

# NEJEN DOMY

## Fikce jako prostor

Podle sochaře Miloslava Chlupáče, který se ve své monografii v textu *Architektura a sochařství* odvolává na Henri Focillona, „...existuje dvojí svět v němž žijeme, jednak ve světě přírodních zákonů, jimž se nutně podřizujeme, a ve světě umění, který je světem svobody, světem naší volby, jehož zákony sami určujeme. I ten má však předpoklady své existence... a svou formu uskutečnění.“

Zkusme si položit otázku po smyslu toho druhého ve vazbě na budování, stavění a na něm postavené úloze stavebního umění - architektury.

Obecně se dnes za architekturu považuje prostor nebo se architektura dnes spíš stále zaklíná prostorem jako samozřejmým a samozřejmě chápaným atributem své existence. Tak se stává, že jaksi automaticky jsou za architekturu považovány všechny útvary, kterým lze přisoudit trojrozměrnost, tedy hlavně domy. S euklidovským pojetím prostoru, v němž platí zákony elementární geometrie a v němž jsou zavedeny kartézské souřadnice se dnes natolik zobecňuje na n-rozměrný a tak se chápe jako neurčitý, mnohorozměrný; ten však není přístupný uchopení, (tedy i pochopení), protože už není přístupný geometricky založenému nahlížení, geometrickému názoru. Jinými slovy - abychom prostor mohli nazírat, nevyhneme se tomu, chápat ho neboli uchopovat především hmotně, geometricky.

Přesto pojem prostor je dnes příznačným zaklínadlem takřka pro všechny architektky. To je už neodmyslitelná tradice pojmosloví pojících se se stavěním takzvaně prostorových - dutých útvarů – nejčastěji domů, kterým říkáme jako architekti „baráky“, tedy jakýchkoli dutých čili „prostorových“ staveb automaticky řazených do oblasti architektury. Přitom Rostislav Švácha označuje prostor za konstrukt historiků umění až devatenáctého století. Ve svém objevném článku *Architekti zaspali* (časopis *Stavba* 6/2002, dříve ještě *Umění* XLIX 2001č.6) poukazuje totiž na to, co na rozdíl od názorů historiků umění z přelomu devatenáctého a dvacátého století vedených zejména tehdy nově zavedeným pojmem „*Raugestaltung*“, tehdy u nás prostorovou ideou Aloise Riegla, říká jejich kritik, méně známý Vojtěch Birnbaum, pro naši úvahu zásadní historik antické, středověké a barokní architektury. „Birnbaum se tu staví nejen proti velebení prostoru v textech českých architektů... Prostor nelze podle Birnbauma vytvářet, nelze formovat...“

My k tomu přidáme, že to, co lze formovat je matérie-hmotná skutečnost a její věci. Ano spolu s básnickým zvoláním Jiřího Wolкера: *Miluji věci, mlčenlivé soudruhy* je potřeba hned na úvod těchto úvah jasně říct, že prostor je NIC a že tedy ne toto nic ale pravá věcnost vnímatelná až veřejně, jako je hudba vnímatelná kultivovaným publikem, je východiskem stavebního umění i umění stavby měst víc než prostorová fikce či zaklínání se formonetvorně neuchopitelnými východisky prostorové architektonické představy !

Jak tento postoj však, alespoň pro středně odblokované mysli od zažitých představ o jakési automatické nezbytnosti jediných, a to prostorových kritérií kvality architektury, zdůvodnit a obhájit, se pokusme vykročením do oblasti umění ale mimo rámec vlastní architektonické tvorby:

Empirický přístup k umění umožnil rozšíření věcné klasické kultury o díla historická i moderní, tedy o něco, co bylo ze stanoviska normy každého stylu a její estetiky dříve (před 18.století) nemyslitelné. Romantika sice znovu objevila řemeslo a umění neklasické, ale my se s odstupem několika století musíme vyrovnat s tématy jak klasickými tak romantickými. To, co bylo získáno na estetickém principu, se má uspořádat z tříště všech možných tvarů do

nějakého řádu. To, co naše zkušenost (plynoucí i z historických zkoumání) nachází jako jsoucí, se má rozumně uspořádat. Nebo s metafyzickou sentencí: to, co se skutečně nachází jako jsoucí, se má uspořádat podle zásad, jež vycházejí (jakoby vyvěraly) z věci samé.

