální práci. Na první místo kladli chórovou modlitbu, kostel považovali cisterciáci za konventní soukromé oratorium, nepřístupné veřejnosti. Patron řádu, sv. Bernard vylučoval veškerou nádheru, nepřipouštěl ani obrazy a sochy a tak mají cisterciácké kláštery holé stěny. Hlavním prvkem cisterciácké spirituality byla jednoduchost a prostota. Vznikl osobitý a charakteristický stavební styl cisterciáckých klášterů a chrámů. Typickým se později stal věnec kaplí kolem chóru a kruhové okno; do věnce kaplí tak mohly být umístěn co největší počet oltářů pro potřeby soukromých

bohoslužeb mnichů; zpravidla neměl být stejný oltář ve stejný den použit více než dvěma mnichy, čímž vznikl typický chrám katedrálního typu.

(viz obr.4, klášter Royaumont, Francie, obr. 5, 6, Porta Coeli v Předklášteří u Tišnova).

Cisterciácké kláštery se soustředily na manuální práci a věnovaly se na vzdálených a odlehlých místech i zemědělství, kultivaci svého okolí.

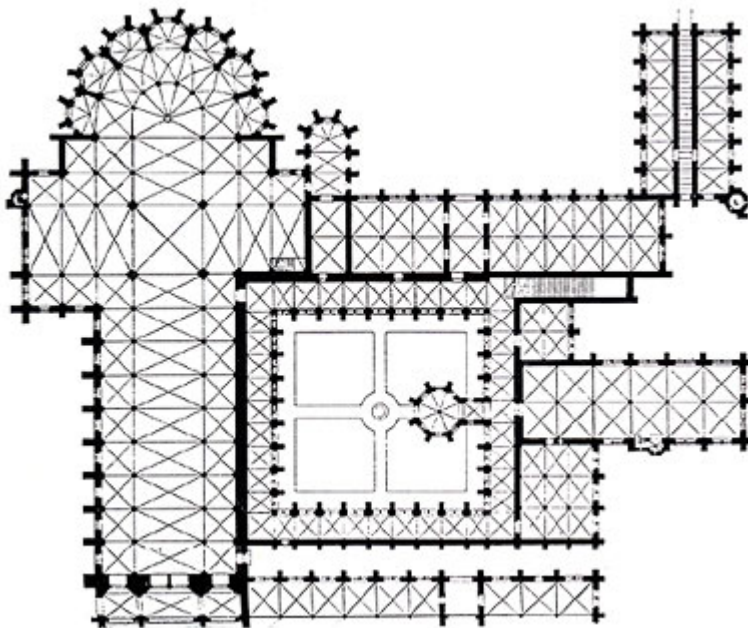
S poukazem na okolí a tedy i prostředí jako k jakési první vědomé „protoekologii“, s odkazem způsobu chápání přírody jako Božího stvoření, se dostáváme v této souvislosti do kontaktu s klášterními pravidly františkánskými.

Touha po obnově chudoby a pokory se vztahem k životu boží přírody, na rozdíl od cisterciáků v prostředí města, měla význam pro vznik (v letech 1181-82) reformátorského řádu Františka z Assisi. Františkánské kláštery, stejně jako kláštery jiné odnože řádu sv. Františka, minoritů a přísnějších kapucínů, se jako architektura v tehdejší klasické slova smyslu přímo potlačovaly.

(viz obr.6, motiv uzavřeného františkánského „rajského dvora“ v Itálii).

Se stavbami klášterů souvisí od této doby styl – evidentní stavitelským řádem, neokázalý, prostý, chudý, nově povznášející.

Při prostých, ale většinou útulných stavbách klášterů kapucínů, vzniklých v bohaté renesanci z touhy po obnově prostoty, byla tedy nosná vůdčí myšlenka svérázné chudoby, přírodního a přirozeného řádu a prostoty sv. Františka. Přesto čitelně obsahovaly v sobě jasný stavební systém a z dnešního (např. minimalistického) hlediska estetiky jak přírodu tak i řád architektury.



Obr.4: Klášter Royaumont, Francie



Obr. 5: Porta Coeli v Předklášteří u Tišnova



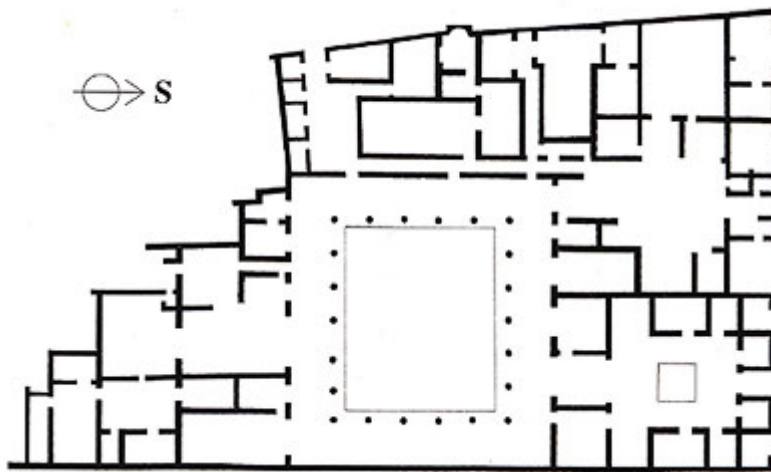
Obr.6: Motiv uzavřeného františkánského „rajského dvora“ v Itálii

Síla geometrie, Síla místa

Vyhraněné vymezení obecně u kultovního prostředí je ovšem dáno nejen západní a východní křesťanskou tradicí ale i obecnými náboženským a mystickým založením určitého místa jako takového - téměř v protipostavení řádu klasické stavby.

