ARCHITEKTURA 60. LET

OLDŘICH ŠEVČÍK / ONDŘEJ BENEŠ

GRADA

„ZLATÁ ŠEDESÁTÁ LÉTA" V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE 20. STOLETÍ

Upozornění pro čtenáře a uživatele této knihy

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této tištěné či elektronické knihy nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatele. Neoprávněné užití této knihy bude **trestně stíháno**.

Používání elektronické verze knihy je umožněno jen osobě, která ji legálně nabyla a jen pro její osobní a vnitřní potřeby v rozsahu stanoveném autorským zákonem. Elektronická kniha je datový soubor, který lze užívat pouze v takové formě, v jaké jej lze stáhnout s portálu. Jakékoliv neoprávněné užití elektronické knihy nebo její části, spočívající např. v kopírování, úpravách, prodeji, pronajímání, půjčování, sdělování veřejnosti nebo jakémkoliv druhu obchodování nebo neobchodního šíření je zakázáno! Zejména je zakázána jakákoliv konverze datového souboru nebo extrakce části nebo celého textu, umisťování textu na servery, ze kterých je možno tento soubor dále stahovat, přitom není rozhodující, kdo takovéto sdílení umožnil. Je zakázáno sdělování údajů o uživatelském účtu jiným osobám, zasahování do technických prostředků, které chrání elektronickou knihu, případně omezují rozsah jejího užití. Uživatel také není oprávněn jakkoliv testovat, zkoušet či obcházet technické zabezpečení elektronické knihy.

GRADA®

Copyright © Grada Publishing, a.s.

ARCHITEKTURA

60. LET

OLDŘICH ŠEVČÍK / ONDŘEJ BENEŠ

GRADA PUBLISHING

„ZLATÁ ŠEDESÁTÁ LÉTA" V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE 20. STOLETÍ

Poděkování
Vydání této knihy laskavě podpořil
Nadační fond ARCUS, Praha,
firma Penatus s. r. o.
a zejména firma Hochtief CZ a. s.

doc. PhDr. Oldřich Ševčík, CSc., Ing. arch. Ondřej Beneš

Architektura 60. let
„Zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století

Vydala Grada Publishing, a. s.
U Průhonu 22, Praha 7
obchod©grada.cz, www.grada.cz
tel.: +420 220 386 401, fax: +420 220 386 400
jako svou 3479. publikaci

Odpovědný redaktor Ing. Vladimír Mikeš
Layout Grafické studio Hozák
Sazba Jan Šístek
Fotografie na obálce Pavel Frič
Počet stran 504
První vydání, Praha 2009
Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.
Husova ulice 1881, Havlíčkův Brod

Copyright © Grada Publishing, a. s., 2009
Cover Design © Ivan Hozák, 2009

Recenzoval: prof. Ing. arch. Petr Urlich, CSc.
Fakulta stavební ČVUT Praha, Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT Praha

Nakladatelství vydává tuto publikaci jako vědeckou práci k pedagogickému účelu.

Názvy produktů, firem apod. použité v knize mohou být ochrannými známkami nebo registrovanými ochrannými známkami příslušných vlastníků.

ISBN 978-80-247-1372-4 (tištěná verze)
ISBN 978-80-247-7032-1 (elektronická verze ve formátu)
© Grada Publishing, a.s. 2011

OBSAH

Slovo úvodem
Ondřej Beneš – Oldřich Ševčík 7

„Zlatá šedesátá léta“ dvacátého století v české architektuře
Úvodní metodologické poznámky čili desatero. Pokus o předběžnou reflexi jedné významné kapitoly z dějin české moderní architektury 20. století.
Oldřich Ševčík 9

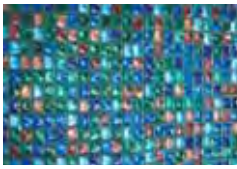
Komentovaná fotografická dokumentace
Chronologické tabulky k české architektuře v šedesátých letech 20. století.
Ondřej Beneš – Oldřich Ševčík 89

Chronologické a synoptické tabulky k šedesátým létům 20. století
Politické události – kultura – věda a technika – architektura. Kulturně-civilizační kontext k vývoji architektury v šedesátých letech 20. století.
Ondřej Beneš – Oldřich Ševčík 455

Prameny a literatura
Petr Vorlík
Československá architektura a její kulturní kontext v šedesátých letech, výběr z literatury a pramenů z let 1955 – 2006 477
Výběr z dobových periodik dotýkajících se tématu architektury 484
Výběr z textů publikovaných v periodiku Architektura ČSSR (ČSR) v letech 1961 – 1971 . . . 485

Jmenný rejstřík 493

Resumé 501



Slovo úvodem

Tato publikace zachycuje, s potřebnými přesahy do padesátých a sedmdesátých let, pověstné desítiletí – „zlatá šedesátá léta“ české a v dílčích, ale významných ukázkách, i slovenské architektury dvacátého století.

Viděno v historické perspektivě – čím byla prosperující a optimistická dvacátá léta pro Československo mezi první a druhou světovou válkou, tím se v nemalé míře stávala šedesátá léta dvacátého století pro vývoj po roce 1945; nicméně jak vývoj v tomto desetiletí a zejména po 21. srpnu 1968, tak i metodologický požadavek jistého odstupu vůči zkoumané materii, nás vedou k tomu, abychom uváděli „zlatá šedesátá léta“ v uvozovkách.

Cílem publikace je *podání instruktivní faktografie ke stavbám a k projektům šedesátých let a především jejich rozsáhlé fotografické dokumentace* – která v tomto zde vydávaném rozsahu nemá doposud obdobu.Věříme, že nemalá část dokumentace bude pro čtenáře objevná, vždyť kvalitní a zdařilé fotografie nejsou jen chabou náhražkou díla, ale *„jsou spíše další fazetou jeho bytí, o níž můžeme svébytně přemýšlet“* (Adrian Forty); určení publikace vedlo i k zařazení fotografií detailů (jejich jak technologicko-inženýrských, tak estetických kvalit – tzv. podpisu architekta).

Stavby a projekty jsou v úvodní studii i v následujících textech *interpretovány*, uváděny do dobových a dalších souvislostí. Sám rozsah zprostředkované faktografie umožňuje každému čtenáři, aby si názor na českou architekturu šedesátých let, na její aspirace, výsledky i selhání vytvářel sám.

Tento knižní titul vychází shodou okolností v době, kdy se „stavby šedesátých let“ stávají objektem jak vzetí pod ochranu památkové péče, tak i překvapivých demoličních výměrů. Nárok na uchování hodnotných staveb, na jejich údržbu a šetrnou rekonstrukci, je nárokem na šetrný, pečující vztah ke stavební a architektonické tradici v tomto exponovaném prostoru ve středu Evropy. Zodpovědný a kultivovaný vztah společnosti k hmotným dokladům vlastní historie vypovídá o národu samém, o hodnotách, které se prosazují v jeho jednání.

Tato publikace chce být, a to nikoli v poslední řadě, i vyjádřením úcty ke generacím architektů, urbanistů a stavbařů, ale i výtvarných umělců, kteří s architekty úzce spolupracovali, jejichž život a práce, jejichž naděje i zklamání byly ve větší či menší míře spjaty s tímto dramatickým desítiletím.

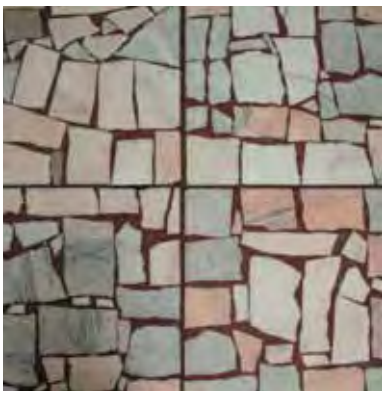
Věříme, že interpretace staveb v úvodní studii, faktografie i obrazová dokumentace probudí i zájem nastupujících generací o výkon české architektury v šedesátých letech. Proto je tato publikace koncipována tak, aby ukazovala, jak je na architekturu, hovořeno slovy Alda Rossiho, jako na něco, co je primární, naroubován život.

Děkujeme pracovníkům fakulty architektury ČVUT v Praze, zejména prof. ing. Petrovi Urlichovi a celé řadě praktikujících architektů (v textu úvodní studie je na ně mnohonásobně odkazováno!) za možnost prodiskutování témat, která jsou s architekturou uvedeného desítiletí spjata. Fotografickou dokumentaci (z obrovského rozsahu předkládáme v této publikaci pouze významný zlomek) prováděli ing. arch. M. Augustin Ph.D., ing. arch. O. Beneš, V. Kroupar, ing. arch. O. Okamura (v rámci grantu), O. Ševčík, ing. arch. Z. Zedníčková a studenti fakulty architektury ČVUT v Praze.

Děkuji Marii Benešové (Česká architektura v proměnách dvou století. 1780 – 1980. Praha, SPN 1984), Emilu Hlaváčkovi (Architektura pohybu a proměn. Minulost a přítomnost průmyslové architektury. Praha, Odeon 1985), Josefu Pecharovi (Československá architektura 1945 – 1977. Praha, Odeon 1979) za souhlas s převzetím fotografií, což se ukázalo důležité zejména u objektů, kde proběhla rekonstrukce a bylo třeba provést srovnání výchozího a současného stavu.

Praha-Hluboš, srpen 2008

Ondřej Beneš – Oldřich J. Ševčík



„Zlatá šedesátá léta“ dvacátého století v české architektuře

Úvodní metodologické poznámky čili desatero

„Zlatá® šedesátá léta“ dvacátého století v české architektuře

Úvodní metodologické poznámky čili desatero

Pokus o předběžnou reflexi jedné významné kapitoly z dějin české moderní architektury 20. století

Oldřich J. Ševčík

Úvodní poznámka k šedesátým létům

Se šedesátými léty jsou spojována adjektiva „báječná“, „zlatá“ – šedesátá léta. Nicméně adjektiva jsou zrádná, neboť již hodnotí. A nelze přehlédnout, že na počátku šedesátých let, tedy v průběhu pozvolného politického uvolnění a politického vyrovnávání se s padesátými léty (s „nezákonnostmi“ tohoto desetiletí – řečeno dobovou terminologií šedesátých let) byl v Československu ještě určitý počet architektů ve vězení a tam projektoval – šedesátá léta provázela stíny (spisovatelé i výtvarníci měli podobnou zkušenost, za všechny uvedeme věznění spisovatele Jana Beneše v letech 1966 – 1968, Effenbergerovy scénáře vycházejí poprvé v Torontu, byla zastavována distribuce katalogů a pod.). Šedesátá léta se postupně stala léty opojné svobody, posledních pět let směřujících k roku 1968 se stane hvězdnými hodinami české kultury, ale šedesátá léta nakonec přerostou v roce 1970 v ničivou normalizaci (v dobové terminologii sedmdesátých let „Biafra ducha“ – termín, kterým se zachycoval vývoj, který byl výsledkem takzvané „normalizace“ v Československu, poprvé použil francouzský básník Louis Aragon). K šedesátým létům patří vzestup i ztroskotání. Žít v zajímavé době je v některých kulturách chápáno jako dar bohů, v jiných, obezřetnějších – jako je čínská kultura – naopak jako prokletí. *Obojí*, jak dar i prokletí (radost i tragičnost, otevření aspirací, perspektiv a jejich ztráta, zablokování) bylo v československé zkušenosti v šedesátých letech dvacátého století bohatě obsaženo jak v životě jednotlivců, tak společnosti.

Šedesátá léta byla desetiletím ničím se neomezujícího optimismu a důvěry v techniku a současně jsou dobou, kdy se zformuluje (na konci šedesátých let) ekologické stanovisko (do oběhu se dostane po první zprávě Římského klubu nový pojem: *„ekologická krize“* a vytěsní „růst životní úrovně“, „životní standard“ i „kvalitu života“), *ekologická a alternativní hnutí* se prosadí i v architektuře. *Počátek šedesátých let se stal pro architekty na Západě „léty nového orientování“ (1960 – 1962) ve vztahu k modernitě*: „Na počátku šedesátých let sílilo vědomí, že hodnoty uznávané architekty v běžné praxi vůbec neodpovídají potřebám a zvykům uživatelů.“[1] Na pořad dne – metaforicky řečeno – se dostávají omyly moderny.

Omyly moderny (souhrnem: zejména vůči „Lebensweltu“ – „přirozenému světu“ ve prospěch světa konstruovaného, projektovaného!) je třeba svým způsobem respektovat, nejsou to běžné chyby, *jsou to omyly, které vytvořily celou epochu. Proto vyrovnávání, potýkání se s modernou bylo samo od počátku zatíženo rozpory*. Přitom ani narůstající odstup v času by neměl zmenšit náš smysl pro přítomnost „touhy sestoupit k základům, eticky i formálně očistit architekturu až na její nejvlastnější podstatu. Snad nejpronikavějším důvodem“, uvádí architekt Cesar Pelli, „ byla víra ortodoxních modernistů v blízké vítězství vědy, techniky a rozumu, provázená snahou založit architekturu na racionálním rozvrhu“.[2] *Moderna (ve smyslu moderní doby) radikálně proměnila lidskou situaci člověka ve světě a tato proměna nalezla vyjádření i v architektuře*. Moderna svým revolučním odmítnutím tradice zúžila zkušenost, narušila ve jménu svých výše uvedených aspirací poměr mezi zkušeností a očekáváním, vedla ke ztrátě vazby na místo (obnovení vazeb na vernakulár se později stane tématem nastupujícího regionalismu), došlo k záměně očekávání za utopii. Moderna se uskutečnila, ale jinak, než bylo zamýšleno, a s jinými důsledky. Lidé zpravidla nejsou schopni plně chápat hloubku svých krizí, a to i tehdy i když více či méně rozpoznávají nedostatky, *situace se zásadněji mění, když jsou ideje dílem realizovány, dílem spotřebovány a též diskvalifikovány*.

Motto:

„Je možné, že je bláhové chovat romantické vzpomínky na šedesátá léta jako na zárodek nového zlatého věku. Přesto však měla šedesátá léta zvláštní význam. Znamenala průlom, prchavý okamžik slávy, dobu, kdy si významná část lidstva uvědomila mravní potenciál, dobu kolektivního a duchovního probuzení!“

T. Robbins

„Život se neskládá ze skutečných jednání. Život se většinou skládá ze stereotypního reagování. A příležitosti , kdy se skutečně jedná, kdy se vidí nějaká možnost, která není banální, a kdy lidé ji berou na sebe, jsou vzácné.“

filosof J. Patočka

„Vše se dá udělat dobře, špatně nebo jen tak.“

architekt K. Hubáček

Moderna začala být nahlížena vlivným architektem jako „souhrn mlhavých pojmů, ovládaných sociologií z druhé ruky, politickým klamem a mizerným estétstvím“ (architekt, teoretik a historik architektury Aldo Rossi ve své Autobiografia scientifica). Funkcionalistický princip, uvádí I. de Sola-Morales, „se stal neudržitelný od chvíle, kdy minimální, průměrné, rozumné, lidským podmínkám vlastní a další potřeby byly nazírány jako zcela relativní.“[3] Reduktivní formy moderní architektury začaly být pociťovány a nazírány jako ztráty a ochuzení v účinku architektury. *Spekulativní síla idejí moderny vyhasínala a započala „doba bez avantgard.“A to je situace pozdní moderny od konce let padesátých, respektive počátku šedesátých let*. Konec moderny je v interpretaci amerického architekta, historika a teoretika Charlese Jenckse spojen s doslova *symbolickou protimodernistickou demolicí čtrnáctipodlažních „paneláků“ v St. Louis ve státě Missouri.* Byly postavené podle projektu Minoru Jamasakiho jako součást obytného souboru Pruitt Igoe, který byl zamýšlen jako vzorový! Pouhopouhých dvacet let po realizaci byly *15. července 1972* odstraněny. V St. Louis se tehdy v 15 hodin 32 minut nevyhazovaly do vzduchu jen panelové domy, ale i sociálně patologické prostředí, které se tam časem vytvořilo, a máme-li použít metaforu, do vzduchu se tady vyhazovaly ideje moderny, které k takovémuto stavění panelových sídlišť a bydlení vedly. V osudu obytného souboru Pruitt Igoe se odehrál jeden z vrcholů *permanentního sebezpytování moderní architektury*.