### *Analogie z hudby*

*Předchozí ideály společenského poslání umění zavedly je samotné i s jeho tvůrci, umělci na pokraj zhroutení; a to cestou idealistických nepravdivých osobní interpretací nejen života ale i světa se všemi důsledky a peripetiemi často již mimo umění, například politickými. Tomuto obecnému trendu postupujícímu až k nám z konce 18. a z celého 19. i části 20.století se staví do cesty jiný názor, nicméně takový, že působí oproti po celá staletí proklamované svobodě, poněkud suše, neatraktivně až starosvětsky. Je jím například v hudbě Eduard Hanslick, kterého Richard Wágner v jednom záchvatu svého kýčovitěho prožívání ideového romantismu prohlásil za Žida, velký přítel Brahmsův, ničitel předsudků. A to navíc v době, kdy v druhé polovině devatenáctého století hudební život v Praze byl orientován pokrokověji než vídeňský, především na německou romantiku. Přestože byl Hanslick cokoli jiného než lýtý polemik, i jako původně c.k.státní úředník, později profesor dějin, estetiky a hudby na universitě ve Vídni, rozvinul svůj názor, kterému se prý mezi hudebníky říká mlhavě „klasicko-romantická syntéza“ do teorie s argumentací dokonale podložené a pružnější a ostřejší než byl jeho vídeňský hudební život samý. Neobnovuje v ní svět, jak si to v nejpozdějším díle v neuvěřitelně stařecké naivitě předsevzal Beethoven anebo teatrální Wágner, nesápe se proti světu, obnovuje sama sebe: usiluje o obnovení čistoty umění samotného, o vyvázání z klišovitých pout v umění, ze školometství a poddanosti frivolnímu či přisproslému významu všedního dne, o vyvázání z revolučních programů aktuálního světa, do kterých jeho hudba i jeho čas nechtějí patřit. Jeho mravenišť není omezeno ničím, může se tedy bezbřezě rozrůstat stejně jako je dotknutelné. Nedotknutelný je ovšem jeho princip, jeho vnitřní řád. Ten lze pouze obměňovat, a to totiž ve způsobu jak se princip-estetický řád- v jednotlivém případě naplní. Estetický princip musí spočívat sám v sobě, musí být evidentní a musí být formální! Vnitřní osvobozenost od uměle nesené obsahové nebo dokonce revoluční vázanosti je podmínkou jeho funkceschopnosti. A živá podoba estetického principu je neskonalé zajímavější než jeho „negativní forma teoretická“. Představuje se jí souhrn toho, co bylo z různorodého dědictví kultur prakticky převzato, verifikováno a usebráno do věci hudby měšťanského věku...*

*Ze všeho, co lze v této věci letným studiem pochopit je vidět nejvíce Hanslickovo soptění proti křečovitým, nevkusným, vyumělkovaným, dekadentním, sebestředným a jakkoli jinak nepřírozeným prvkům v oblasti kultury. Odhaluje daleko hlubší, psychologicky problematické a umění cizí kořeny těchto jevů a poukazuje hlavně na to, že je potřeba zachovat věrnost umění samému, věcnému a krásnému při střetávání dvou cíní hudebního myšlení a to vyhraněného na jedné straně do všech podob programové ideologie přes sociální roli, které mají vždycky strhující moc pro masy a tedy působí daleko účinněji na úspěch a popularitu toho či onoho umění a na druhé straně linii mířící do nejelementárnějších složek výrazového, v tomto případě hudebního materiálu.*

*Vcelku podle hudebníků přesně vystihl Hanslick společenskou ambici a tím vázanost romantické, konkrétně Wagnerovy hudby na pozdně měšťanské, měšťácké laické publikum: Wagnerova hudba apeluje na patologické vnímání, obrací se výlučně na cit, otevírá se bezmeznému subjektivismu, jehož vágnost chce zakrýt mýtem. „Zamilované melodie*