Všechny civilizace se dají charakterizovat svým náboženstvím. Naše evropská civilizace může být považována dodnes za civilizaci křesťanskou a zároveň, zejména v umění, civilizací vzešlou z klasického antického základu. Profesor Antonín Kurial na fakultě architektury v Brně v sedmdesátých letech přednášel, že kulturní a filosofické tradiční osvětí pro principy architektury v Čechách, zejména ovšem na Moravě, vychází z řecké antické tradice“; podle něj „žijeme „v prokletí“ praktického myšlení kultury antického Říma se všemi „neblahými“ důsledky“. Přesto odkaz této tradice v architektuře, kterou nesly dál kláštery, byl i římský

klasický dům, například v Pompejích. (viz. obr. 7, *půdorys-Dům Stého výročí v Pompejích, cca 200 př.n.l.*).



Obr. 7: Půdorys-Dům Stého výročí v Pompejích, cca 200 př.n.l.

Je zde vidět možný předobraz klášterní klauzury v tom, že ačkoli dům vznikl propojením nejméně tří samostatných domů, je zde strážena klasicky pravoúhlá geometrie vnitřního nádvoří, přestože celá parcela má lichoběžníkový tvar. Velké rozměry domu umožnily rozčlenit dům na samostatné úseky, při jasném a cíleném **sledování ústřední jednoty**. Jednota, nikoli ideální jednota, je jakýmsi architektonickým odkazem z raného středověku i pro současnou architekturu, kdy s nástupem stále nového životního názoru se objevuje řada původně nejednotných účelů a funkcí. Avšak i odkaz této tradice, stejně jako dříve obecně platná idea, se dnes jakoby ztrácí. V době prvotního křesťanství máme co dělat s obrácenou analogií. Lidé tehdy přestávali důvěřovat své civilizaci. Východky civilizace antického Říma se jakoby překonaly. Vedle toho se drží západní a středoevropské pohanství.

Přes celou éru zakládání prvních poustevních křesťanských osad a klášterů prostupují nekřesťanské a protikřesťanské tendence i v uspořádání mystických míst a posvátných „sídel“ jako jednotně uzavřených jakýchsi „klášterů“

(viz obr.8, Old Sarum, Anglie; původně hradiště, keltské oppidum z doby železné, po dobytí Anglie Normany bylo přebudováno na vnitřní posvátný okrsek uspořádaný v rondelu opevněný mohutnými příkopy a hradbou; součástí okrsku byl hrad uvnitř vnitřního menšího rondelu, v předhradí - uvnitř vnějšího rondelu s katedrálou.)

Uctívání nadpřirozených sil, mnohých pohanských bohů formou kultovních a náboženských obřadů soustředěných vždy do určitého místa, které se zachovalo i po nastolení křesťanství, se výrazně promítlo více než do architektury, do jejího jakoby protipólu - lidského uspořádání okolního světa, do krajiny.



Obr.8: Old Sarum, Anglie

Beze vší pochybnosti byly centrem kultovních a pravděpodobně i rituálních praktik výrazné krajinné dominanty, zejména osamocené kopce a hory.

Architektura samotná dnes vnímaná klasicky, aniž jsme si toho často vědomi v souvislosti s níže vyjádřeným novoplatónským pojetím Dobra a Krásy, je zde redukována pouze do symbolického „útvarovitého“ uspořádání místa a jeho okolí.

Takovým uspořádáním, pro pohanskou mystiku příznačným, jsou kruhové protostavby - „rondely“. Rondely byly umísťovány v krajině s úzkou vazbou na ni- zpravidla do vyšších poloh s dobrým výhledem. Kromě prakticky obranných důvodů bylo zohledňováno něco, co bychom mohli dnes nazvat krajinotvorné, tedy ještě

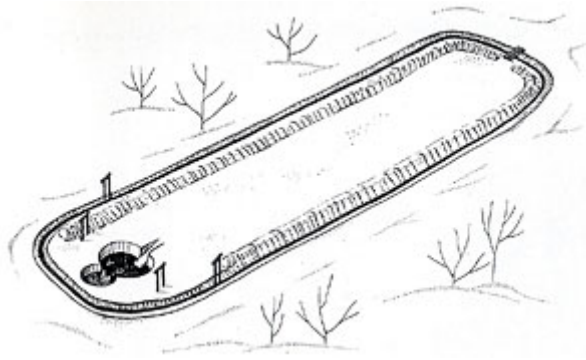
neestetické, leč posvátné hledisko.

Je tady hledisko zcela jiné, než v odkazu pozdně antické a raně středověké novoplatónské tradice, nicméně kultovně též jakoby logické, přeneseně vnímané jako estetické, jakkoli mohla mít tato logika třeba jen funkci posvátnost umocňující.