Jinými slovy: Hovoříme-li o šedesátých letech, tematizujeme jednu ze závěrečných fází klasického období moderní architektury – pozdní modernu; po šedesátých letech přišla postmoderna a dekonstruktivismus jako její nejradikálnější vyjádření, následoval neostrukturalismus, neo- a meta-racionalismus, techno- a eko-ismus.

V prvním desetiletí 21. století se prosazuje v architektuře již *nové paradigma* – napětí mezi *architekturou, která by nevznikla bez počítačů* (možnosti CAD otevírají dveře do nových světů, kde jsou neeukleidovské formy stejně přirozené, jako byly pro starší generaci a předdigitální věk architektury kostky, válce, jehlany atd.; hovoří se o zvláštní estetice – „digital tools and organic forms“, o „genetické architektuře“ atd.) a *architekturou, při jejímž projektování se počítače samozřejmě rovněž používají, ale sám vznik těchto staveb je možný i bez nich.*

Architektura šedesátých let na geopolitickém Západě: narůstající kritika moderny, hledání nových východisek

Narůstající nesouhlas, odmítání a výslovný odpor vůči moderně nalezl vyjádření v periodicích: časopis *Forum* se v letech 1959 – 1964 pod H. Hertzbergrem, A. van Eyckem, J. Berendem a J. B. Bakemou změnil v platformu systematické kritiky funkcionalistického urbanismu ve jménu principů strukturalismu; další periodikum *Fluxus*, založené v roce 1961 a s největším vlivem v letech 1962 – 1978, tematizuje kritiku, revizi pojmů a tradice modernismu atd.; v roce 1968 vychází pamětihodné *dvojčíslo časopisu Bau 1/2*, kterému dal H. Hollein s O. Oberhuberem a G. Peichlem sebevědomý název „Vše je architektura“ – byl to tehdy výraz přesvědčení a víry těchto architektů, že nadešla doba, kdy mají padnout hranice omezující architekturu; v Itálii podobnou roli naplňoval v druhé polovině šedesátých let vydávaný časopis *Contraspazio* (E. Bonfati a M. Solari).

Dále se kritika moderny rozvíjí v *publikacích z počátku šedesátých let:* zejména *K. Lynch*: The Image of the City, 1960 – jedna z prvních masivních kritik modernistického urbanismu; *V. Gregotti*: Il territorio dell´ architektura, 1960; *J. Jacobs*: The Death and Life of Great American Cities, 1961 – publikace této autorky ukázala jaký vliv na hodnotové orientace veřejnosti i odborné obce může mít publikace pracující v agresivním žurnalistickém stylu! A i později inflační protimodernistická rétorika prokazovala svoji účinnost, zatímco převratná teoretická práce *Ch. Norberga-Schulze* Intentions in Architecture z roku 1963, která nebyla ničím menším než úsilím o *novou fundamentální obecnou teorii architektury*, zůstala dočasně nedoceněnou – pro svoji teoretickou náročnost ve srovnání s výše uvedenými kritikami výsledků moderního urbanismu; uplatnění fenomenologie na architekturu vrcholí u Ch. Norberg-Schulze v roce 1972 v monumentální emblematické publikaci Existence, Space & Architecture, která do dnešních dní představuje předěl v teorii architektury![4] Nemenší intenzitu teoretické práce provází *polovinu šedesátých let*: *A. Rossi*: L´architettura della citta, 1966 – publikace iniciovala tzv. neorealismus v Itálii, Rossi bude usilovat

o obnovení monumentality; *G. Grazzi*: La construzione logica dell´ architettura, 1967; *de Carlo*: Legitimizing Architecture, 1968, tuto studii označí kritický historik architektury K. Frampton v roce 1980 za „za synoptickou analýzu ideologického vývoje moderní architektury"; *H. J. Gans*: The Levittowners, 1967 – publikace přinesla objevná sociologická data o životě v předměstích a bez této fakticity nelze ani pomyslet na vznik ovšem časově pozdější proslulé radikálně postmodernistické publikace Learning from Las Vegas *Venturiho, Brownové a Izenoura*, 1972; *R. Venturiho* Complexity and Contradiction in Architecture, 1966 – nejprovokativnější a inspirativní teoretická polemika s architekturou moderny psaná na rozdíl od kritických esejů J. Jacobsové akademickým jazykem a záhy byla přeložena do 16 jazyků – se stala hlavním zdrojem postmodernismu. Venturi kritizuje moderní architekturu za to, že fatálně zaostala za vnímáním světa, kdy světem začíná vládnout rozmanitost, různorodost, koexistence a souhra rozporů, pluralita, ale moderní architektura podle Venturiho setrvala a prohlubovala svůj sklon k uplatňování racionality jednoho typu, provázel ji od počátku sklon k jisté uniformitě. Proti exkluzivitě moderny, uznávající jen svůj model a pěstující svoji výlučnost, má být postavena totální inkluzivita: připouští se všechny „jazyky" architektury. Poselství Venturiho, tak jak je konkretizoval pak na prahu sedmdesátých let (zejména v stati *Architektura mlčící bílé většiny*) a které vzešlo z kritického přehodnocení cílů, cest a výsledků moderny v jeho studiích z let šedesátých, můžeme shrnout do několika tezí: *nelze již nadále pokračovat v utopii moderny, ale je třeba vycházet z reálné ekologie člověka*, stavět pro lidi, jací skutečně jsou, pro lidi z předměstí (ne pro vyšší střední vrstvy, kterým navíc architekti moderny vnutili své hodnotové postoje), estetiku předměstí akceptovat jako kánon střední třídy – Venturi v sedmdesátých letech již rozvíjí vlastní koncept architektonické postmoderny.

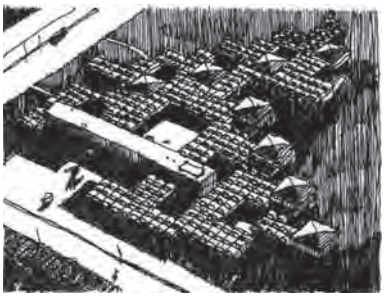
Potřeba zásadního promyšlení pojmů a kategorií, nového založení teorie architektury, ta zde byla na „trhu architektonických idejí" v šedesátých letech nadále velice akutní od proslulého *vystoupení A. van Eycka* na posledním setkání architektů sdružených *v CIAM v Otterlo roce 1959* (u nastupující generace architektů již dávno nešlo jen neprůchodnost tezí Athénské charty z roku 1933, ale o přiznání intelektuálního vakua v základech teorie moderní architektury a urbanismu a o osvobození od „antikvárních klišé"), kdy s oporou ve fenomenologií dotčeném strukturalismu obrátil pozornost na základní stavební prvky, předložil teoreticky nejoslnivější kritiku mezinárodního stylu, funkcionalismu. *Bachelardův epistemologický koncept, kdy svět racionální vědy a svět poezie se doplňují, se stal dalším ze zdrojů překonávání funkcionalistického zacházení s prostorem* (*G. Bachelard*, Die Poetik des Raumes, München 1960, první francouzské vydání v roce 1957)[5] Rovněž nové, páté vydání *Space, Time and Architecture od S. Giediona* (vydáno poprvé v roce 1941!) v 1967 ukazuje na *v šedesátých letech narůstající potřebu promýšlet základní pojmy architektury a zejména prostor jinak než v linii funkcionalismu*. V publikaci *Mensch und Raum* od *O. F. Bollnowa* je sice fenomenologické pojetí prostoru a dalších pojmů architektury uchopováno především filosoficky, ale německý filosof přístupně, pro takříkajíc ne-filosofy, a čtivě, poutavě rozkrývá vztahy k architektuře. Na konci šedesátých let vychází *Die Kunst und der Raum Martina Heideggera* (Erker Verlag, 1969) a dochází k jeho rychlému vydání v angličtině (1972) atd. Ona *potřeba a zájem na fundamentálním založení architektonické a urbanistické teorie se v šedesátých letech* uspokojovala z řady zdrojů, zejména nacházela inspiraci ve strukturalismu, existencialismu, fenomenologii, sémantice – a zvláště fenomenologicky ovlivněný strukturalismus v šedesátých letech silně působil na architekty.

Symbolem nastupující změny doby, změny s velkým Z, *se stala proměna role publikací Nicolause Pevsnera Pioneers of Modern Design* (1. vyd. 1936) a *On Outline of European Architecture* (1. vyd. 1943), které díky své přesvědčivosti, věcnosti a jisté přitažlivě podané doktrinálnosti nadlouho prosadily, zakotvily na geopolitickém Západě velice vyhraněný koncept moderní architektury – tj. dějiny architektury se v rukou jejího autoritativního historika proměnily doslova v jednosměrnou magistrálu neúprosně směřující k funkcionalismu a internacionálnímu stylu; a právě tyto dva tituly *jsou vydávány znovu v roce 1960 a opakovaně v následujících letech, ale tentokrát pro kritické studium, tedy pro poznání toho, jak se právě toto sui generis doktrinální pojetí moderny zrodilo a prosadilo!*[6]

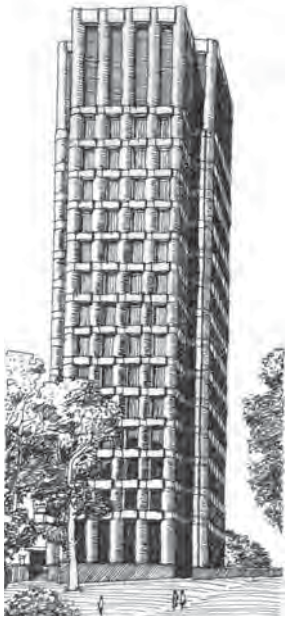
Paolo Soleri: Projekt „Asteromo" (nahoře) a „Novanoah A" (snímek dole). Repro z: Domus, 1969, č. 474

Paolo Soleri ve svých projektech postupně anticipoval od šedesátých let 20. století tři směřování: technologický optimismus a počínající alternativní a ekologickou architekturu. Tyto tři tendence dovedl v náročném projektu až k úspěšné realizaci před koncem 20. století – dosáhl realizace projektu ekologického (mj. energeticky soběstačného) malého města

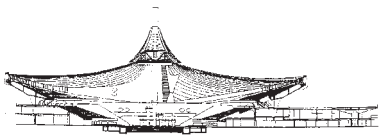
J. Utzon, O. Arup & Partners: budova opery v Sydney, 1957–1959–1973, Austrálie. Skulpturální účinek získal v projektu přednost – naprosto neortodoxní styl.



Aldo van Eyck, Institut Berlage, Amsterdam, 1958–1960; *konfigurativní kompozice, polyvalentní prostor.* Úsilí o překonání reduktivní stránky funkcionalismu.



P. Johnson: Klinovy laboratoře Univerzity v Yale, 1962–1966, Connecticut, USA; kontroverzní *estetika výškové budovy odkazuje na historii* a dosahuje i určitého monumentalismu. Kresby: O. Okamura



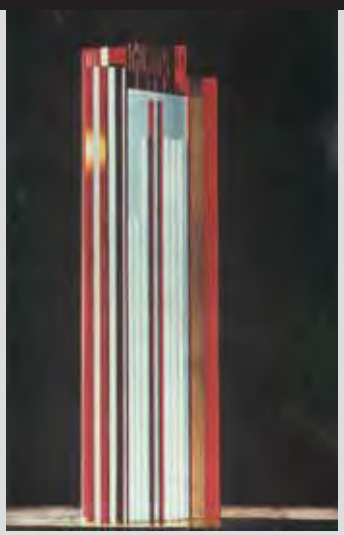
Kenzo Tange, Y. Tsuboi, M. Kawaguchi: Olympijský stadion, Tokio; inspirace japonskou kulturou spojená s metodami a technologiemi moderny Západu – *„krása je jediným funkcionalismem“* (Kenzo Tange)

Proti moderně v architektuře i urbanismu se formulují postoje i v prohlášeních a programech: R. Gieselman, O. M. Ungers: Zu einer neuen Architektur, 1960; Program pro moderní výstavbu, 1960 – je založeno seskupení *GIAM; Metabolismus*, 1960; je přijata *Benátská charta*, 1964; *H. Hollein*: Budoucnost architektury, 1965; *L. I. Kahn*, Řád je, 1960, řád ve smyslu ordo je u Kahna spojen s návraty k podstatě architektury, u Miese van der Rohe s geometrií; *Y. Friedman*, 10 principů stavební činnosti v městském prostoru, 1962; *W. Pichler, H. Hollein*: Absolutní architektura, 1962 ad. – zde získal protest proti funkcionalismu doslova heroizující charakter.[7)]

Týž různorodý nesouhlas a odpor vůči moderně a úsilí o její pozdní modifikace jsou přítomny nejen v periodikách, v textech-programech, ale i v projektech a realizacích, především, máme-li se omezit na strohý výčet, v *Aldo van Eyckově deklaraci principů „konfigurativní kompozice“ a „domu jako malého města a města jako malého domu“, které směřovaly k zajímavěji a humánněji řešené výstavbě* (srv. realizace původně sirotčince – dnes muzeum – „Institut Berlage“, Amsterdam, Nizozemí, 1958 – 1960) a vyrůstaly na kritice Athénské charty, *v gestickém prolomení tabu moderny L. I. Kahnem* (L. I. Kahn se stal pro nastupující generaci architektů určující a vysoce respektovanou osobností po velmistrech moderny, tento architekt *obnovuje vznešenost, pathos, monumentalitu objektu;* mj. indický správní institut v Ahmadábádu, Indie, 1962 – 1974) *– a toto Kahnovo směřování má paralelu v pozdním díle Le Corbusiera v Čandigharu* – v expresivním betonovém tvarosloví v blízkosti brutalismu, dále v *příklonu k historizující estetice* (*P. C. Johnson* – stavby v linii různých neoklasicismů: Sheldon Art – Gallery v Lincolnu, Nebraska, 1963; New York State Theater pro Lincolnovo centrum – 1963; Klinovy laboratoře Yaleské univerzity, New Haven, 1962 – 1966 ad.); dále *v expresivitě skulpturální estetiky pohybující se v blízkosti sci-fi* (*H. Scharoun*, koncertní síň Berlínské filharmonie, 1960 – 1963 – stavba velkoryse rozvíjející slavný předválečný německý expresionismus; *E. Saarinen*, TWA – Kennedyho letiště, kde architekt pracuje s výtvarnou metaforou rozpjatých ptačích křídel, dokončeno 1962; *F. L. Wright*, Guggenheimovo muzeum v New Yorku, 1956 – 1959; *J. Utzon*, budova opery v Sydney realizovaná se značnými peripetiemi v letech 1957 – 1959 – 1973; *Nerviho* Palazzo dello Sport, Řím, 1969); dále *v prosazení brutalismu* (jako *jedné* z cest k překonání funkcionalismu; úspěch „brutalismu“ je rovněž dán *i* jeho „lácí“ – nabídl redukci nákladů)[8)] opřeného o koncept strukturalismu (*Alison a Peter Smithsonovi*, Economist Building, Londýn, 1962 – 1964, nade vší pochybnost jeden z nejlepších objektů realizovaných v estetice brutalismu; naopak za extrémní příklad brutalismu ve sledovaném desetiletí lze považovat pobočku Bank of London v Buenos Aires), ale i v *pokračujícím modifikovaném funkcionalismu* (v opozici proti eklekticismu a formalismu pozdní moderny: *Marcel Breuer*, kostel St. John´s Abbey, Collegeville, USA, 1953 – 1961); *Herman Hertzberger*, pozdější nositel Pritzkerovy ceny, realizuje na přelomu *šedesátých a sedmdesátých let objekt charakterizovaný pluralismem forem, silnou výraznou strukturou* (Správní budova Centrall Beheer Apeldoom, Nizozemí, 1968 – 1972), *polyvalentním prostorem*, nachází inspiraci v sémantice a je tím, kdo navrací interiérům flexibilitu, útulnost a stává nejméně násilnickým architektem, odmítá architekturu jako exhibici jedince, odsuzuje stavby, z nichž křičí architektovo ego.