*(Lohengrina) všech cituplných dam právě nemuzikálností sentimentální duše přímo blouznivě touží po tomto bělavě mihotavém, rozechvělém světle“, píše Hanslick na adresu wagnerovského psychologizujícího tvůrčího principu. Aparát příznačných a srozumitelných motivů umožňuje diletantskému posluchači sledovat „obsahovou“ stránku uměleckého díla úplně jiným než uměleckým (zde ryze hudebním) způsobem. Přitom jde o zvýraznění ne sebe jako tvůrce díla ani o jakési osobní nebo společenské sdělení pomocí hudby, ale o věc hudby samotnou a o to, co můžeme nazvat vyvěráním z ní samé jakožto čisté Věci umění. Z Věci samé.*

## Východisko věčnosti

Potom, jsou-li splněny tyto základní předpoklady můžeme mluvit o věčnosti. Ta spadá, podle mne do moderního umění mnohem více, než kam mohou sahat obecné, vládou veřejného výkladu o umění, tedy i o architektuře jako stavebním umění nesené předsudky a představy. Tak jako ztracený ideál přítomný v předchozích stylových obdobích, tak jako věčnost klasického myšlení nahradila anglická estetika 18. století a nahradila ve jménu „přirozeného“ a ve jménu „fantazie“ v dobrém slova smyslu normativní klasické myšlení analytickým pohledem psychologickým, tak nahrazuje technickou věčnost a tělesnost umění od konce 20. století tříští neuchopitelných ideologií a osobních příspěvků k různým ismům postaveným na všech mimouměleckých a nevěcných estetických a formu-neformu uplácávajících kategoriích.

Přitom živá podoba estetického principu se jako v hudbě i ve věcné architektuře jakož i ve věcném umění opírá o více než o teoretické hodnocení; o veřejného kritika, o veřejnost jako publikum. Stejně jako pojem hudba (podle estetika, historika a hudebního kritika stojícímu proti všem uměleckým klišé 19. století, Eduarda Hanslicka) nabyt poprvé úplné všeobecnosti, vznikala na základě vzdělaným publikem uznanými vzory hudebnosti, tak pojem architektura nabyt váhy na základě uznaných vzorů věcné a fungující umělecké stavebnosti.

Vycházejí z tohoto východiska pokládejme za nutně akceptovatelného kritika ono „publikum“! Právě toto publikum, (není tím ovšem myšlena masa, jak vidno negativně na příkladu kultury v padesátých letech 20. století, ovládaná vládou veřejného výkladu) může mít (a zejména v hudbě podle Hanslicka má!) povětšinou správný instinkt; ten rozhoduje o životnosti uměleckého díla, a pro který teorie a kritika může působit jen jako katalyzátor.

Navozování pojetí objektivitě věcně založeného architektonického díla má oporu v první řadě v cestě za pořádkem pro věcné uspořádání, v druhé řadě za řádem pro uspořádání Věci umění. Posloupnost myšlení nutná pro sledování takovéto myšlenkové cesty je založena na stabilitě ve věcech estetických pohybujících se mezi dvěma bytí protikladnými, přesto konzistentními póly-idealistickým a formalistickým. Formalisticky je míněno uchopení uměleckého díla ne z jevu; namísto toho právě z jevící se věci.

Protože naše východisko mimoarchitektonické, zde analogicky například hudební, může uznat za obsah díla (pro názornost) hudebního jen to, co skladba evidentně a věcně obsahuje: tóny, nemůžeme v této souvislosti mluvit o tichu v hudbě jinak než prostřednictvím tónů; tak nemůžeme mluvit o věcném umění jakým je sochařství, malířství, spadající kdysi do řemeslné věcné technické disciplíny, tak i o architektuře jako o „Něčem“, co by se mělo projevovat jinak, než tělesnými věcmi. Umělecké dílo postavme do „izolace“ jako samotnou Věc, nikoli jako společenskými poměry a sociální situací podmíněný výtvar. Tím se nechce říct, že temporální aspekt díla zasazený do konkrétního prostředí, do času a místa je nepodstatný, nicméně není, nemůže být hlavní. Poslední a nejvyšší metafyzický pojem Dobro jako Krásno

musí zůstat uchován ve Věci nikoli jako předmět technické analýzy ale jako nástroj kulturní (tedy na „pěstování“ založené) syntézy na principu estetickém.