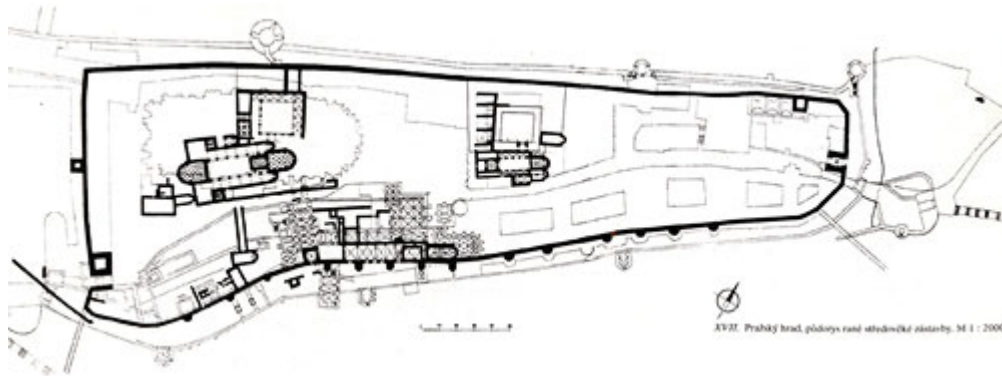
Přes svůj vzhled nebyly rondely pravděpodobně určeny k obranným účelům; vyžadovaly zeměměřičské a astronomické znalosti. Na základě nich byly rondely stavěny asi nejpravděpodobněji jako nejstarší hvězdárny a kalendáře, které kromě určování světových stran pravděpodobně určovaly i meze pro roční období a významné dny.

Od rondelů se podstatně neliší staroslovanské kruhové svatyně, které jsou zeměpisně a často i astronomicky přesně orientovány. Obdobně byly orientovány i po těchto stavbách u nás následující ranně křesťanské rotundy a baziliky, podle nich i již jinak - klasicky v krajině založené klášterní stavby.

Stavět v krajině a počítat v kultovním životě s posvátnou symbolikou a krajinnou mystikou míst znamená tedy prapůvodem sklony k polyteisticky zbožňované přírodě. Z ní vcházející základy mystiky kultovního symbolismu máme dochované od antických spisovatelů a nejstarších středověkých historiků ve zprávách o starých Keltech, Germánech, Slovanech. (viz **obr. 9., rekonstrukce keltské svatyně v Libenicích u Kolína podle Rybové a Soudského,**). Například o obětišti přímo na ostrožně Pražského hradu se zmiňují ve smyslu vyvýšeniny jménem Žiži, později základu opevněného návrší se dvěma křesťanskými svatyněmi a křesťanskými stavbami. (Viz **obr. 10, Pražský hrad, půdorys raně středověké zástavby, podle Třeščíka a Merhautové, Románské umění v Čechách, 1984).**



Obr. 9: Rekonstrukce keltské svatyně v Libenicích u Kolína podle Rybové a Soudského



Obr. 10: Pražský hrad, půdorys raně středověké zástavby, podle Třeštík a Merhautová, Románské umění v Čechách, 1984

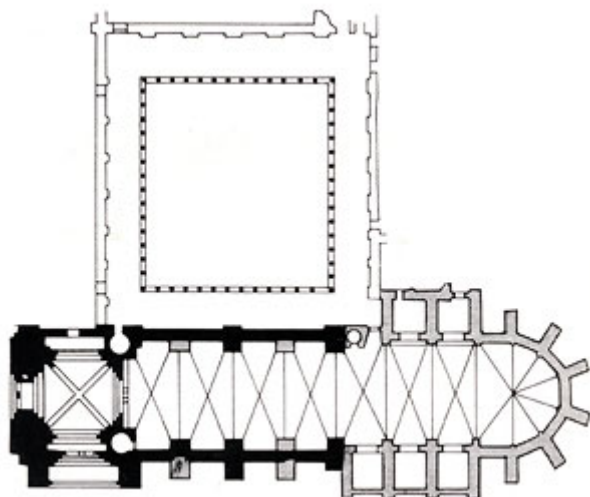
V lidské pospolitosti, v obci bylo tedy vždy kultovní místo a to vytvářeli jako vymezení se z krajiny buď zvlášť k tomu určené zasvěcení, **vzdělaní geometři**, **tedy ti, kdo nepodléhali své libovůli ale vůli nalézat vztah k LOGOS – tedy k astrologické i věčné logice stavby.** A jenom ti, kdo se dlouhodobě osvědčili v logice stavění se směli stát z učedníků –tovaryšů stavebního řemesla mistry - ARCHITEKTY. Stavby uspořádané podle mistrovské míry oddělené od profánního světa a zhotovované jako model mystického Světa z této logiky se pak nazývaly architekturou, tedy architektonickými díly.

Sklon a tíhnutí k uspořádanosti „stavby mystického světa“ jistě souvisí s posvátnou geometrií. Určité geometrické tvary mají moc proniknout do podvědomí.

Nejjednodušším dokladem psychologické moci abstraktních tvarů je symbolika a schopnost vyjádřit jak duchovní vztahování se tak emoci.

Nesouvislý tvar symbolizuje nečistotu, nedobrotu, hněv a úzkost, symetrický tvar, pravidelný řemeslně propracovaný do detailu a dokonalosti - pocit povznesení, uvolnění a vnitřního klidu. (viz obr.11, 12, benediktinské opatství Moissac, Francie; z r.1085 -1115

Křížovou chodbou díky plastické výzdobě vstoupila do tohoto místa slavnostnost a radost charakterizující samozřejmou sebeúctu benediktinů. Zde dosáhla doba nejvyššího uměleckého stupně kultury neokázalého vnímání architektury „bydlení“ jako duchem prodchnutého ve světě vymezeného pobytu v pobytu na zemi.)