V projektech na počátku šedesátých let se směřuje proti moderně, proti jejím „chybám“ i jinými cestami. „*Proti mystice hygieny*“ (proti této „pověře funkcionalistické architektury“, řečeno Kieslerovým jazykem) *se klade „realita magické architektury, která koření v celistvosti lidského bytí“* (*Frederick Kiesler*, projekt Univerzálního divadla, 1959 – 1962). Ke slovu se v šedesátých letech razantně přihlásil nejen šestičlenný *team Archigramu se svým „vysokokarátovým“ technokratickým optimismem představovaným sice v aktuálně nerealizovatelných vizích – nicméně intelektuálně i výtvarně působivých a i na veřejnosti vlivných scénářích architektury budoucnosti* (mj. projekty *R. Herrona*, Walking City, 1964; *P. Cooka*, Plug-in City, 1966, věž pro světovou výstavu v Montrealu, 1967; srv. též účinek výstav projektů Archigramu provázený i animací objektů!), stejně tak jako tomuto zaměření skupiny Archigram oponující *alternativní a ekologická architektura* (projekty *P. Soleriho*, Hexahedron, 1962 ad.), která tehdy *v šedesátých letech nastoupila jako nový a překvapivý fenomén na architektonické scéně* (Putovní výstava *Architecture without architects*, kterou otevřel Bernard Rudolfsky v Museum of Modern Art v New Yorku v roce *1964* obracela pozornost teoretiků i veřejnosti k *anonymní a spontánní architektuře jako součásti alternativní kultury* – jde o jeden ze signifikantních fenoménů šedesátých let dvacátého století). Do protikladů těchto dvou směřování se promítla *opozice high-technologií a „měkkých technologií“*. Šedesátá léta charakterizuje již výše uvedený nástup *metabolistů* (v poválečném Japonsku převládly západní-moderní vlivy a v šedesátých letech se design a architektura

Americké a evropské mrakodrapy v šedesátých letech 20. století: hledání nového estetického výrazu



Zlom padesátých a šedesátých let 20. století: Pontiho odmítnutí monotónnosti a optického stereotypu mrakodrapů – kubusů.

1 | 2 | 3

1| Budova Pan-Am: „nejelegantnější“ americký mrakodrap z ateliéru Walter Gropius & Pietro Belluschi (1963, New York; 10 pater základny plus dalších 49 pater, půdorys tvoří kosočtverec). Graficky upravený snímek z časopisu Sciences & Avenir (č. 279, červen 1970)

2| Barevný model – maketa nerealizovaného projektu Gio Pontiho mrakodrapu (repro z: Domus, č. 470, 1969) vykazuje eleganci, subtilitu a dynamičnost evropského mrakodrapu; projekt předpokládal úpravu fasády k využití efektu „self-lighting“

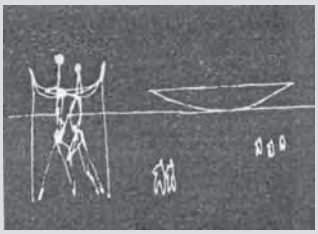
3| Gio Ponti a Pier Luigi Nervi (Studio Ponti Fornaroli Rossello) realizovali na konci padesátých let (1958–1959) mimořádně stylově čistý a dynamický objekt – mrakodrap Pirelli (čtyři celobetonové pilíře se směrem vzhůru větví a zužují – jejich dvoumetrová šíře v přízemí se postupně redukuje na čtvrtinu; sloupy jsou samonosné; signum: variabilita prostoru na každém z třiceti podlaží) v Miláně. V tomto „nejelegantnějším mrakodrapu“ bylo dosaženo technologického vyrovnání s výsledky v zámoří

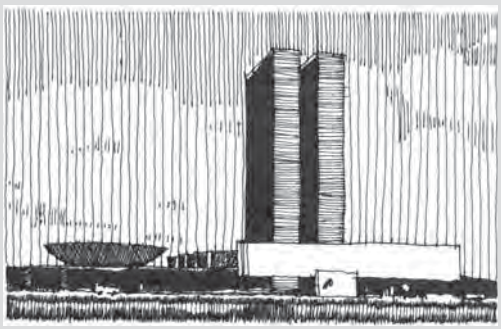
Architektura a urbanismus na konci šedesátých let 20. století: probouzí se zájem o „přirozený svět“

Záběr ze sídliště Aspen v lesním prostředí, vchod do domu (fotografie: R. Blunck, reprodukováno ze zvl. čís. časopisu Das Haus 1969, 1970) publikovaný v českém periodiku ještě v roce 1970 (Věda a život, č. 9, 1970) měl evokovat jednu z žádoucích aspirací architektury – a přitom tak těžko na panelových sídlištích dosažitelnou – „přirozený svět“, svět přirozeného domova, s útulností, svět s mnoha významy, svět tvořící útočiště vůči vnějšímu světu – tedy svrchovanou opozici vůči od konce šedesátých let narůstající hrozbě panelových sídlišť.

Šedesátá léta 20. století: brazilská architektura Oscara Niemeyera, Lucia Costy, Eduarda Reidyho na cestě za velikostí

brazilská architektura



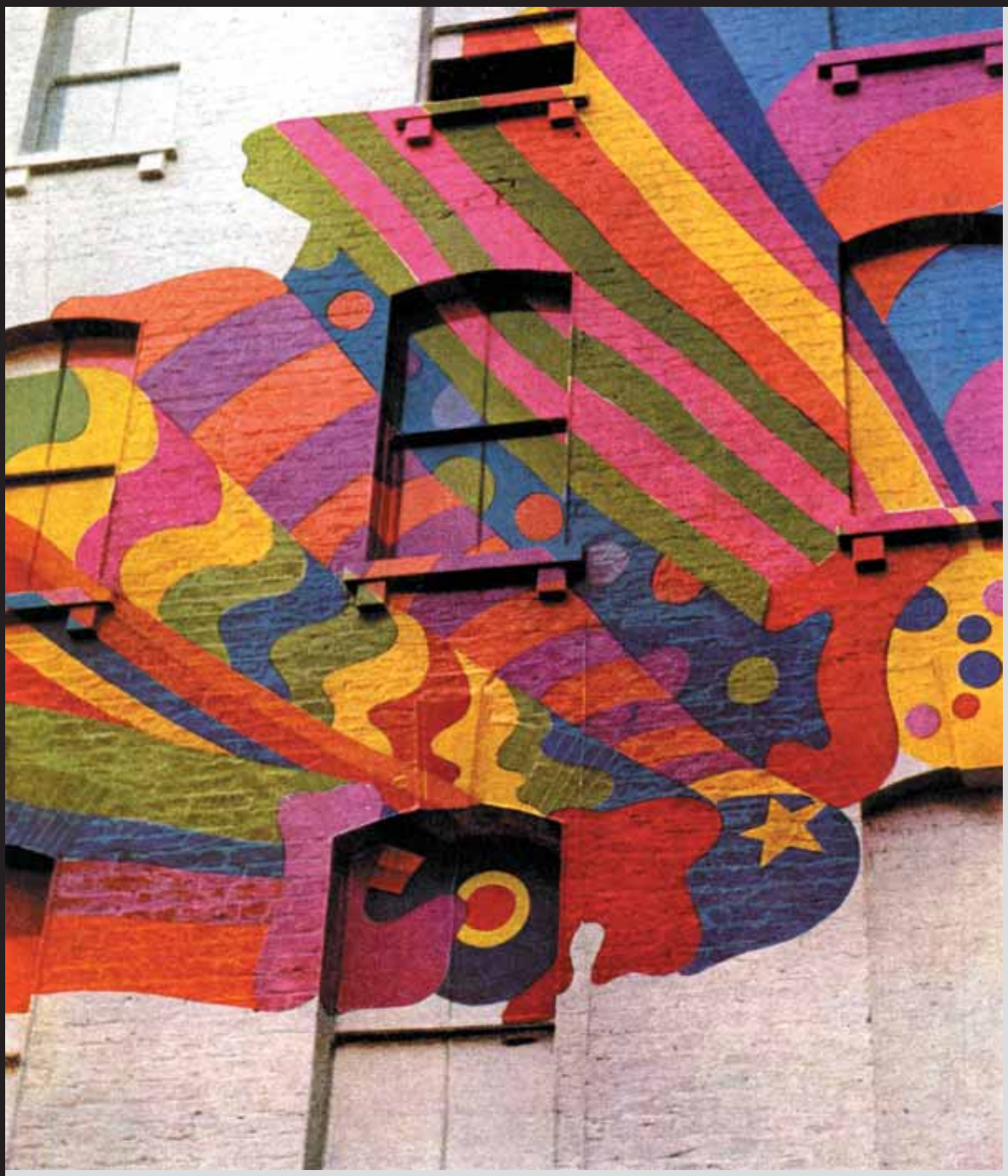


1 2 3

1I Alvorada – prezidentský palác v Brasili – interiér (fotografie: C. Casati, repro z časopisu Domus, č. 434, leden 1966)

2I Skica Oscara Niemeyera

3I Nové hlavní město: Brasilia; kresba O. Okamura



1 2

1| Pop-art na domovní fasádě v Londýně (foto Albert Hollenstein, repro z: Hoechst News 42)

2| Návrh na symbol „Mezinárodního roku výchovy 1970“ od představitele op-artu – Victora Vasarelyho

stává nástrojem národní identity a hrdosti), mezi mimořádné architektonické objekty patří *realizace Kenzo Tangeho* (mj. Tiskové, rozhlasové a televizní centrum Jamanaši, Kofu, Japonsko, 1964–1966; Olympijský stadion, Tokio, 1964).

Naznačený intenzivní vývoj provázela řada nejistot i selhání. O tom, jak si *odpůrci mezinárodního stylu a kritici modernismu sami mnohdy nerozuměli* (srv. Ernesto Rogers versus Peter Smithson) a do jaké míry toto neporozumění skrytě naprogramuje na desetiletí konflikty a další vývoj (včetně vývoje k post-modernismu!) ukázala již rozhořčená diskuze[9)] nad prvním milánským mrakodrapem Torre Velasca (E. Rogers a milánská projekční kancelář BBPR, 1954–1958) na půdě v neuvěřitelných organizačních zmatcích končící kdysi velevýznamné organizace CIAM v Otterlo (1959).Tehdejší spory z přelomu padesátých a šedesátých let a počátku let šedesátých jsou i z dnešní perspektivy – a to je pro nás již z hlediska tohoto úvodu metodologicky významné – přímo exemplární: jsou to *spory o to, co by se mělo postavit proti mezinárodnímu miesovskému stylu – spory, jak znovu uvést do architektury minulost, jak obnovit kontinuitu, znovu komunikovat s minulostí, s tradicí* (*historismus jako formální nápodoba?, respekt k podmínkám místa anebo jejich relativizace?, historismus jako zdroj nového eklekticismu anebo zdroj svébytnosti?* atd.).

Pro vývoj na přelomu padesátých a šedesátých let a na prahu let šedesátých si můžeme konec konců pomoci vizuální metaforou: elegantní skeletové konstrukce Miese van der Rohe versus – řečeno slovy německého historika a teoretika moderny a postmoderny Heinricha Klotze – „čtyřhranná pavěc … nafouknutá do obří podoby“ dvacetičtyřpatrová administrativní věž *Torre Velasca* (1958) E. Rogerse (rovněž skeletová stavba, ale tím shody končí, milánský mrakodrap je ve výsledné estetice výsměchem exemplárním typům moderny!; nepřehlédnutelná – jakkoli nechtěná, nezáměrná – estetická výstřednost ukazující, že i záměrná komunikace stavby s historií a místem může vést k prapodivnému výsledku) *versus* nejelegantnější evropský *mrakodrap Gio Pontiho (třicetičtyřpatrová věž Pirelli*, 1958–1961), který vzniká rovněž v Miláně za neuvěřitelně krátké období (neuvěřitelné pro řádovou odlišnost estetického vyznění uvedených staveb!) po Torre Velasca.

Symptomatickým rysem šedesátých let je tedy již sama rychlost, s níž se odpor vůči moderně prosazoval ve stavební praxi. Renomovaná *firma SOM* (založena 1935, L. Skidmore, N. A. Owings, J. O. Merill) *stavěla v 50. letech s úspěchem „miesovské“ elegantní prosklené stavby* (a získala si v tomto způsobu realizace staveb a zvolené estetice vysoké uznání, což je i pro zavedenou firmu velmi důležité, a ta zpravidla nerada opouští úspěšné a osvědčené zavedené postupy), které ovládá klasicistní idiom, puristická estetika, pečlivě zvolené proporce. *Objekty této firmy se staly v 50. a 60. letech měřítkem prosperity – staly se „mrakodrapy konzumní konjunktury“* (srv. Chace Manhatten Bank, New York). *Ale budova John Hancock (San Francisco, 1960!) již signalizovala odklon SOM od modernistické ortodoxie prosklených krabic – demonstrovala návrat k systému nosných vnějších stěn*! – tedy *neuplatňování „závěsových stěn“* (pro srovnání: v geopolitické západní Evropě se v těchto šedesátých letech závěsové stěny nadále rozsáhle uplatňují – v SRN excelovala vysoce kultivovanými stavbami v miesovském stylu firma *Hentrich&Petschnigg* – zaujímající v Evropě roli srovnatelnou se zmiňovanou SOM; dále srv.: v Československu dochází na počátku šedesátých let k osvojování této technologie a k jejich první realizaci, viz Pragerův Ústav makromolekulární chemie, Strojimport architekta Kuny a kol.).

Položme si po tomto stručném, orientačním a snad i dostatečně instruktivním výčtu narůstajícího odporu proti moderně v časopisech, publikacích, prohlášeních a programech architektů a v konečné instanci v projektech a realizacích na geopolitickém Západě několik otázek.

Měla naléhavost a rychlost tohoto naznačeného vývoje na „Západě“ analogii v Čechách, v Československu?

Jaké spektrum staveb se otevřelo v šedesátých letech a s jakými shodami, analogiemi a rozdíly v souvislosti a výše uváděným vývojem na „Západě“?

Jaké mělo parametry – „oč šlo“ – v „novém orientování“ architektury?