Zde se tedy vyjevuje smysl orientace na *krásnou věc* spíš než na *pocitový prostor*. Tak jako se při poslechu orientujeme na fenomén hudby a to pomocí estetiky řádu ve znění tónů (neesteticky znějící tóny jsou přece hluk), a ne pomocí ticha, tak se můžeme orientovat v architektuře pomocí estetiky tělesných náležitostí, nikoli pomocí prázdna, ale takového uspořádání, které krásné (jakoby nehlučné) prázdno vymezují nebo je i v sobě vylučují. Pak tu máme analogii hudby a architektury; v hudbě můžeme s opatrností říct že podstatou je řád, kterému „slouží“ tóny a vytvářejí epifenoménu kterému lze i nepřesně říkat Ticho a v architektuře fenomén kterému až posléze řekneme s opatrností Prostor.

### Fotogeničnost transparentnosti

V tomto vidění, když se přeneseme do soudobé reality, můžeme hovořit o soudobém díle a přívlastkem architektury i jinak než když popisujeme jenom domy, takzvané „baráky“. Přítomnost prostoru v nich bez onoho posloupně časového a věcného-tělesného estetického zážitku - epifenomeny (analogicky k zážitku z hudby), je možná i tam, kde se nesetkáváme s prázdňem vzniklým jen díky realitě s euklidovskou geometrií. Tak se můžeme docela osvobodit od tzv. výsostně a jedině architektonického tématu, za které považujeme takřka výhradně domy- to primitivně nahlíženo proto, že mají jaksi bez zásluhy vždy dutinu - prázdňý „prostor“, a uvolnit se věcnému vnímání i jiné než jen „barákovité“ architektury. To souvisí víc než s dutinou uvnitř domu s plností vymezení se v místě, s řádovostí uspořádání se v krajině, a tedy i s instalací děl jako jsou i krásně designované věci, ale hlavně umělecky představovaná metafyzická díla jako jsou obrazy nebo sochy. Přítom je apriorní východisko estetické i řemeslné kvality. Takovou kvalitou oplývají například i zbylé, „prostorovou“ dutinu téměř postrádající ale Prostor ustavující stavby na athénské Akropoli. A o to průkazněji, že jsou dnes ruinami. Takový prostor „usebírají“ i moderní plastiky Palcrovy nebo Chlupáčovy. Nejsou charakteristické maskovitostí jakési pomyslné vnitřní dutiny, naopak, jsou tělesné až běda, přesto přítomny krásnému vymezení místa i tvaru nerasmazatelně se vyrývajícího do prázdňého, Prostoru lačného okolí. Jak jiné oproti stínohře módních konceptů skrývající svou estetickou prázdnotu (o duchovní nemluvě) za témata pozorování „prostorů“ výhradně volných, flexibilních, leč výsostně fotogenických, nejlépe transparentních !

Pro kvalitu dnešní Architektury je nejzásadnějším měřítkem nejenom tolik okřídlený pojem „kontext“ ale i uvedený pojem transparentnosti. Transparentnost a flexibilita s universálností v pojetí dnešní stavby nebo otevřenost vůbec má takřka nezbytně vyžadovaný rys aktuálnosti i pro jakékoliv osobně uchopené řešení. Co toto má společného s naším tématem – na to se lze podívat srovnáním nového a tradičního, srovnáním „fotogenické architektury“ a estetiky tělesné věci, stavby.

Robert Slutzky v textu „Transparentnost skutečná a dojmová“ 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 než zažitý prostorový řád. Ten implikuje prostorovost jaksí 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?

### *Bezčasí pro analfabety*

*Máme to tedy tak, že je zde stále více přítomen 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 rovinu 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 steží 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, coby fascinovalo Corbusiera. Je samozřejmé, že okny je vidět, nejsou však nositelem průhlednosti jeho budov. Uvědomujeme si primární koncepce, 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 postižení. 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 časovost i umístěnost, nepřesně řečeno „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 transparentcí 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 rádooby 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 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. Jako bychom všichni - dřívě, za dob Hanslickových kultivované měšťanské publikum – dnes masa ovlivněná jen vládou veřejného výkladu, byli analfabeti.*

## Zobecnění hmotné skutečnosti

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 nezbařenou 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 architektury, než fotografie v prestižních médiích? Co dává smysl vůbec stavění místa a času 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?