Obr.11: Benediktinské opatství Moissac, Francie; z r.1085 -1115



Obr. 12: Benediktinské opatství Moissac, Francie; z r.1085 -1115

V architektuře teprve vnímané jako chápání „bydlení“ v modelu stavby světa kláštery západní tradice přímo odkazují ke zohlednění klasického řádu v uzavřeném, od civilizace odděleném prostředí.

**Genius temporis,
Genius loci**

Kruhem vyznačené místo kolem pomyslného duchovního bodu můžeme uvozovat známý pojem z předmoderní a přeneseně současné teorie architektury- duch místa- *g e n i u s l o c i*

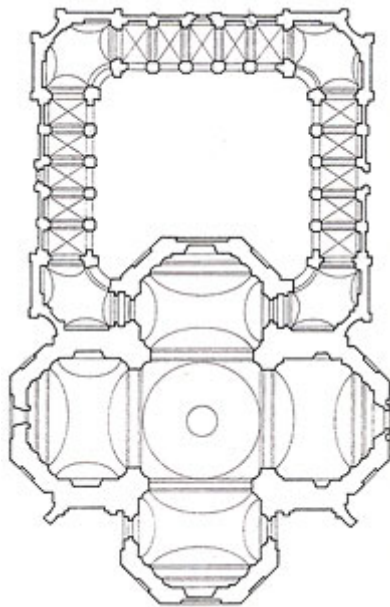
Kruh jako pravidelný tvar je původně symbolem mužského božství v rané historii. Představuje nekonečnost, dokonalost, věčnost, která, nemaje začátku ani konce, je nadčasová. I tento prvek, který je spojován s mystickými stavbami v těch nejzákladnějších učebnicích dějin architektury znamená také jasné geometrické oddělení se Místa od světa, vymezení.

Duchem místa, které se vztahovalo k lokalizaci mystické stavby se zakotvila pospolitost, ale žila dál v těle architektury stavěné zpravidla do čtverce, symbolu ideální, ničím zvenčí neatakované představy o kráse prostředí pro soustředěné vnímání ještě jiné než běžné reality - kontemplaci.

Čtverec na rozdíl od kruhu představuje dokonalost a pevnost, která je neměnná, pozemská a hmotná, je symbolem pro řád a vesmírný pořádek a vyváženost .

Průchodem stran čtverce, jako psychicky symbolickým měřením můžeme navozovat z geomantie přenesený pojem *genius temporis*. Označme jím zde zjednodušeně ducha času v prostoru. Ve smyslu - nic není silnějšího než idea zažívaná časoprostorovým vnímáním. U klášterů a raně křesťanských kostelů je vyžadováno, na rozdíl od římské antické tradice, aby prostředí mělo měřítko člověka s uspořádaností všech prvků ve smyslu kráčení odpovídajícího lidskému kontemplativnímu pohybu. Pojetí čtverce a prostředí nového půdorysu oproti vymezenému místu a zejména kruhu tak nabylo časové - dynamické podoby. Ta se projevila soustředěním geometrické architektury i do poutních míst.

(viz obr.13, Mariánské Týnec, poutní kostel Zvěstování panny Marie a cisterciácké probošství; Jan Blažej Santini, 1710, 1720-64. Poutní místo nevznikalo pod tlakem nutnosti, ale z opatova rozhodnutí oslavit P.Marii dokonalou architekturou a uměním.)



Obr.13: Mariánské Týnec, poutní kostel Zvěstování panny Marie a cisterciácké probošství; Jan Blažej Santini, 1710, 1720-64

Poutní místa vznikaly pod patronací kláštera zdůrazněním jak principu *genia loci* tak *genia temporis*. Cílem byla kontemplace, ke které měla napomoci geometrie jako kdysi v raně křesťanské bazilice tak v klášterním ambitu i ambitu poutního kostela. V pozdějším období je určující dráha pozorovatele v prostoru. Takto uspořádané chrámy a ambity byly symboly toho, že vše je zaměřeno směrem, jímž kráčíme a jehož jsme součástí také my. Počátky křesťanského mnišství v pravém smyslu slova jsou tedy - i ve smyslu klášterní napomoci časoprostorovým působením - motivovány radikálním odříkáním věcí světa a pokáním. Nejprísnejší askezi, studiem (bible) a meditací usilovali mniši o získání neobyčejných

duchovních darů. To bylo pochopitelně možné **vymezením se v životě jasnými, na duchovní obecnosti založenými pravidly. Už od 2.a 3.století volili věřící muži i ženy poustevnický život podle pozdně antického ideálu dokonalosti.**

Jestliže Plotinos (204-270 n.l.), řecký filosof a mystik ve filosofii spojoval platónské učení s prvky myšlení v etice i estetice a prvky náboženskými, pak Pachomios (287-347n.l.) spojil křesťanské učení, náboženství a mnišství s životními pravidly. Vytvořil řádová pravidla, jakýsi „životní minimalismus“, který vyžadoval jako hlavní ctnosti chudobu, čistotu, poslušnost. Příspěním Basila Velikého(330-379), pilíře řecké ortodoxie, který řádová pravidla kolem roku 358 s Řehořem z Nazianzu sepsal, k tomu přibyla modlitba, mlčenlivost, střídmost, pokora, disciplína. Basileus (basileios-řecky královský), se nazýval jeden z prvních učitelů církve a biskup caesarejský; řecký význam jeho jména má smysl pro náš výklad vazby vzniku klášterů na jejich pozdější i současnou výsostnou architekturu. Jak ovšem mohla vzniknout architektonická myšlenka, která se vždycky spojovala s luxusem a výsadou takových staveb, respektive stavebníků-mnichů, jejichž bytostným smyslem byl právě opak?