Přinesla šedesátá léta v architektuře něco zásadně nového a jakou roli v tom hrálo „politické uvolnění“, či ona zvláštní a často připomínaná „senzibilita šedesátých let“ (srv. mj. *fikce*

Věž Pirelli od Gio Pontiho a P. L. Nerviho; mezinárodní styl a přesto *významná evropská alternativa vůči americkým „krabicovým“ mrakodrapům:* elegantní zeštíhlený šestiboký proudnicový profil – štíhlá stavba ve tvaru křídla letadla. 18. dubna 2002 byl objekt poškozen nárazem lehkého letadla do 26. poschodí

Administrativní věž *Torre Velasca*, architekt Ernesto Rogers a BBPR, Milán; *sporný pokus o překonání mezinárodního stylu příklonem k historismu, regionalismu, expresi – snaha o vyjádření genia loci. Diskuze nad tímto objektem (1959) ukázala, že neexistuje jedna společná cesta nové generace (A. van Eyck, A. a P. Smithsonovi ad.) v překonání původní moderny. Repro z: Lexikon der modernen Architektur. Droemer-Knaur. München-Zurich 1963, s. 27*

Výšková budova *Phoenix-Rheinrohr* od H. Hentricha a H. Petschnigga, Düsseldorf, 1957–1960; reprezentativní správní budova průmyslové společnosti; *dokonalá evropská odezva „miesovské moderny“. Kresba: O. Okamura*

vstupuje opět do architektury: Hollein!, Kiesler!; nalezneme analogii u nás?) *a jakou roli v tom hrály nové technologie* (srv. *projekty Archigramu* s konceptem osvobozující techniky a mimořádný ohlas výstav této skupiny)?

Prožívala československá průmyslová architektura v šedesátých letech obdobný vzestup a byl srovnatelný s výsledky v zahraničí?

Byla šedesátá léta 20. století skutečně „zlatá"?

R. Roubíček: Sklo jako surovina, sklo jako výrobek (finální název pochází od J. Kotíka: „Sklo, hmota, tvar, výraz"), 1957–1958, výška 268 cm; uprostřed expozice skla na EXPO 58 v Bruselu byla umístěna jedinečná abstraktní plastika z různobarevných skel (Svolinský: „Vy dostanete první cenu. Ale potom Vás zavřou."). Brychtová, Kotík, Libenský, Matura, Oliva, Roubíček, Roubíčková, Svolinský a další demonstrovali novodobý pohled na sklo a jeho zpracování. Pavilóny expozice byly světovým unikátem. Prázdný prostor pro uvedenou realizaci vznikl náhodou, nicméně spolupráce architektů s uměleckými skláři a výtvarníky získala programový charakter.

Pokládat šedesátá léta za zlatá je možné jen s nadsázkou „protože od ostatních desetiletí se liší snad pouze tím, že to byla léta, kdy převládal jistý optimismus až euforie, neboť se zdálo, že řešení většiny problémů lidstva je na dosah. Byla to doba, kdy pojem ekologie byl ještě téměř neznámý, důvěra v možnosti levné atomové energie byla bezmezná a všechny ulice Prahy byly průjezdné oběma směry", uvádí v takřka pro architekty klasické věcně nasycené metaforické zkratce T. Brix, „všeobecné uvolnění bylo snad způsobeno i tím, že v tomto období se úspěšně dokončovala obnova světa poničeného válkou a stabilizovalo se poválečné politické uspořádání. Význam tohoto desetiletí spočívá v tom, že se stalo přelomovým obdobím završujícím vývoj první poloviny dvacátého století – a zároveň se stalo základem pro další vývoj. Nelze jej však vytrhovat z kontinuity dějin."[10)]

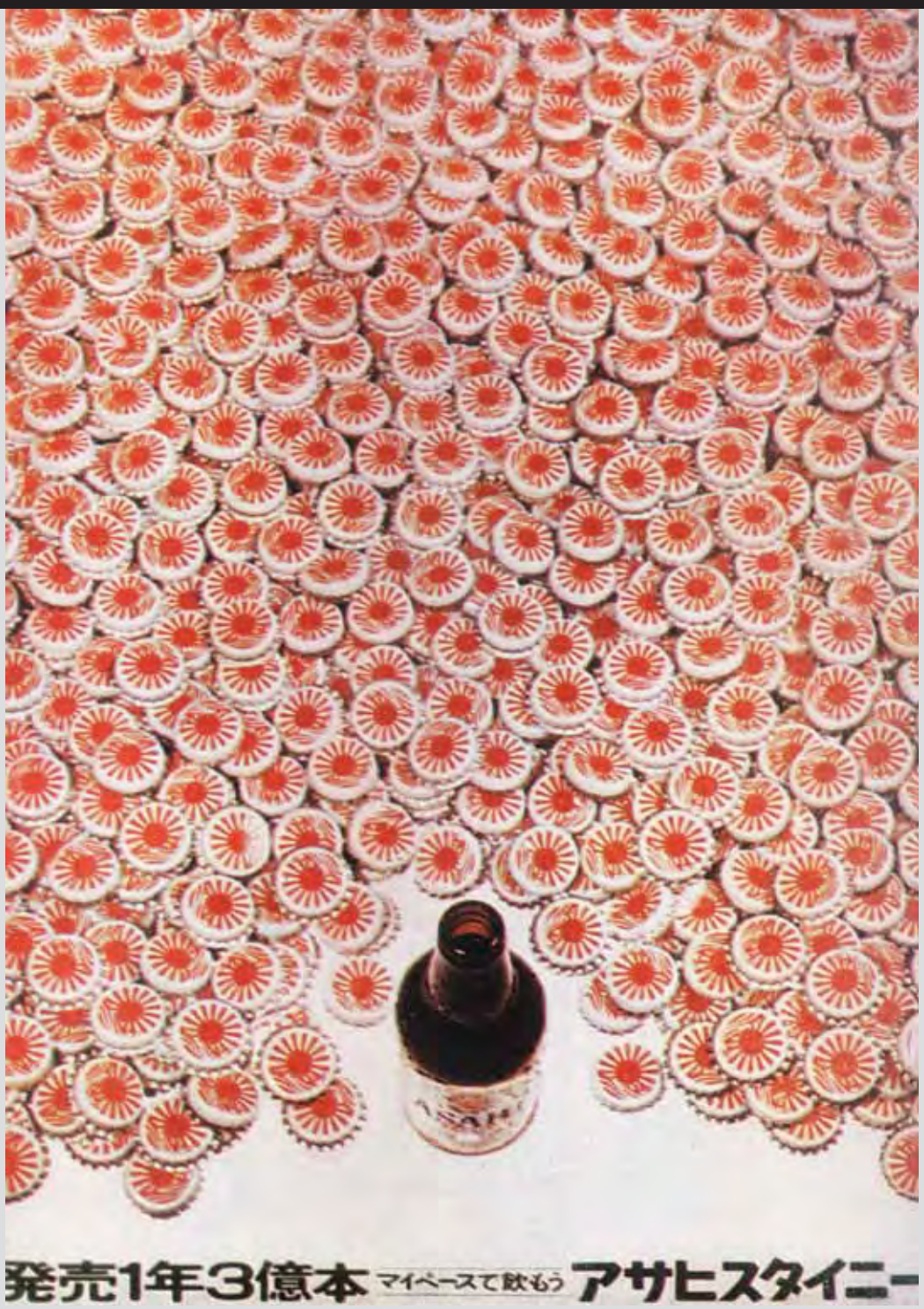
S padesátými léty se adjektiva „zlatá" a „báječná" nespojují z důvodů, které jsou z pohledu vnitropolitického vývoje Československa i z hlediska mezinárodního dostatečně zřejmé a nic na tom nemění ani doložený vzestup české *grafiky, keramiky a především ateliérového skla* (J. Brychtová, J. Kotík, S. Libenský, R. Roubíček; K. Hetteš – šéf sbírek uměleckoprůmyslového skla byl organizačně i ideově klíčovou osobou v pozadí velkého vzestupu) na konci tohoto desetiletí (padesátá léta nebyla tak zcela neinvenční, jak se tradovalo při srovnávání s následujícím desetiletím); rovněž se uvedené přívlastky nepřipojují k sedmdesátým létům – v Československu probíhala tzv. normalizace a na „sever" dolehly dvě ropné krize, cenový vzestup této strategické suroviny. *V ekologické krizi se odkrýval „kulturně-civilizační deficit" Západu (P. Glotz), vše se ve srovnání se šedesátými léty* jevilo jako složitější a nepřehlednější, ale o „báječných a zázračných" šedesátých letech se hovořilo a hovoří. Je to idealizace tohoto desetiletí? Nepochybně. Žádné desetiletí samozřejmě nebylo jen „zlaté". Ale neodkazuje se „zlatými" šedesátými lety na něco, co takto idealizovat lze? I tomuto rozměru šedesátých let budeme věnovat pozornost.

Zřejmě pořád platí ono klasické „svět je hustě obsazen" (B. Brecht) a s jedním a týmž světem je možné mít různorodé a protikladné zkušenosti. Proto se podívejme na téma „šedesátá léta jako přelom" přes autoritu klíčového teoretika postmoderny Ch. Jenckse a přes závěry historičky architektury E. A. T. Smithové.

Šedesátá léta byla a jsou pociťována právem – byť z různých důvodů – jako mezník, jako cézura. V šedesátých letech – řečeno zatím předběžně a neurčitě – něco končí a něco začíná. Pro první přiblížení se zde omezíme na závěry dvou respektovaných autorit. *„Asi tak od roku 1960 se moderní architektura, neboli mezinárodní styl a jemu příbuzné modely" – uvádí historik architektury Charles Jencks – „dramaticky změnila. Vyvinul se nový styl, pozdní verze předešlého, a zároveň podstoupil ještě přeměnu, jejímž následkem byl nový druh – postmoderní."* Podle Ch. Jenckse tedy architektonickou scénu šedesátých let začne obsazovat „*pozdní moderna*" („Pozdněmoderní architektura dovádí myšlenky a formy modernistického hnutí do krajnosti, stupňuje povahu a technický obraz budovy ve snaze poskytnout zábavu či estetický požitek. Snaží se vdechnout nový život do modernistického jazyka architektury, jazyka, který mnohým připadá jednostranný a odcizující"), následně *postmoderna* a na periferii architektonické scény začne vyrůstat *alternativní architektura* s aspiracemi, které naprosto nejsou okrajové. Obsah pojmu postmoderna se v čase proměňoval a post-moderním se stávalo vše, co přicházelo na scénu po moderně (neboť ta se podle Ch. Jenckse, H. Klotze a dalších historiků a teoretiků architektury vyčerpala, spotřebovala své ideje tím, že je realizovala) – *pojem postmoderny se stával sběrným pojmem pro kritiku a diagnostikované problémy moderny.* Za postmoderní se pokládalo to, co si činilo nárok, že *je nové v modu, tedy i ve způsobu, v němž toto nové přichází, s nímž se změny ve vztahu k mezinárodnímu stylu, k modernismu prosazují.*

Šedesátá léta se stala doslova „pokusným terénem pro nové ideje a směry, které byly v mnoha případech na stavbách uplatněny teprve v pozdějších letech,"[11)] je to období, které

Šedesátá léta 20. století – k již tradičním velmocím designu, Itálii, Švédsku, Finsku, se připojuje Japonsko a československé výstavnictví



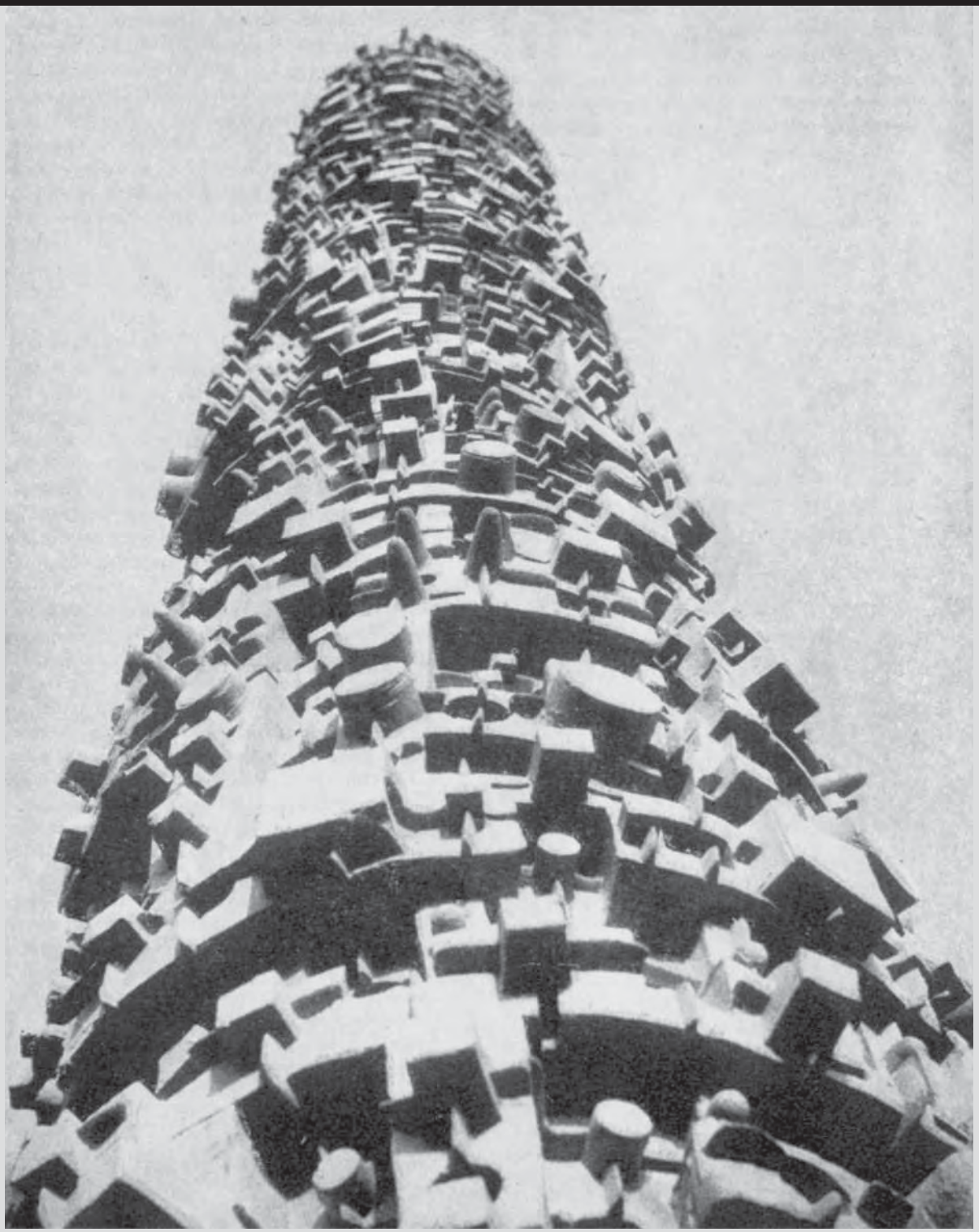
V březnu 1960 bylo založeno **„Nippon Design Center“** a jeho úspěchy na mezinárodním poli (kultivovanost, osobitost plus odlišnost od amerikanizované produkce) rychle získaly ateliéru světové uznání.