Kromě nezodpovězených otázek po tělesnosti a po věčnosti místa a stavby lze náš přístup prověřit aplikací na stavbu měst, urbanistickou kategorii. Hovoříme-li totiž o městě současnosti a hlavně budoucnosti, jsme většinou konfrontováni se dvěma protichůdnými navzájem si jakoby odporujícími tendencemi- starou a novou. V prvním případě jde o model, kdy zůstává zachována romantizující podoba kamenného města z 19.století. Druhou variantou je spíše než rozšiřování, „rozprostranění“ města. Obyvatelé, ono výše řečené a pro úspěch architektury zásadně nepominutelné publikum preferuje tu první. Ptám-li se proč, nechce se mi akceptovat příruční snadnou odpověď odvolávající se na příklon k tradici a nereálné nevnímání doby. Zdá se, že správnějším vysvětlením by moha být nesnadná orientace v čemkoli jiném, totiž v tom co postrádá jasný řád a estetické, tzn. vyšší než praktické vyzařování. Je důležité, aby uživatel z „publika“, občan stál pevně v modelu, kde vědomě hraje svou společenskou roli a má z prostředí-jakoby řetězce míst dobré estetické zážitky. Výchozím bodem této úvahy je skutečnost, že většina Evropanů již ve starém městě z 19.století nežije, že život „publika architektury“ se odehrává v aglomeracích. Mají se tím na mysli ty části, kde se bez řádu- živelně promíchaly funkce praktické bez estetických ambicí s funkcemi „nadčasové“ jako je estetické vnímání míst a krajiny. Části, kde nelze rozpoznat pojmenovat formu městské nebo místní architektury, jsou podvědomě opovrhovány a vědomě účelově nahrazovány zástupnými moderními kých. Není pravdivé se tvářit, jako kdyby antiprostorové nánosy městských aglomerací byly nicotným jevem. Jako kdyby části, kde již nelze rozpoznat ani pojmenovat formu-jako kdyby čekaly, až je někdo definuje, označí, vyměří.

Další otázky se nabízejí ve smyslu otázek po hledání smyslu věčnosti fungující normální architektonické formy a fungující normální urbánní uspořádanosti. Podle toho se zdá, že nemá smysl bránit kompaktní kamenné město ale namísto toho se nabízí jen exaltovaná periférie, stejně jako kompaktní město, protiklad krajiny? S rozrůstáním města a prorůstáním obydlého území s krajinou znamená, že je třeba řešit otázku jak tedy přijmout krajinu do městské struktury, jak postihnout fenomén místa do struktury dosud duté (i naduté) prostorově chápané architektury? Podle uvedených východisek není taky možné (ani z hlediska pravdivosti správné, protože to není pravé) vzdát se najednou formálních – estetických i funkčních kvalit starého domu i města ve prospěch exaltované nové

sentimentality ve smyslu přežívajícího jádra těchto tendencí založeného na principu- v tomto případě antiwagnerovského ale sice negací ustaveného stejně tak nově romantického „ideálu“.

Pokud mají mít smysl tyto úvahy, je třeba vnímat potřebu, aby tento myšlenkový projekt byl u onoho výše pojmenovaného „publika“, tedy u kultivované veřejnosti úspěšný. I proto je třeba posunout vnímání a výklad pojmů jako je (namísto prostoru) „architektura místa, duch času (chceme-li časoprostoru), řetězení míst, městská krajina do těžiště zájmu architektury. Nikoli implantace krajiny do městských struktur a naopak – to nemusí stačit, nýbrž prorůstání „uvědomělého utvářeného krajinného místa a enklávy s prázdnotí „prostoru“ městských ploch, náměstí, ulic.

Míst, v nichž se může uskutečnit řešení Prostoru bez apriorních jeho nositelů, domů, je víc než dost, jen je třeba najít otevřenost a odvahu do nich bez předsudků avšak s funkční a estetickou ambicí po „klasické uspořádanosti“ či řádu ne vyjet, jen vykročit !

Prosinec 2004-12-05

Petr Hruša