Jak je možné, že od světa oddělení, o samotě žijící a uzavření lidé, kteří se orientují na nehmotné, náboženské věci a myšlenky, byli schopni a ochotni vytvořit svoje bydlení jako vrcholné umění – architekturu? Jak tento „světský rozměr“ krásného stavění vysvětlíme právě u pokorných a chudých mnichů a klášterů?

Filosofie Dobra, Filosofie Krásy

Jako jeden z nejvýraznějších starých filosofů, jehož myšlení má blízko k našemu tématu, to znamená i k tématu architektury klášterů ,a to prostřednictvím etiky a estetiky, je zde Plotinos. Tento novoplatónský filosof je objevený pro myšlení i v architektuře a přiblížený zrcadlovými překlady z řečtiny filosofem Petrem Rezkem. Z nich pro tento výklad má význam: *Dvě pojednání o kráse*. Na konci antiky, s počínajícím vzestupem křesťanství se filosofické myšlení v jeho spisech vzešlo totiž k systému, ve kterém jsou už přítomny jakoby křesťanské přístupy a ty zřejmě systematicky spojeny ještě v antické myšlenkové proudy.

Vytváří-li u Plotína myšlení charakterově čisté, pokorné, oddané filosofické hledání božského, je možné uvidět jeho význam, jakož i význam pokorně viděného odkazu antiky pro architekturu, zde antických předobrazů charakterově čistých klášterních staveb. Plotínovo Jedno, První, Věčné, Nejvyšší, Dobro, stojící podle něj mimo všechny protiklady, spočívá v klidu.

Takže pojem Dobra (jako perfektního) se dá uchopit v *klidu duchovním zřením*, ale v duchovním zření odrážejícím se jak v člověku tak i v konečných věcech. Vycházel-li totiž z Jednoho jako nejvyššího bytí, z něhož vycházejí, vyplývají jevy jako vyzařování - emanace ducha, pak z ducha vychází celá řada konečných věcí, tedy i staveb. Jedno samo nemá vůbec žádná vnitřní dělení. V duchu jsou logická rozlišení, v duši navíc *časový řád* (viz *genius temporis*). Jakkoli je jisté obecně zřejmé, že časový řád a vůbec řád je charakteristický pojem pro kláštery, tak je už méně patrné, že tento řád, nikoliv bezduchý pořádek, je bytostným základem architektury.

Genius temporis se projevuje v řádu časovým působením pomocí ctnosti jako cvičené zdatnosti. Plotinos přijímá čtyři tzv.zdatnosti, ctnosti ale jen jako nejnižší stupeň na cestě

k cíli – sjednocení duše s Dobrem. Tato cesta je vlastní, duchovní, nesměřuje ven, ale dovnitř, zde myšleno do nitra člověka. Na každé nižší úrovni, při sestupu od nejvyššího Dobra je více nejednoty u hmotných předmětů přistupuje (při sestupu od Jednoho) navíc *prostorová oddělenost*. Hmotné předměty, tak jak je vnímáme smysly, jsou na samé hranici nebytí. Hmotný svět je příliš slabý, aby mohl zplodit cokoli dalšího. Ovšem krása hmotného světa, tedy toho mířícího k Dobru a Jednomu, je objektivní. Duše u Plotína rozzařuje tvář, kterou oživuje, jak člověka tak i sochy, i tvářnost architektury. Jsouc výše než ona, přenáší na ni krásu. Té se dosahuje jako u člověka právě souměrností, např. tváře, protože souměrnost má blíž k jednotě než opak. Přestože podle něj souměrnost přispívá ke kráse, souměrná mrtvola je ošklivá proto, že ztratila veškerou jednotu udělovanou duší. Kdyby tak ve větším měřítku neexistovala Duše světa, hmotný svět by se rozpadl, byl by mrtvolou. Pojednání O krásném je ve filosofii neznámější Plotínovo pojednání a zaujímá první místo. Jedná se o životné systémové myšlení obsahující výrazné věci etické, nikoli o jen estetickou teorii. Vztah dobra a krásna není patrný, vnímáme-li kláštery jen jako nábožensky orientovaná, pro dnešního člověka málo zajímavá a neužitečná místa pro život mnichů, ale naopak, připustíme-li, že se jedná o filosoficky založené a umělecky stavěné, architektonicky do hmoty vtělené pozitivní myšlenkové, použitelné systémy. Jde tady o vidění i smyslového jsoucna, které má stabilní neúčelový a nepředmětný původ. Jde tedy o vid, který má duchovní původ a proto lze i vizuálně, při pozorování stavby vidět odkaz k projevu „jednosti.“

„Vid je dynamickou formou, totiž formou působící; díky této dynamičnosti formy jsou tělesné věci krásné“, (P.Rezek, 1994. Úvodní poznámka k překladu Plotinos: Dvě pojednání o kráse. Z kapitoly 3 je zde možná dobré uvést:)