Na obrázku je komerční plakát pro pivovar Asahi (Kazumase Nagai, fotografie Jutaka Takanaši, repro z: Věda a život, 1969, č. 5). Architektura spolu s designem se stala v šedesátých letech nástrojem sebepotvrzení japonské kulturní identity.

Od šedesátých let patří Japonsko k několika zemím, které zásadně působí na vývoj pozdněmoderní a postmoderní architektury.

Nippon Design Center

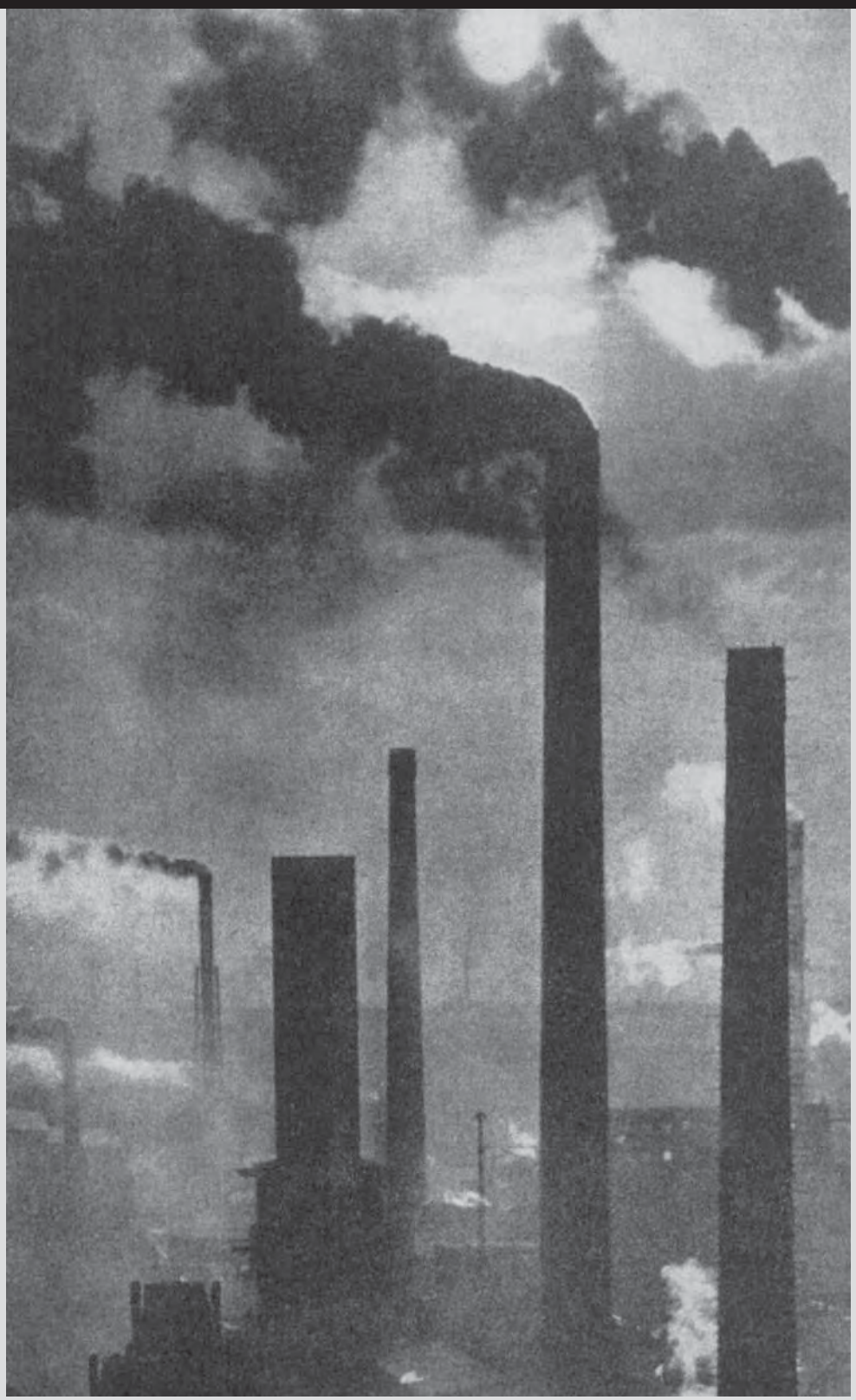
Šedesátá léta 20. století: dominuje důvěra v moc vědy a techniky, ale v druhé polovině šedesátých let se již objevují obavy



Lino Tiné, Pokrok vědy a techniky, Maribor, 1968

Lino Tiné, italský sochař z Milána, „Pokrok vědy a techniky“, Maribor, Jugoslávie (Slovinsko), 1968. Objekt kompaktního sloupu z tvarovaného cementu je bohatě strukturován symetrickými i asymetrickými prvky, různými geometrickými prvky (válce, krychle, kužely ad.), princip vazby mezi jednotlivými elementy evokuje kontinuitu růstu v neomezeném rozsahu à la babylónská věž. Pozoruhodné téma – **idea, tj. „pokrok vědy a techniky“ je nejen symbolicky vyjádřena ve hmotě, ale proniká extenzivně do prostoru.** Nás v daném případě tato **atraktivní plastika** (neokonstruktivní směr v plastice) zajímá **jako výraz nálady** – **ducha šedesátých let: důvěra v moc vědy, optimismus i v druhé polovině šedesátých let vznikající obavy z moderních technologií.**

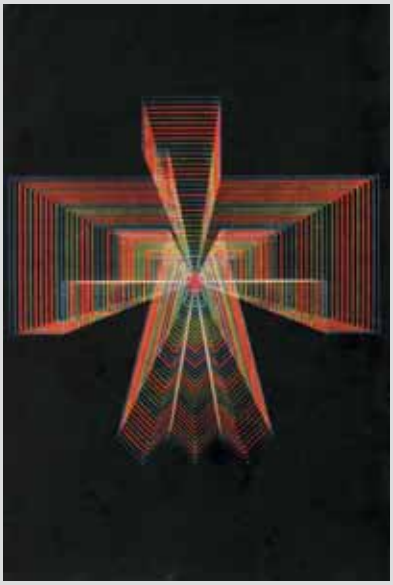
Druhá polovina šedesátých let 20. století: doba nástupu ekologického a alternativního hnutí



Snímek „Průmyslové exhaláty“ (Vie Nuove, 1969, č. 11, repro z: Věda a Život, 1969, č. 8) ukazuje odvrácenou tvář moderní doby – ekologický deficit v kulturně-civilizačním rozpočtu

V šedesátých letech se začíná měnit slovník politických subjektů – místo „růstu životní úrovně“ se začínají frekventovat pojmy „kvalita života“, životní standard a po ustavení „Římského klubu“ se na konci šedesátých let otevřelo téma **ekologická krize, vzniká ekologické a alternativní hnutí.**

Šedesátá léta 20. století – pokračuje nástup počítačů



1
2 | 3

1I Ukázka inzertní fotografie propagující samočinné počítače (repro z: Business Weekly 29. 11. 1969)

2I Kresba Vladimíra Renčína ze „šedesátých let“ – počítač je náležitě s dobou, jen v malé nadsázce vyobrazen jako skříň

3I Simulovaná grafika z počítače napodobující indiánskou kresbu ptáka, programátor D. Caskey (repro z: Life Atlantic, č. 4, 1969 – u nás vytištěn jako doprovod k článku „Umění produkované počítačem“ v témže roce VaŽ 8/1969)

pokud jde o intenzitu a naléhavost teoretických diskuzí je srovnáváno historiky s výboji z počátku dvacátého století! (E. A. T. Smithová)

K těmto předběžným charakteristikám šedesátých let uveďme znovu ještě jednu – a tou je *neobyčejná rychlost a různorodost této evoluce*.

Odložme na chvíli téma architektury a vraťme se do českých zemí. Literatura, film mohou zajisté *bezprostředněji* vyjadřovat změnu duchovního klimatu, a také to činily. Literatura šedesátých let se v Československu odklonila od takřka předepsané společenské tématiky k zájmu o existenciální otázky (u nás: Milan Kundera, Josef Škvorecký a další), opustila povinný optimismus, demytizovalo se oficiální pojetí dějin, literatura se diverzifikovala, vytratil se vševědoucí vypravěč, nastoupila škála vypravěčských technik atd. Řečeno ve zkratce: Techniky a strategie, slovník i témata se v literárním umění rychle měnily.

Odehrávalo se v české a slovenské architektuře šedesátých let, v teorii, v její sebereflexi a realizaci něco, co bychom mohli také s takovou zřetelností označit za „obecné" tendence architektury šedesátých let?
Jaké jsou výsledky architektury šedesátých let dvacátého století? Řečeno s Aldo Rossim „v architektuře stejně jako v jiných oborech existují výsledky, které se předávají dál a stávají se součástí architektury" – měli architekti „báječných šedesátých let" v Československu smysl, bezpečný instinkt, zeptejme se přímo, mohli vůbec mít a měli takovýto bezpečný smysl pro takovéto výsledky, pro „nové" po „padesátých letech" s jejich uniformitou? A dokázali na ně navázat?
Umělecká díla i architektonické realizace zpravidla silně hovoří ke generaci pro níž byla vytvořena; má architektura šedesátých let ve svých nejlepších realizacích schopnost významně hovořit k *následujícím* generacím?
A konec konců, mají-li být šedesátá léta tak vysoko hodnocena, jak se občas děje ve vzpomínkách (a dodejme nejen architektů), pak je zde jistě právem položena další otázka, zda mělo to desetiletí vlastní architektonické téma? A mělo je?
Byl tímto dominujícím tématem odklon od sociální romantiky, od romantiky socialistického realismu – od architektonické a urbanistické sorely, sycené panující ideologií k racionalitě hromadné výroby a stavební prefabrikace?
A obstojí toto téma i dnes?
Nebyla šedesátá léta nadhodnocena?
Není třeba je demytizovat?
Nejsou „zlatá", „báječná" šedesátá léta jen pouhým přeludem generace, která je spojuje se svým mládím a nástupem – jde o záležitost generační optiky?
Nenaznačuje to konec konců i malé porozumění pro význam šedesátých let, s nímž se často setkáváme u generace, která nastoupila v devadesátých letech?
Hovoříme-li o šedesátých letech, prohrabujeme se dnes snad jen sutinami dějin, anebo je to příležitost setkání s něčím, co trvá ve fundamentu architektovy práce i dnes?

Deset metodologických zásad ke studiu české (slovenské) architektury šedesátých let 20. století

Když se střetáváme s takovými otázkami a tezemi, tak je dobré si uvědomit, že tazatelé v nich často již jistým způsobem vlastně *předrozumí tomu, na co se chtějí tázat*. V správně položené otázce je podle zakladatele kybernetiky Norberta Wienera obsažena poloviční odpověď.

Umíme se na fenomén české (slovenské) architektury šedesátých let adekvátně zeptat tak, abychom jej rozkryli, tak, aby hovořila „věc sama" a ne naše dnešní názory a hodnotové postoje a konec konců i nové předsudky?

To, že odpověď na otázku po fenoménu architektury šedesátých let nejenže nemůže být triviální, ale že sahá i do podstaty architektury naznačují i postoje Aleny Šrámkové. Tato významná architektka cítila vůči generaci šedesátých let jistý odstup (ale patřila k ní věkem, J. Šrámek byl jednou z klíčových vůdčích postav této generace). To, co ji mimo jiné odrazovalo, byla obava, zda ona výtvarnost české architektury šedesátých let neodvádí od podstaty architektury, zda neoslabuje uchopení prostoru. A nebyla s touto obavou sama. Dnes, uvádí Alena Šrámková v roce 2005, „považuji šedesátá léta za krásné a silné

období. Protože to nebyl funkcionalismus. Už to mělo svoje vlastnosti“ (A. Šrámková, manuskript, str. 3).

Cílem této publikace je učinit vývoj české (resp. československé) architektury v šedesátých letech jasnějším, srozumitelnějším v jejím vztahu k vlastním tradicím (k předválečné architektuře, k funkcionalismu, k „socialistickému realismu“ ad.), ve vztahu k architektuře geopolitického Západu, v zakládání nových architektonických perspektiv, k nástupu a osvojování nových stavebních technologií, ve vztahu k vývoji společnosti – zkrátka k šedesátým létům jako sociokulturnímu časovému úseku – ozřejmit tyto relace, převést méně srozumitelné složitosti na složitosti srozumitelnější. Nejde a nemůže jít – hovořeno s Levi-Straussem a C. Geertzem – o redukování složitého na jednoduché, naopak „vysvětlení často spočívá v nahrazování jednoduchých obrazů obrazy složitějšími a ve snaze nějakým způsobem přitom zachovat srozumitelnost, jež byla vlastní těm jednoduchým.“[12)]

Deset metodologických zásad

Je tedy dostatek důvodů k tomu, abychom uvedli několik metodologických poznámek, rozčleněných do deseti tématických bloků.

1 *Za prvé, zabývat se jen určitým desetiletím – šedesátými léty*, respektive architekturou tohoto desetiletí – *znamená vstoupit do známé časové pasti*: Vývoj před tímto desetiletím se jeví a může být vykládán jako směřování k svému naplnění v šedesátých letech – ta jsou pak představena jako jakési samozřejmé finále celého předchozího vývoje. Změny „referativního bodu“ mají za následek změnu pohledu a změny v hodnocení. Evoluce architektury v šedesátých letech se pak mění až příliš snadno podle toho, jsou-li tímto referativním bodem například sedmdesátá, osmdesátá či devadesátá léta. *Podle zvoleného referativního bodu pak mohou být a jsou šedesátá léta oslavována, znicotňována či zatracována. Opustit onu časovou past je požadavek elementární, ale ve svém provedení a důsledku zajisté netriviální.*

Historici nemají – a právem – rádi přelety v čase, přesto možná není bez významu čas od času položit si provokativní otázku – „Což jsme méně než Italové v quatrocentu?“ (citujeme autoritu, nedávno zemřelého amerického architekta Philipa C. Johnsona) či vyrovnat se s rázovitým tvrzením ze šedesátých let vysloveným respektovaným profesorem Václavem Vilémem Štechem (někdejší archivář hlavního města Prahy, významný kunsthistorik obeznámený i s architekturou a pověstný polyhistor) – „architektura v Praze skončila Národním divadlem“! Pak je ovšem třeba v takovémto dialogu respektovat zákon žánru. V této studii však takovýto postup „přeletu v čase“ neuplatňujeme.

2 *Za druhé*, navíc *je zde nebezpečí, že budeme* uvažovat v linii „funkcionalismus“ (meziválečný, poválečný), „socialistický realismus“ „způsobil“ to a to, čili, že *pojmenovaným tendencím* budeme, byť nechtěně, *přisuzovat vůli jednat*, vždyť sama zkoumaná matérie – architektura ze své podstaty, respektive vývoj architektury daného desetiletí – evokuje sklon k takovéto interpretaci (již zakladatel moderní historiografie Voltaire dal podnět k výroku: „Kdyby Trend neexistoval, museli bychom si Ho vymyslet.“). Architekti navíc měli a často doposud mají různě motivovaný sklon odvolávat se na vyjádření „Zeitgeistu“ v architektuře (Mies van der Rohe v jedinečném takřka konfesijním článku svého mládí – Baukunst und Zeitwille – z roku 1924 operuje s pojmem Zeitwille), na podlehnutí duchu doby („Spirit of History“) a často dochází podle Ch. Jenckse k záměně neúprosného trendu („inexorable“ – neúprosný, neobměkčitelný, nesmiřitelný), čili trendu opřeného o hrubou sílu, za nevyhnutelný trend („invitable“), a tím zaměňujeme „je“ za „měl by“. Stanoviska architektů jako intelektuálů pak vůbec zahrnují celé spektrum – postoje kritické, pasivní, morální a povolné (Ch. Jencks ilustruje „slabý determinismus“ údajným českým příslovím: „Když je znásilnění nevyhnutelné, lehni a vychutnej ho.“). Ostatně je známo dostatečně z dějin, že i sami architekti se pokusili opakovaně přivést společnost k přijetí trendů, které oni sami pokládali, respektive které se jim *jevily* jako nevyhnutelné („invitable“; srv. Jencksem v této souvislosti připomenutá moderna). U nás po roce 1948 došlo k pokusu představit určitý, nikoli bez tlaku a útlaku, čili násilně prosazovaný směr („socialistický realismus“) za nevyhnutelný („invitable“) trend dějin.

Uvažovat o historii z hlediska trendů přinejmenším znamená uvádět do hry ospravedlnění. Strukturální analýza dějin architektury, tak jak ji předložil Ch. Jencks ve vynikající teoretické publikaci „Architecture 2000. Predictions and methods“[13)] – důraz je položen na adjektivum strukturální – nabízí mnohdy víc než dobrodružství. Bohatství dějin architektury

je příliš veliké, než aby se dalo převést na trendy, tradice se ovlivňují, prolínají, architekti se přesouvají z jedné tradice do druhé, je to tak, že tvůrce na rozdíl o přírodních druhů (a eo ipso od „přírodních dějin“ a neúprosných trendů) „může přeskakovat z jednoho do druhého, oženit se s kýmkoliv se mu uráčí a produkovat potomstvo. Je to prostě tak, že myšlenky a podoby se mohou nekonečně a rozmarně oplodňovat, zatímco například želvy se nemohou úspěšně družit se žirafami“. Opusťme tento Jencksův sarkasmus a uveďme zcela konkrétně: Charles Jencks v programatickém článku „Historie jako mýtus“ přece již v roce 1966 deklaroval, že hlavní vysoce respektovaní historikové moderní architektury (N. Pevsner, H.-R. Hitchcock – známý souběžec P. C. Johnsona, významný historik architektury V. Scully ad.) napsali dějiny, které stranily hodnotám, které tito autoři propagovali, které vyznávali (výsledkem se stával *jednotný* – ať z hlediska autorů samých a rozdílů mezi nimi jakkoli diferencovaný – modernistický pohled na dějiny) *a Ch. Jencks proti takovýmto dějinám moderní architektury kladl pluralitu hnutí, pluralitu tradic a nesouvislost jednotlivých proudů (včetně nástupu alternativní a ekologické architektury).*[14)]

Spíše se proto budeme v této studii snažit vycházet z toho, že „historie byla patrně vždycky nelineární a otevřená vůči podivným zvratům“. (J. Le Goff) Vždyť i „socialistický realismus“ – tzv. sorela v architektuře – tedy něco velice významného z hlediska zorného úhlu ideologie a vrchnostenské „stranické“ (KSČ) a státní moci – se velice rychle vytratila. Vymizela. Neúprosná (inexorable) „tendence“, směřování, konstruovaná, deklarovaná a požadovaná „dějinná zákonitost“ směrem k ve vývoji „socialistické architektury“ (jistý typus ideového masového uniformismu) se rozplynula. Pět let po nástupu „socialistického realismu“ proběhla v prosinci 1954 v Moskvě konference stavbařů, na níž se N. S. Chruščov vyslovil proti „zdobnictví a zbytečnostem“ a požadoval obrat k vyšší ekonomické výkonnosti tohoto oboru – socialistický realismus, „sorela“ (zkratku s difamujícím vyzněním uvedl „do oběhu“ J. Havlíček) končila, a kdo má rád „dějiny“ z pozice anekdoty, tak si připomene návštěvu N. S. Chruščova v Československu a jeho vedlejší věty na toto téma. Kde byl najednou předcházející nátlak a útlak – nezřídka i lidsky bolestný – jemuž byli vystaveni architekti, a kde byly razantní odsudky funkcionalismu?

Nastával čas změn ve společnosti, navzdory již ve své době anachronickým symbolickým aktům, jakým bylo *odhalení* obrovského *Stalinova pomníku v Praze na Letné 1. května 1955*, navzdory pokračujícím ideologickým konfrontacím („socialismus versus kapitalismus“). Nicméně například diskuze R. Nixona a N. S. Chruščova v přímém televizním přenosu na *Americké národní výstavě v Sokolnikách* (diskuze nad designem americké kuchyně; *Moskva, 1959*) s velkým ohlasem představila bipolární svět nejen na obvyklé ideologické konfrontaci, ale konfrontovala americký a sovětský konkrétní „obraz štěstí pro obyčejného člověka“ a pootevřela pro „sovětského občana“ překvapující pohled do americké společnosti masové spotřeby.

Snímky zachycují pomník J. V. Stalina (dílna Otokara Švece, Jiřího a Vlasty Štursových) po odhalení a po jeho destrukci (termín odstranění byl stanoven *do* 6. listopadu 1962)

Chruščovův projev z prosince roku 1954 (*„O zdobnictví a zbytečnostech v architektuře“*) ukončoval jednu z etap poválečné sovětské architektury a stal se i pro ostatní země „východního bloku“ nepřehlédnutelným signálem k obratu ve stavebnictví a architektuře. K svého druhu velkoleposti a k monumentalitě směřující „stalinská architektura“ byla odložena, *industrializace stavebnictví a masová bytová výstavba se stala prvořadým cílem.*

Spojené státy americké po válce směřovaly přes korporativní industrialismus k *„welfare state“*, americká architektura ve svém mainstreamu naplňovala ideje „high modernism“, narůstala spotřeba, narůstal individualismus.

Geopoliticky západní Evropa, „nastartovaná“ Marshallovým plánem (1948–1951), posilovala růst spotřeby, rovněž zde následně vyrůstal *welfare state*, ale poválečné rozvíjení modernismu vykazovalo značné diference nejen vůči USA, ale i mezi jednotlivými zeměmi Západu; *stát zde v kontextu evropských tradic zůstával v padesátých a šedesátých letech největším investorem (Holandsko, Belgie, Švédsko)*, modernističtí architekti se nadále v evropské tradici energicky podíleli na koncipování veřejných programů atd. *Vize spotřební společnosti ovlivnily vývoj na Západě i Východě.*

Vraťme se z geopolitického Západu do Československa. V krajských projekčních ústavech v letech 1955–1957 zavládla jistá dezorientace a hledal se nový bezpečný fundament. Koncem padesátých let se „začala vracet názorová vlna, kterou podle mě v našem ústavu reprezentovali Hrubý, Paul a Cubr se svými výstavami a Karel Filsak, architektonická špička

v generaci těsně před námi, směřovalo se k široce pojaté moderní architektuře, doprovázené ale ještě mnoha kritickými odsudky.“ (K. Kuna, manuskript, 2005) Určitý diktát ve vývoji architektury, tak zjevný i v architektonické uniformitě padesátých let, byl oslaben, *obnovovala se dynamičnost přirozeného vývoje a především „herní prostor architektury“ se rozevíral*, do společnosti se mnoha pramínky vracela otevřenost a pluralita a ta se v architektuře stávala obzvlášť zjevná. *Šedesátá léta se stávala v Československu dobou narůstajícího pádu velkých i malých dogmatismů všeho druhu – i to byl zdroj nezaměnitelného pocitu optimismu a svobody* v tomto desetiletí.

EXPO Brusel 1958 účinkovalo jako „seismické uvolnění“ (řečeno jazykem šedesátých let), bylo vnímáno jako *nepřehlédnutelný signál k návratu k autentické architektuře, česká (a slovenská architektura rovněž) se vracela k moderně*, k výsledkům českého funkcionalismu jako ke své identitě, jako k bezpečnému, ve zkoušce časem ověřenému východisku, přes které se rychle otevíraly a identifikovaly úkoly na přelomu padesátých a šedesátých let. V historii nikdy nebývají „návraty“ takové povahy, aby se zůstaly jen a jen vězet v minulosti, a tak tomu bylo i tentokrát (srv. osmý bod této studie).

3 *Za třetí*, dále se nevyhneme *fenoménu „zlatých šedesátých let“*, fenoménu, *který měl doslova „euroamerický rozměr“*, projevoval se jak v Evropě, tak Severní Americe. Čili: *Nelze porozumět vývoji české a slovenské architektury (a obecně „sociokulturnímu klimatu“) mimo tento dominantní kontext* (který nás dalekosáhle přesahuje) a to platí nejenom proto, že se Československo v šedesátých letech nejdříve pozvolna, a od poloviny tohoto desetiletí zřetelně, „otevíralo“ vůči – řečeno dobovým termínem – Západu. *Šedesátá léta se souběžně s tím stala léty otevření (a po roce 1968 drastického uzavření) perspektiv pro společnost i jednotlivce.*

4 *Za čtvrté, šedesátá léta skončila v Československu vojenskou intervencí*, politickou cézurou a společnost, umění i architektura propadaly do „normalizace“. Po politickém uvolnění, po narůstajícím rozsahu seberealizace, nastala – řečeno již výše uvedeným dobovým, a nejen disidentským termínem – „Biafra ducha“. Ale *šedesátá léta – jako sociokulturní čas* (proto v chronologických tabulkách uvádíme stavby z konce, respektive přelomu padesátých a šedesátých let a končíme realizacemi projektů, které vznikaly na přelomu šedesátých a sedmdesátých let) se svými význačnými charakteristickými znaky – *skončila i na Západě.*
Tím se dostáváme in medias res: jestliže „zlatá šedesátá léta“ byla zlomena v Československu tanky, proč a jak končila a skončila šedesátá léta jako sociokulturní fenomén na Západě? Jsou *„zlatá šedesátá léta“ – ve své podstatě posledním, pozdním květem moderny než nastoupí post-modernismus? Platí snad úvaha*: premisy modernismu byly v senzibilitě šedesátých let dovedeny do svých důsledků, a tím byla moderna „spotřebována“?

Konec – doznívání – „šedesátých let“ jako sociokulturního jevu v následujícím desetiletí vykazuje spotřebování idejí, vyčerpání kulturního radikalismu. Jinými slovy: Nevypovídá sám konec šedesátých let o jejich podstatě?

Čím byla šedesátá léta v „příběhu moderny“?

Nevyhneme se imperativní bilanční otázce: co přetrvalo ze šedesátých let?

Daniel Bell usuzuje jednoznačně: „Modernismus jako tvůrčí kulturní síla – tvůrčí co do estetické formy či obsahu – již dávno skončil; kritického bodu dosáhl asi před padesáti lety. *Senzibilita šedesátých let je relativní pouze jako důkaz toho, že estetika šoku a senzace nakonec vyústila ve vágní trivialitu;* skutečnost, že se stala majetkem kulturní masy, je pak dalším dokladem rozporů kapitalismu“.[15)]

5 *Za páté, šedesátá léta jako sociokulturní fenomén* měla svá specifika. *Snad nikdy v moderní historii*, uvádí Daniel Bell, *„spolu umění a politika nesouvisely tak těsně jako v šedesátých letech.“* To je zajisté doslova provokující formulace, Daniel Bell ihned uvádí i membra disjecta: *„Ve třicátých letech umění politice sloužilo, ač poněkud těžkopádným ideologickým způsobem. V šedesátých letech již nezáleželo primárně na ideologickém obsahu, nýbrž na duševním rozpoložení. . . Abychom našli atmosféru srovnatelnou s tím, jak silně bylo umění prodchnuto politikou, museli bychom se vrátit až k anarchismu devadesátých let minulého století [tj. 19. stol.]; co však bylo pro šedesátá léta zcela nové, byla velká*

„...tady orel, tady orel, Havel škubl lustrem...Procházka trhl splachovadlem...Rázl převěsil záclony...Dubček nechal klepat koberce...Pelnář si kupuje sádru na tu díru ve zdi...sdělte postup, přepínám!“(koláž Haďák; repro z: Reportér, 1969, č.11).

***De facto* přestala cenzura 4. II. 1968 (vystoupením K. Wintera a E. Goldstükera v televizi nad knihou Jak chutná moc L. Mňačka – ten byl v té době v emigraci), *de jure* byla zrušena 26. 6. 1968, *znovuzavedena* 26. 9. 1968 (ustavení Úřadu pro tisk a informace – instituce vykonávající cenzuru) – měsíc po intervenci vojsk Varšavské smlouvy; plně se prosadila později; koláž z března 1969 ještě vyjadřuje obavy ze změn v bezpečnostních sborech a ze ztráty svobody slova**

škála a intenzita pocitů, které byly nejen protistátní, ale víceméně obecně protiinstitucionální a v konečném důsledku antinomistické.“[16)]

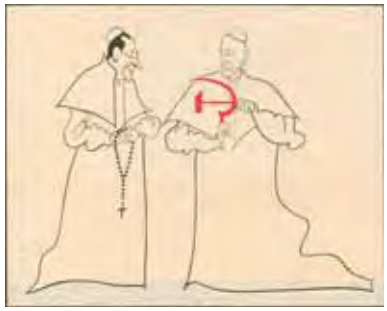
Řekněme, že tato a výše uváděné teze platí v nejobecnější rovině. Budiž. V jakém smyslu a s jakými rozdíly pak platí takovéto teze pro tehdejší Československo?

I šedesátá léta v Československu mají rovněž svoji politickou dimenzi, která silně motivovala jednání lidí („uvolnění“). O roce 1968 se říká, že se zde odehrál pokus o něco, co nebylo možné (*„socialismus s lidskou tváří“*, tedy odklon od modelu „sovětského socialismu“, důraz na propojení trhu – zbožně-peněžních vztahů a plánování, omezení role ekonomického a politického centra) a to jak z důvodů vnitřních (socialismus sovětského typu měl v sobě v konečné instanci zakódovanou nereformovatelnost, šedesátá léta je pak třeba demytizovat, přiznat iluze, které obsadily hlavy lidí), tak z důvodů vnějších (srv. zásah vojsk Varšavské smlouvy). Setkáme se i s opoziční tezí, že se zde odehrávalo něco velice významného jak pro Východ i Západ (srv. dobové teorie konvergence atd., každý systém jako lidské dílo je lidmi opravitelný, reformovatelný, českoslovenští reformisté jsou pak těmi, kdo měli a chtěli provádět syntézu toho nejlepšího z obou protikladných světů a eliminovat negativa). Československo se v očích některých aktérů šedesátých let měnilo v most mezi Východem a Západem, ale příliš brzo a krutě se mělo ukázat, že po mostě se šlape. Hořely iluze, hořely i v šedesátých letech otevřené perspektivy.