„Jak ale souhlasí tělesné s tím, co tělu předchází? A jak stavitel, který dům jsoucí mimo něj uvede v soulad s videm v sobě, může prohlásit, že je krásný? Jak jinak, ne-li pro to, že odloučíš-li kameny, je vnitřní vid vně, rozdělen vnější masou látky, a že se jeví jako nerozdělený, ačkoliv je v mnoha částech. Kdykoliv tedy smyslové vnímání uvidí v tělech vid, jenž svázal a ovládl beztvarem přirozenost, která je jeho protivou, protože je beztvárá, tvar pěkně spočívající na jiných tvarech shrne do sebe, co je takto rozptýleno, vezme to, uvede dovnitř do duše již jako bez částí a dá to vnitřku (duše) jako to, co s ním souhlasí, co je s ním v souladu a co je mu milé...“

Podle toho vnímejme alespoň část zde představené synopse ke Dvěma pojednáním o kráse:

„1. Krásné nalézáme v oboru smyslovém, ale i tam, kam smysly nedosahují. Co je původem krásných věcí? Vyvrácení stoického vysvětlení, že krásno vychází ze souměrnosti...“

2. Tělesné věci jsou krásné účastí na vidu, který jim dává tvar a činí je jedním...“

5. Úvahou o ošklivosti duše se zjišťuje: látka a tělo duši hyzdí. Krásná je ta duše, která se zbavila společenství s tělem (očistěním)...“

7. Nutno vystoupit k dobru. To předpokládá obrat nahoru, který není možný bez obratu od všeho nečistého, s tělem smíšeného. V podívané na dobro tkví štěstí...“

V kláštrech a mnišské realitě a tedy i klášterní architektuře objevujeme prototypy „podívané“ na ideál Dobra, ne v okázalé kráse a nádheře, ve ztělesněním modelu stavby světa; můžeme s určitou mírou nadsázky říct, že jsou to právě klášterní stavby a komplexy, které odpovídají zaměřením ustrojení své stavby Plotínovu myšlení. Chápejme je tedy ne jen jako historický doklad anachronického způsobu života určitých lidí. (viz obr.12, *benediktinské opatství Moissac; z r.1085 –1115, Zde dosáhla doba nejvyššího uměleckého stupně kultury skromného „minimalistického“ bydlení*). Dovolím si nabídnout uchopení klášterní architektury jako „protomodel“ minimalistické krásy s nadsázkou k následování? Následování – nikoliv formy,

leč klasické, tedy i umělecké a zároveň lidské *v y h r a n ě n o s t i*. U tuhých a přísných observací a řádů nás zaskočí i v současnosti jakoby až nelidská/nadlidská vůle po Jednotě, Dobru a to bez výhrad, které nabízí současné populární vnímání.

Vyhraněnost architektury Nevyhraněnost doby

Tyto postřehy můžeme přenést navíc překvapivě najednou do úplně jiné- moderní doby. Nechceme-li je vnímat jako anachronismus, jako nic aktuálního, co je v příkrém rozporu s duchem světa, přestože-nalézáme-li je v rozporu s duchem doby, musíme se pokusit jim porozumět z jiné, třeba soudobé roviny. Připustíme-li, že soudobost není masová vláda veřejného výkladu nějakého jevu, a použijme pro srovnání citaci myšlenek právě tzv.nové doby.

Nová doba volí nové prostředky zobrazování. Ty dávají ne jiný princip, ale styl. Pokud ovšem nepřijmeme zcela opačné principy chápání světa a umění, jinak se dá prohlásit, že se jedná „jen“ o nové zobrazování.

Mění se styl, materiály zobrazování, tvarosloví. Principy v určitém kulturním okruhu- zůstávají. Vezměme, zdánlivě absurdně na pomoc tomuto tvrzení jednoho z největších „klasických“ modernistů funkcionalistického stylu, domnívám se že stále aktuální současné moderní epochy - Pieta Mondriana a jeho postulát k novému, v jeho době (ve dvacátých a třicátých letech minulého století) novému výkladu umění obsaženému v dílku překladů Mondrianových textů V.Daňkové, P.Rezka a Jesse Ultzena.

*„Nové zobrazování - důsledek uměleckého stylu – začíná tam, kde jsou forma a barva zobrazeny jako J e d n o t a v p r a v o ú h l é p l o š e. Univerzálními zobrazovacími prostředky lze složitost přírody zredukovat na jednoduché vyhraněné zobrazení vztahu..“
V umění vědomě nebo nevědomě v y h r a n ě n é (tj. to, co je určeno obrazově) objektivně určeným: zobrazování vztahu je vždy principem, nikoliv zobrazováním věcí. Pohnutí krásou je v té silné míře, s jakou vyhraněností je zobrazen vztah, a hluboké v té míře, v jaké je zobrazení vyvážené...*

Když malířství přerostlo do stadia, kdy je (v tomto smyslu) schopno zobrazovat čistý (estetický) vztah, je zralé ke splynutí s architekturou.

Architektura stála v nejstarších dobách na základě své povahy (matematicko-estetického zobrazování vztahů) vysoko nad příbuznými druhy umění. I když si této své povahy nebyla vědoma a její zjev byl také důsledkem nutnosti a požadavků praxe, daleko překračovala naturalismus sochařství a malířství.