„...Nunúú... Podíváme se na ty specifické bábovičky“; Haďák, Mladý svět, 1968; A. Dubček, J. B. Tito a N. Ceausescu představují ve stínu Stalina odklon od „sovětského modelu socialismu“

Téma šedesátých let zřejmě zůstává i z pohledu počátku 21. století komplikovaným tématem. Jisté východisko – se kterým solidarizujeme – nabízí následující přístup: „ Jestli to bylo možné, nebo nebylo, na to se už nenajde odpověď, protože ji zarazil Brežněv svými vojsky. Čili dokazovat, že to nebylo možné – to je dnes úplně akademická otázka, která nebude nikdy jednoznačně rozřešena. Mockrát se mě lidé ptali, jestli mohu garantovat, že se to a to stane, a já odpovídal – nemohu. Žádný život nic negarantuje. *Ale šance, jakou jsme tentokrát měli, se nenechává jen projít. Musíte ji chytit a vykřesat z ní, co se dá.* Když se takový pokus nepovede, vždycky se najde někdo, kdo řekne – to jste neměli dělat! Většinou to ale říkají ti ‚rozumní´, co nic nedělali. Ale jedno je jisté. *Rok 1968 udělal obrovský krok k duševnímu osvobození lidí. Normalizace se už nikdy nemohla vrátit k takovému duševnímu ovládání lidí jako dřív. V tomto smyslu jsme my, z roku 1968, byli předchůdci těch z roku 1989“.*[17)]

To, co se nazývá *„politickým uvolněním“ v šedesátých letech a „pražským jarem“ roku 1968, prolínalo do každodenního života, do pracovních aktivit*: „Investory dělali úředníci na investičním útvaru. Jejich šéfové, partajníci jim říkali: ‚Do architektury nekecejte, tomu nerozumíte.´ Skutečně! Jeden z nich mi to popisoval. V tomhle byla ta doba výborná. Stačilo vyhrát soutěž. Pak jste řekli: ‚Tohle schválila porota, tím je to pro nás dané a my od toho nesmíme utíkat.´ A oni sklapli. S tím nebyl problém.“ (V. Machoninová)[18)] Nešlo nevyužít prostor, který se otevřel nejen pro architekty. Atmosféru a proměny ve společnosti zde vzhledem k povaze publikace, jejíž těžiště je v architektuře, připomeneme alespoň v reflexi dvou významných aktérů šedesátých let a následujících desetiletí. *„Spontánní, nikým neorganizované změny* byly pro šedesátá léta rozhodující a změny *organizované*, neboli institucionální reformy, byly spíše *následkem*, než vlastní *příčinou* změn ‚neorganizovaných´. *Nesporná změna společenské reality* (přál bych si, aby to dnes nikdo nebagatelizoval) *pak byla výsledkem jakéhosi zvláštního součtu těchto obou typů změn.*“ (Václav Klaus)[19)] Proměnlivý *konsensus reformních komunistů a „progresivních sil“* průběžně vytvářený v konfliktu s „konzervativci“ – řečeno dobovou terminologií – účinně měnil realitu, *produkoval společenské klima příznivé pro změnu, pro iniciativu, z tunelů dogmatismu se vstupovalo na práh skutečných dialogů*. Šedesátá léta „nebyla ani idylickou dobou, ani pokračováním teroru, byla to doba nenápadného, zdvořilého i recesistického zkoušení, posouvání hranic možného.“ (Václav Havel) A jak mají ukazovat obrazové přílohy k této studii, s humorem – ironizujícím, odlehčujícím (novodobý český humor nabízí únik před neúnosnou tíží reality, je jak záchrannou, tak často i uhnutím před skutečností) i prohlédajícím – jde v českých zemích všechno lépe.



Kresba komentující návrat apoštolského administrátora Dr. F. Tomáška do Prahy: „... Při oboustranných drobných ústupcích...“ Na obrázku je první tajemník ÚVKSČ A. Dubček a apoštolský administrátor Dr. F. Tomášek (Haďák, Mladý svět, 1968)

„Ta vodka má příchuť železa, že jo?“

6 *Za šesté, českým zemím je již tradičně přiznávána vysoká receptivita, schopnost přijímat nové ideje*. To platilo pro první republiku – historik Robert Kvaček používá pro toto období metaforu – *nebylo žádné velké, významné ideje, která by aspoň „nepřenocovala“ v Praze, v Čechách. Platí totéž i pro šedesátá léta dvacátého století* – a to navzdory bariérám, krajně omezené, respektive pouze pro privilegované, nicméně

Šedesátá léta 20. století – nebe nad Československem

1	
	2
3	4
5	6

1| Zlín 2-526A: akrobatický letoun z řady Zlín, které v druhé polovině šedesátých let 20. století patřily k nejúspěšnějším typům s tímto určením (repro z: LaK, 2006, č. 4; graficky upraveno)

2| MiG-17 PF: přepadový stíhač; v šedesátých letech patřil k základním typům, kterými disponovalo československé letectvo; na konci šedesátých let byl zaváděn MiG-21

3| Zlín Z-37A Čmelák: zemědělský jednomotorový dolnoplošník; státní letové zkoušky splnil v roce 1964; sériově vyráběn a exportován

4| L-29 Delfín: dvousedadlový jednomotorový proudový letoun pro počáteční a pokračovací výcvik. Sériová výroba: 1963–1974; v 51 sériích bylo vyrobeno neuvěřitelných 3600 letadel (repro z: LaK, 2003, č. 12)

5| L-13 Blaník: celokovový dvoumístný cvičný kluzák, první vzlet 1956, kluzák byl i motorizován (L-13SW Vivat). Letoun-legenda je nadále po 50 letech vyráběn a exportován!

6| Antonov An-2: víceúčelový transportní dvojplošník s hvězdicovým motorem, nenáročný na údržbu a dobře ovladatelný při nízkých rychlostech; „Andula“ sloužila pro výcvik parašutistů a jako zemědělský letoun. Vyráběn od roku 1947 do poloviny devadesátých let 20. století

Šedesátá léta 20. století v Československu – osobní a nákladní automobily; motocykl Jawa 50

automobily

	1	
2		3
4	5	6

1l Škoda 450 Felicia, kabriolet (uspořádání sedadel 2+2), vyvinuta ze sériového typu Š 440 Spartak, motor: čtyřválec o objemu 1089 cm³, výkon: 50 koňských sil, max. rychlost: 140 km/hod, spotřeba: 9,5 l/100 km, *výroba 1958–1964 v AZNP Kvasiny*, **celková produkce: 14 863 vozů;** *od roku 1961 se vyráběla verze Felicia Super* **(mj. s pevnou odnímatelnou laminátovou střechou), větší část produkce se úspěšně exportovala**

2l Škoda 1000/1100 MB, čtyřdveřový sedan, motor o objemu válců 988 cm³, resp. 1107 cm³ umístěný vzadu; *sériová výroba v letech 1964–1969* **(odstranění problémů s kvalitou trvalo tři roky); celková produkce: 443 141 vozů, následovala výroba řady Škoda 100/110**

3l Tatra 603, šestimístná reprezentační limusina (od roku 1958 doporučený služební vůz v členských zemích RVHP), vzduchem chlazený osmiválec T 603 (2 545 cm³) za zadní nápravou, proudnicový tvar karosérie. Ideový počátek vozu v padesátých letech (1954), prototyp zkoušen v roce 1955, *pravidelná sériová výroba začala roku 1957 a skončila roce 1975*, **celková produkce: 20 422 vozů. Obdiv si Tatra 603 získávala nadčasovým designem na EXPO 58 v Bruselu (5 „bruselských" T 603 sloužilo jako pojízdný exponát Československé obchodní komory) i na mezinárodních autosalónech. Sériová výroba osobních automobilů v Tatře skončila v roce 1998; v roce 2008 se zvažovala výroba malých sérií replik legendárních aut – mimo jiné Tatry 603 (s novým moderním podvozkem a motorem)**

4l Škoda 706 RT, *sériová výroba v letech 1959–1970* **(některé verze i později)**

5l Tatra 138, *sériová výroba v letech 1959–1972.* **Tatra 138 i Škoda 706 patřily v šedesátých letech k nejrozšířenějším nákladním vozům na československých silnicích**

6l Jawa 50 Pionýr, nejmenší československý motocykl. Výroba od roku *1955* **v Považské Bystrici; v roce** *1962* **byl na 4. mezinárodním veletrhu v Brně představen** *typ 02*; **každý čtyřicátý obyvatel v Československu byl majitelem tohoto motocyklu;** *export do 80 států. Výroba inovované Jawy 50 byla na vlně retro obnovena v ČLR a motocykly dováženy do České republiky*

tehdy významně rozšiřující se možnosti „vycestovat“ do zahraničí? Pečlivě a možná – pro nesnadnou dostupnost – o to pečlivěji se vyhodnocovaly informace o architektuře a jejích výkonech v zahraničí. V tomto úvodním textu následující osmý bod, a zejména *Komentované chronologické tabulky projektů a staveb šedesátých let v českých zemích* s fotografickou dokumentací by měly čtenáři umožnit nalézat konkrétní odpověď na výše položenou otázku. „V šedesátých letech jsme měli opravdu dobrý přehled o tom, co se děje v zahraničí. Nebyli jsme natolik sólo ani geniální, že bychom vymysleli něco tak výjimečného. Ta nit, která byla ve světě, přišla automaticky i k nám. Tak je to myslím běžné. Takových géniů, kteří vymyslí něco zcela nového, je málo. Člověk obvykle rozvíjí náznak, který ho zaujme, do jiných forem. Obyčejně je to nějak ve vzduchu“. (V. Machoninová)[20]

7 *Za sedmé*, šedesátá léta v Československu měla i svá významná specifika, která sehrála právě u nás významnou roli. *Toto desetiletí bylo silné právě v rozměru, který je tradičně v tomto prostoru českých zemí nejkřehčí a který při svém narušení marginalizuje ideje, tvořivost – totiž v rozměru kontinuity.* Viděno zcela neabstraktně, konkrétně: „V šedesátých letech tady ještě byli ve fabrikách padesátníci, kteří nastoupili za první republiky v mládí a kteří s námi s nadšením všechny atypické věci dělali. To byla radost spolupracovat. Propad v průmyslu, že jsme ztratili nit a ujel nám vlak, nastal až při normalizaci. V šedesátých letech se dalo ještě navázat. Tradice dobrého řemesla zůstala“. (V. Machoninová)[21] *Předznamenáním „šedesátých let“ v architektuře se stal bruselský pavilón pro EXPO 58 – do tohoto objektu byl doslova petrifikován návrat ke kořenům české architektury, obnovena kontinuita a současně otevřena perspektiva!*[22] *Pocit kontinuity, a tím i založení nové perspektivy byl silným motivačním zdrojem* (jak ukazuje i výše uvedená citace). *Bruselský pavilón se stal* oprávněně symbolem – *významným symbolem „dovnitř“ Československa*, tak – a to je hodno pozoru i dnes – *i „navenek“, měl* tedy své nepřehlédnutelné *významné místo na mezinárodní scéně* (jak se pokusíme naznačit v následujícím osmém bodu) *šedesátých let jako desetiletí „přeorientování moderny“*.

Česko-slovenský zápas o kontinuitu, přesněji o její obnovení v architektuře – a to byla podle našeho názoru *páteř různorodého dění v Československu šedesátých let! – se odehrával v širším evropském kontextu, neboť i na geopolitickém „Západě“ se tématem od roku 1960, od počátku šedesátých let stala právě „kontinuita a změna“* (srv. již název kapitoly!, W. Nerdinger, Kontinuität und Wandel der Architektur seit 1960, dodatečně vložená kapitola do 8. vyd. inovované již klasické publikace N. Pevsnera, Europäische Architektur.).

Téma kontinuity a diskontinuity je obsaženo i v pojmu „generace šedesátých let“ v české architektuře. Jak vlastně máme rozumět tomuto frekventovanému pojmu?

Generace architektů šedesátých let

V šedesátých letech působí (a z nemalé míry je utváří) *za prvé* generace respektovaných architektů, kteří již měli za sebou významnou tvorbu před druhou světovou válkou (funkcionalisté; mj. František Cubr, František Maria Černý, Václav Hilský, Josef Hrubý, Richard F. Podzemný, Zdeněk Pokorný, Jiří Šturza ad.) a ještě v plné síle vstupovali nejen do bezprostředního poválečného dění, ale u řady osobností právě i do šedesátých let dvacátého století, a ta se i pro ně stala dalším vrcholem v jejich životní dráze.

Za druhé je zde skupina architektů, která začala projektovat brzy po skončení války (mj. Karel Filsak, Emil Hlaváček, Karel Hubáček, Zdeněk Kuna, Věra Machoninová a Vladimír Machonin, Karel Prager, Viktor Rudiš, Ivan Ruller, Jan Šrámek ad.), někteří z této skupiny měli za sebou válečnou zkušenost s nacistickým koncentrákem (mj. Karel Filsak), nuceným pracovním nasazením v Německu (mj. Karel Hubáček), či zkušenost s „padesátými léty“ v PTP („Pomocné technické prapory“ – vojenská služba se zvláštním režimem pro tzv. politicky nespolehlivé osoby; PTP existovaly 4 roky; mj. Karel Prager). *Tyto osobnosti (často v roli „šéfů“) stály v šedesátých letech v čele obratu k moderně.* Tato generace je zpravidla velice kritická k padesátým létům a šedesátá léta uchovává v paměti jako výjimečnou dobu, dobu s tvořivou atmosférou – „zvláštní dobu plnou rozporů, nadějí, prvních cest na Západ i příležitostí pracovat na velkých úkolech“ (Viktor Rudiš, manuskript, 2005), dobu seberealizace.

Architektka Alena Šrámková může reprezentovat meziskupinu, která propojuje v tomto orientačním schématu uváděnou druhou a třetí generaci.

Za třetí zde byla generace, která byla žáky funkcionalistů, získávala vzdělání rovněž až po válce a nastupovala na profesní dráhu na zlomu padesátých a šedesátých let (mj. Miroslav Masák ad.) a na počátku let šedesátých (mj. Jan Bočan, Zdenka Nováková-Smitková, Ivo Oberstein, Dagmara Šestáková, Stanislav Švec ad.). Tato generace si osvojila přirozenou úctu k silným osobnostem z výše uvedených dvou skupin, prožila s nimi i zkušenost se socialistickým realismem, pohlížela na osobnosti o patnáct dvacet let starší ve výše uvedených dvou skupinách jako na „generaci učitelů" a „šéfů", ale v průběhu času si vytvářela svůj vlastní pohled na svět: „Byli jsme taková pracovní rodina. Mluvilo se o všem, také o politice a hledání nového SLOHU. Naši šéfové nám vyčítali neangažovanost a nedostatek nadšení. Ale my jsme byli generace toužící po klidu a úměrnosti, po přirozeném vývoji, nenásilí; SLOH pro nás znamenal něco, co nelze hledat, co se samo v každé době vyvine. Kdežto naši šéfové …byli rození bojovníci, budovatelé s nesmírným elánem, nadšení pro každý nový trend, který často posléze zavrhli" (Zdenka Nováková, manuskript, 2005). *Právě pro tuto třetí skupinu se šedesátá léta stala desetiletím jejího generačního nástupu*, tudíž i léty počínajícího osamostatňování, zakládání vlastních ateliérů, bolestných rozchodů generace „učitelů" s generací „žáků", ale i pokračující mezigenerační spolupráce – to vše konotuje zejména druhou polovinu a konec šedesátých let.

Uvedené tři generační skupiny samozřejmě nebyly od sebe oddělené, prolínaly, byly pracovně a lidsky propojeny, společně prožívaly vzestup v šedesátých letech a dá se hovořit i o pozoruhodné *mezigenerační solidaritě*. Zejména pro tyto generace měla šedesátá léta a často nadále mají patos a étos.