Architektura předpokládá uzavřenost: stavba stojí jako věc proti prostoru (velké měřítko stavby to poněkud ruší).

Esteticky pro nás vyhraněné existuje skrze čistí zobrazující vidění, nábožensky existuje jako víra ve smyslu přímého názoru...; oboje poznává to, co je univerzální... Ve všech životních aktivitách jsou větší nebo menší jasnost a vyhraněnost tím, co jim propůjčuje větší nebo menší hodnotu, vše rozmarné a neostře (kýč-pozn.aut.) zatemňuje to, co je v nich podstatné. Tak je celý lidský život určen větší nebo menší jasností...Ve vnějším životě vzniká zlo skrze nejasné; dobro se odhaluje skrze jasné.

..Stará moudrost vztah nejasného (nevyhraněného) a jasného (vyhraněného) pojala jako vztah temnoty a světla.

Proto je usilování o jasné vidění univerzálním základem všeho života, náboženství, vědy a umění..“

Je evidentní, že tedy nejde o anachronismus zabýváním se principy klášterů, ani o neomodernismus citacemi Mondriána a komentáři k jeho, na něm zcela nezávislých, myslitelů. Název jejich díla „Lidem budoucnosti“ se teď zdá logickým vzkazem ze 3.,4,5, a dalších století; v našem případě je to vzkaz obyvatel a hlavně stavitelů starověkých, raně středověkých, středověkých, pozdně moderních i soudobých klášterů.

Modernismus, minimalismus

Princip klášterní vyhraněnosti je nosný nejen na historických příkladech. Je nosný pro současné, k objektivnímu principu se odkazující zhodnocení. Jemu nechť poslouží moderní projekty. Jsou jimi pro naše pozorování dva zásadní:

Klášter Sainte-Marie-de-la Tourette á Eveux, 1957-60 ve Francii a

Klášter trapistů s kostelem Nanebevzetí Panny Marie- Nový dvůr u Dobré vody a Toužimi (2000-2004 v Čechách.

Každý představuje, podle mého soudu zlomové vyjádření ducha doby - zde v širším smyslu genia temporis. Každý znamená jednu etapu v náboženské architektuře.

La Tourette od Le Corbusiera znamená pro mě součást fenoménu, kterým je nepřetržitý celek jeho díla; v klášteře dílo La Tourette znamená srovnání a syntézu. Z hlediska historiografického se tato stavby vymyká jakékoli klasifikaci. Jediné, co si lze dovolit je, že je to stavby moderní ve smyslu Mondrianova výše zmíněného odkazu; ale je zároveň tradiční jak je, jednoznačná, tělesná. Le Corbusier dal Dominikánům velkolepé dílo překvapivě celosti a plnosti. Hrubá stavba je provedena ze surového železobetonu. Prosklené fronty tří vnějších fasád jsou provedeny s výtvarným nárokem naprosto nadčasově a netradičně. V klášterním dvoře jsou fronty z velkých prosklených betonových rámců od podlahy až ke stropu. Fasády zůstaly ze surového betonu, několik málo výplní bylo natřeno vápnem. Klášter je zasazen do nedotčené divočiny a luk. Ještě nebylo snad možno zaznamenat takové uplatnění prostoru, světla a přes hutnost a vymezenost. Dokonalé zvládnutí světla a prostoru je organickým sjednocením i až neoplatónské jasnosti. Klášter je duchovním útlukem, živým organismem, jehož navzájem se tak lišící části jsou navzájem architektonicky spojeny do vzácné jednoty na základě vůle po abstraktní modernosti. Abstraktním materiálem je překvapivě beton, nepůsobí však uměle a vykonstruovaně, netíží. Poprvé se ve stavbách klášterů uskutečnil vnější obraz Mondriánovy myšlenky; její interpretace ve zde ztělesněném filosofickém vzkazu *Lidem budoucnosti*. (viz obr. 14-20).

Postavit dům ticha a církve mužům, kteří se zasvětili modlitbě a studiu, tak zněl program, který nabídla provinciální kapitula Dominikánů z Lyonu v roce 1952 Le Corbusierovi, který byl vybrán na podnět Petra le Couturiera. Koncem roku 1953 bylo zahájeno studium projektu, stavební práce v Eveaux-sur-l'Arbresie v blízkosti Lyonu byly zahájeny v r.1956 a 1.června 1959 se mohli Dominikáni stěhovat. Znamená-li Ronchamp poznávací znamení v architektuře podobných staveb, klášter Saite-Marie-de-la-Tourette, představuje epochu v církevní architektuře a vedle Unités d' Habitation je to jedna z nejvýznamnějších Corbusierových staveb.

Nový Dvůr od současného anglického architekta Johna Pawsona byl financován opatstvím Sept-Fons i ostatními trapistickými kláštery a za pomoci sbírky. Bývalý hřebčín s devastovanými stavbami čtvercového dvora byl základem kompozice minimalisty. Stavba kopíruje historické základy a vytváří základní uspořádání odkazující věcně k nejstarší tradici. Ambit a další křídla čtvercové dvorní zástavby jsou s maximalitou minimalisticky konstruovány. Minimum výrazových prostředků odkazuje k trapistické řádové přísnosti. Formy jsou podřízeny úsporným kompozičním principům a potlačují všechny tvaroslovné zbytečnosti. To způsobuje dojemové i skutečné vylehčení stavby. Abstrakce je podřízena vystavenosti klasického uspořádání; to ovšem podléhá vůli po odhmotněnosti a lapidárnosti. Ta se projevuje v čistotě ale nebanálnosti, tím ovšem náročnosti detailů a technického zpracování.

Technika není okázalá, ale odbornějším pohledu neuniká, že je takřkajíc všudypřítomná. Neuplatňuje se sebezprezentací, naopak skrytou přítomností. Jen tak se na rozdíl od vždy fyzicky vnímatelného stavebního řemesla může uplatnit jeho minimalistické potlačení. To ovšem neznamena, že technologie konstrukčního a technického zpracování, jinak zcela ve službě architektonické vůli po maximální abstrakci, není na vysoké úrovni.

Minimalismus ve prospěch trapistické přísné neokázalosti jde tak daleko, že se to zdá místy až potlačením základních atributů architektury. Sloupy, které vždy měřily kroky řeholních bratrů při průchodu v ambitu, metrum románského prostoru, jedno či obé ze základního „arché“ a „tecto“ prostě chybí. Nad místem pro minimalistické odmítnutí genia temporis se vznáší tvarem symbolizované, neskutečné klenutí. Vše je podřízeno výtvarné prostorové a ušlechtilé abstrakci jako dematerializace řeholnické myšlenky.

Avšak o jistém druhu dematerializace jsme již mluvili. U příležitosti rozboru pojmu „transparentnosti“. A také v souvislosti s magičností a silou přítomného okamžiku při fotografii. Vzpomeňme si na sociologicko psychologická pozorování Mgr.S.Vávrové v ústavu sociálních služeb na Velehradě, a také na to jaké magické „bezčasí“ tady působí.

Jsou tu tedy dva projekty jako přetavení modernistické a zároveň tradiční myšlenky. Jeden je soustředěn na tělesné působení duchem výtvarně zvládané matérie, druhý míří k duchu pokory, neokázalé tvarové krásy, a tedy k maximální abstrakci života oproštěného od své tíže jako koncept jdoucí ke konceptu, avšak tak, že nepřekonává odpor materiálu; odchází poprvé ve stavbách klášterů od praktických prvků a tíže hmoty. Oba jsou jasným vyhraněným vymezením se, možná ten první, starší je větší počtou Plotínovi.

Při této příležitosti bych se chtěl na závěr ještě zmínit o tom, co myslím, že proniká ze sféry větší abstrakce v obecném myšlení; chtěl bych použít-nabídnout určitou analogii s dílem Martina Heideggera, ve kterém název označuje pokus o zamyšlení, které zůstává u filosofujícího tázání.

Následkem toho se původní název přednášky jako úkolu pro hledanou budoucnost architektury změnil z ORA ET LABORA na kritickou otázku. Tato otázka vychází z blíže nespecifikovatelné potřeby, kterou pozorujeme jako projev upadlého dekorovaného či kýčovitěho stavění u většiny lidí. V případě, že by odpověď na tuto otázku po budoucnosti architektury vnímané jakožto krásné stavění větším množstvím lidí byla v tom, že se musí kultivovat estetické myšlení veřejnosti, pak bychom byli definitivně jako profese v tom co

obecně hrozí: ve vládě veřejného výkladu o kvalitě ideálního světa bez filosofie, bez studia, bez vzdělání, bez kultury.

A přece je dobře si připustit omyl. Ve věci interpretace architektonické kvality námi samými, architektky. Interpretujeme svět už tak jako tak svými stavbami. A ubránit se jeho mediálnímu založení znamená mnohem větší než běžné úsilí o kvalitní STAVĚNÍ a navrhování; na druhé straně toto úsilí často přeroste ve světospasitelství. Potom se lidé odvracejí od architektury a nahrazují ji vlastními dezinterpretacemi. Současná virtuální a mediální realita to umožní. A my architekti sami. Svým odhmotněným návrhářstvím podléhajícími módám, tvaroslovným a programním tendencím. Takovou je teď například v úvodu zmíněný princip transparentnosti. Je to opravdu požadavek doby ?

Není-li, máme co dělat jen s „lizingovým“ NÁVRHÁŘSTVÍM, to znamená, že dnešní výlučná architektura nemá šanci morálně přežít trvalou kvalitou více než jednu, dvě módní vlny. Pak tedy je pouze výrobek spotřeby, bez trvání.

A stavba, má-li být kvalitní, má v sobě zahrnovat fenomén „temporarity“ a tedy i zohlednění času ve vztahu k trvání. Génia temporari. Ale čas nehodá do ARCHITEKTURY SAMOTNÉ a abstraktní ALE VŽDY DO URČITÉ A HMOTNÉ A TĚLESNÉ STAVBY.

Analogicky tedy s Heideggerovým koncem filosofie i zde u architektury znamená *ještě „konec“ totéž co místo. „Konec filosofie znamená místo, v němž se celek shromažďuje do své krajní možnosti. Vytvoření věd je zároveň jejich odpoutáním od filosofie a zřízením jejich svébytnosti.“*

Vytvořením vědeckého navrhování architektury analogicky s „obrazivostí“ fotografií je odpoutáním normálního stavění, stavění, které si ještě připouští překonávání tektoniky a zvládá řemeslnou manuální zručností duchovní zadání modelu ideality. Proto jsem tuto přednášku nazval:

Konec architektury-úkol stavění.

Petr Hruša, srpen – říjen 2004