Za čtvrté, na konci šedesátých let nastupovala již generace architektů narozená kolem roku 1945 (dnešní šedesátníci) „s novou, svobodnější zkušeností. A také byla vybavena lepším vzděláním – zejména v oborech nepodléhajících ideologii, tj. v oborech exaktních a technických. Nebyla zatížena traumatem sorely a konec konců ani marxismem, jehož výuka byla pravidelně rušena s poukazem na jakési deformace". (Tolik generační sebereflexe v podání Tomáše Brixe; nar. 1945; T. Brix: Byla šedesátá léta opravdu zlatá?, 2002) Na tuto generaci (mj. T. Brix, J. Línek, V. Milunič ad.), která viděla velké perspektivy před architekturou a před sebou otevřené možnosti seberealizace (stačila se ještě v zahraničí v průběhu šedesátých letech seznamovat s vynikajícími stavbami in situ) nejdestruktivněji dolehl 21. srpen 1968 (obsazení Československa vojsky Varšavské smlouvy) a následující normalizace. Zatímco předchozí generace v průběhu šedesátých let v podmínkách politického uvolňování mohla dosáhnout prvních významných, životních realizací a vytvořila si svůj specifický hodnotový horizont, tak tato generace nastupující na samém konci šedesátých let k tomu jako celek nedostala příležitost. Představitelé této poválečné generace s odstupem času zpravidla formulují nejkritičtější názory na šedesátá léta, zatímco u generace, kterou uvádíme v tomto výčtu jako třetí, se lze setkat s vysokým stupněm identifikace s tímto desetiletím.

Uváděná třetí skupina architektů byla po svém úspěšném nástupu lidsky a profesně zasažena „srpnem 1968" a následující normalizací, *čtvrtá skupina byla nejvíce oslabena emigrací silných individualit*. Jen z proslulé Školky SIALu dnes působí v zahraničí M. Baum – profesor techniky v německých Cáchách, Z. Zavřel – ateliér v Rotterdamu (v roce 2006 byl po návratu do České republiky zvolen děkanem fakulty architektury ČVUT v Praze), J. Eisler – ateliér Richarda Meiera v New Yorku, J. Žemlička – firma v Neumarktu, D. Vokáč – spolupracovník architekta Zeidlera v kanadském Torontu, a řada dalších. Jména emigrantů, architektky E. Jiřičné, J. Kaplického (architektonická kancelář Future Systems ve Velké Britanii; spolupráce s R. Pianem, R. Rogersem, N. Fosterem a s NASA), V. Selzera (Švýcarsko) a dalších, mají pevné místo ve více než celoevropském kontextu. Téma emigrace architektů a jejich uplatnění v zahraničí tvoří významnou, neopominutelnou kapitolu, bez níž každá zpráva o šedesátých letech zůstává nutně více než jen neúplná.

Souhrnně řečeno: hovoříme-li o generaci šedesátých let, tak bychom měli vlastně používat plurál, který zahrne všechny čtyři výše uvedené skupiny jako bytostně spjaté s tímto desetiletím. Slibná a vlastně teprve zakládaná a *v šedesátých letech kulminující kontinuita generací* (srv. jak intenzivně byl tento fenomén cítěn: Z. Nováková, Na křídlech šedesátých let. Spolupráce s Františkem Cubrem, manuskript, 2005) *byla po 21. srpnu 1968* v období takzvané normalizace násilně *narušena až zlomena*.

Nicméně: Pro všechny čtyři výše uvedené skupiny byla šedesátá léta periodou otevírání perspektiv, dobou přelomu, kdy rostly aspirace architektů, dobou, kdy jméno architekta,

řečeno sarkasmem Marie Benešové, se znovu i pro nejširší veřejnost stávalo známější než jméno fotografa příslušného objektu (v padesátých létech se v oficiálním architektonickém periodiku uváděl vždy název projekčního ústavu a jméno architekta, pokud bylo uvedeno, pak na druhém místě).

Přistupme i v tomto sedmém bodu k resumé. Nebudeme zřejmě daleko od pravdy, když uvedeme, že právě *v Československu šedesátých let obnovující se vědomí souvislostí, kontinuity („rehabilitace" funkcionalismu atd.) spolu potřebou otevřít nové perspektivy plus příznivé (čas od času až mimořádně příznivé) odezvy v zahraničí* (jejich koncentrovaným výrazem byly úspěchy světových výstav v Bruselu, Montrealu a Ósace, uznání, jehož se dostávalo produkci SIALu, a novým objektům misí a velvyslanectví – Brasilia, Londýn, Stockholm, Tokio, Ženeva a celá řada silných individuálních realizací, o nichž hovoříme v dalším textu) *pro svůj souběh s analogickým úsilím architektů „Západu" zpětně silně motivovalo, inspirovalo dění v československé architektuře. Generace, které jsme shrnuli pod plurál „generace šedesátých let", si utvářely svoji novou poválečnou identitu tentokrát v podmínkách politického „uvolnění".*

Česká architektura v kontextu kultury šedesátých let 20. století

Pokusíme se v těchto úvodních metodologických poznámkách k projektům a stavbám šedesátých let *formulovat* východisko, *referativní bod*. Můžeme předběžně vyjít z toho, že nebudeme přebírat starší interpretace, ale pokusíme se *stavby šedesátých let přečíst znovu*, tj. vidět je nejen v perspektivě, v kontextu doby, kdy vznikly, kdy byly projektovány a realizovány, nebo i z hlediska perspektiv a hodnocení, která vznikala později (oslava šedesátých let versus snaha o jejich demystifikaci po roce 1989 atd.), ale především se pokusíme *zařadit architektonické* (částečně i urbanistické) *výkony do příběhu české a slovenské moderní architektury, který se již odehrál v časovém rozmezí limitovaném vznikem moderny a jeho koncem, tj. pozdní modernou a postmodernou.*

Čím z tohoto hlediska – tj. z hlediska lyotardovského „příběhu moderny" – byla šedesátá léta? Významný německý historik a teoretik moderní a postmoderní architektury *H. Klotz psal o „zářící sebejistotě šedesátých let"*[23]: „Z vesmíru jsou přebírána měřítka pro pozemský život – začíná věk kapslí a buněk, klimatizovaných a mechanizovaných obalů". Nicméně zdaleka nešlo, jak jsme se snažili ukázat citacemi z D. Bella, jen o změnu perspektivy architektury v důsledku akceptace a inspirace perfekcionismem vesmírné techniky – ta ovšem spolupůsobila. *Šedesátá léta jako* – navrhujeme následující obraznou tezi – *„poslední desetiletí optimismu moderny"*, desetiletí přesvědčení a víry, že lze běh věcí změnit k lepšímu.

Šedesátá léta jsou a nepochybně budou předmětem řady interpretací. Jean Claude Carrier pak uvádí k dvěma létům 1968 a 1969 (C. Carrier, Léta utopie) následující charakteristiku – *staré hodnoty byly odmítnuty* (před průmyslovými zeměmi se rozevřel kulturně-civilizační deficit – ekologická krize: „z pouhého pokračování neplyne žádná budoucnost", W. Brandt), *byly smazány nastupující generací mladých lidí, která na evropském Západě i v Severní Americe žádala od zavedeného provozu světa, od kultury a civilizace něco jiného, nedevastujícího, radostného* – takže pro Carriera jsou uvedené roky dobou poslední utopie, která byla dopřána lidem západního světa!

I o krizových jevech (ekologie na konci šedesátých let!) se diskutovalo s jakousi objevnou radostností! *V šedesátých letech jsou vize, aspirace s realitou mnohonásobně propojeny*, odkazujeme proto znovu na motto v záhlaví této studie „je možné, že je bláhové chovat romantické vzpomínky na šedesátá léta jako na zárodek nového zlatého věku. *Přesto však měla šedesátá léta zvláštní význam. Znamenala průlom, prchavý okamžik slávy, dobu, kdy si významná část lidstva uvědomila mravní potenciál, dobu kolektivního a duchovního probuzení.*" (T. Robbins) Pro generace šedesátých let mělo a mnohdy dodnes má toto desetiletí patos a étos. A dobová nálada není bouře ve sklenici vody. Je hodnototvorná.

Dobu šedesátých let v Československu charakterizovaly rovněž velké náklady knih (srv. básník Miroslav Holub i na mezinárodním fóru hrdě zdůrazňoval, že počet členů-odběratelů jedinečné edice Klubu přátel poezie nemá v Evropě vzhledem k počtu obyvatelstva konkurenci!), fronty před knihkupectvími, velké návštěvy filmových a divadelních představení, koncertů a výstav plus nesporná prestiž spisovatelů (náklad Literárních novin!), kvalitní překlady (z nich budou žít sedmdesátá a osmdesátá léta!), narůstající uvolňování (pád zjev-

ných i skrytých tabu) a přitom všem nejde o formální fakt, máme-li parafrázovat a rozšířit úsudek Václava Havla, že ta či ona hra byla povolena, ta či ona kniha se dočkala vydání, že byla povolena výstava „zapovězeného" malíře, ale *šlo „o cosi hlubšího a podstatnějšího: že je společnost byla schopna přijmout, že rezonovaly s obecným stavem mysli..."*[24] Jaká byla šedesátá léta, jaká byla v sebereflexi aktérů tohoto desetiletí? „Nikdy nemyslím na léta šedesátá, kdy kvetl individualismus, jinak než ‚my'"(J. Škvorecký). Tak jak v šedesátých letech rostl obsažný a skrytě různorodý konsensus „my" vůči odpůrcům změn, odpůrcům reformních změn a „pražského jara", proti „konzervativním silám", tak se i estetika architektury stávala v šedesátých letech politickým tématem.

I z těchto výše uvedených důvodů platí: Kdo chce rázně demytizovat šedesátá léta, kdo chce zbavit rozporuplná šedesátá léta iluzí, a to je nezbytné, tomu se až příliš snadno může stát, že se mine s jejich podstatou, řečeno známým anglickým úslovím: vylije s vaničkou i dítě. Krásně a výstižně podal diagnózu doby ve vztahu k českým zemím Miroslav Masák: *„Jací byli Češi šedesátých let? Velcí i malí. Jací byli architekti? Stejní jako ti před námi i ti po nás. Méně vzdělaní. Měli jsme trochu jiný žebříček hodnot. Jejich dnešní relativizaci jsme ještě nepodléhali. Život pro nás ještě nebyl supermarketem, kde si každý vybírá ze zboží na policích to, co mu přináší pocit štěstí. Ještě nebylo dobré jen to, co se dobře prodá a dobrý je ten, kdo dobře prodá. Peníze nezabíjely fantazii. Žádné jsme neměli. Vládla atmosféra živé naděje, víry a reálnost pozitivních změn. Protože mnohé bylo ještě omezováno, měli jsme na všechno víc času. Období mezi Expy bylo povznášející, rovnalo záda. Kdyby nám nebylo okolnostmi těch deset renesančních let dopřáno, kdyby nedošlo k tomu svěžímu nadechnutí, topili bychom se i mezi dekádou represí a dekádou rezignace v rostoucí beznaději. Možná že přívlastek ‚báječná' není pro šedesátá léta příliš nadnesený"*.[25]

Tvrdíme: Šedesátá léta byla pro literaturu, výtvarné umění, divadlo, film i architekturu *„posledním desetiletím optimismu moderny"*, pak přišly nejistoty pozdní moderny, rozčarování, deziluze, první naftová, respektive energetická krize (tzv. den Kuvajtu) a „postmoderna".

Je známým takřka „pravidlem", že když končí určitá epocha, v našem případě příběh moderny, tak dochází naposledy k návratu ke zdrojům, z nichž epocha – moderna – vyrostla. „Na začátku [dvacátého století], kdy se definitivně rozpadal svět absolutních hodnot tradiční vědy a kultury, se věda věnovala teorii relativity a umění postupně rozkládalo zažitou třírozměrnou realitu a statičnost umění v kubismu a futurismu, až se abstraktní malbou od popisného zobrazování skutečnosti osvobodilo zcela. *V uvolněných a hravých projevech umění šedesátých let se odrážel duch doby stejně jako v projevech tehdy aktuální matematické teorie her nebo psychoterapie"* (architekt L. Lábus) – přes takovéto charakteristiky kulturně-civilizačního klimatu si přibližujeme realitu šedesátých let. Daniel Bell uvádí, že máme-li *senzibilitu šedesátých let* definovat, „můžeme se vydat dvěma směry; jednak ji *můžeme vidět jako reakci na léta padesátá a jednak jako obnovení a zároveň rozvinutí senzibility ještě starší*" – a to je hodno pozornosti, té *„která vyvrcholila modernismem v období před první světovou válkou"*.[26]

„Křižácká tažení moderny" řečeno expresivním termínem – metaforou Nigela Coatse – se pak v polovině šedesátých let již zdála být ukončena a jejich výsledky byly všudypřítomné, ať na „kapitalistickém" Západu, anebo v „socialistickém" východním bloku. Na Východě i na Západě se rozrůstala *„nehostinnost měst"*[27] (srv. Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden., Frankfurt 1965; k funkcionalistickému dědictví srovnej dodnes cennou studii T. W. Adorna Funktionalismus heute z téhož roku). Předměstí Londýna a předměstí Moskvy – o čem v polovině šedesátých let vypovídají? Recitativ o „komplexním přístupu" moderního architekta – do nekonečna opakovaný v periodikách – tam i onde vyrůstal, byl konstruován – řečeno s Nigelem Coatsem – „z jednoduchosti, ba přímo z banality"! Na jednoduchosti (v konečné instanci) stavěné koncepce ustavily určité standardy: Výsledkem se staly aglomerace, „sídliště" na Východě a „Lewittowny" v USA. *Nicméně zde byl jeden závažný rozdíl, rozdíl, který otevírá nebo uzavírá horizont, v nichž vnímáme svět, rozdíl, jehož význam v čase následujících dvou desetiletí – tedy v sedmdesátých a osmdesátých letech – narůstal, rozdíl ve včasné identifikaci těchto tendencí a v následném rozevření celého spektra různorodých cest ve vyrovnání se s modernou.*

Zásah do vývoje v Československu, který představovala agrese armád Varšavské smlouvy v srpnu 1968, způsobil nejen mnohdy náhlý či pozvolný (ale vždy nepochybně v lidském

i profesním rozměru nanejvýš bolestný) zlom architektonických příslibů několika generací architektů, kteří byli buď na vrcholu svého vývoje, své životní dráhy, nebo do něj v šedesátých letech s entusiasmem mládí a „báječného desetiletí“ vstupovali, tento brutální zásah vedl nejen k opětnému uzavírání kontaktů se světem, ale s takzvanou „normalizací“ nutně přišlo na českou a slovenskou architektonickou scénu *omezení až ztráta schopnosti se efektivně bránit nejhorším tendencím* – například *„panelové výstavbě bez architektury“, sídlištním „holotypům“*.

Úsilí (a dokonce nadšení a víra), které zde bylo na počátku, tedy úsilí o dostatečně pružný koncept *„prvkové prefabrikace“* (V. Machonin, J. Pokorný ad.), čili snaha dát, respektive vrátit prefabrikaci smysl, přes pracovní nasazení uvedených architektů na realizaci tohoto konceptu nedosáhlo cíle. Jan Bočan v manuskriptu vzpomínek na šedesátá léta uvádí nanejvýš výmluvný příklad: „Když jsem projektoval ambasádu ve Stockholmu, byl tam mladý architekt, který pro celý objekt udělal asi 1000 různých prefabrikátů. A nikoli, že já bych musel dělat projekt podle prefabrikátů. To byl ten zásadní rozdíl.“[28] A Lubomír Reml, odpůrce „paneláků“ z principu, ostatně jako všichni „památkáři“, navzdory tomuto stanovisku vzpomíná na Francii šedesátých let s neskrývaným obdivem: „Panely tam vyráběli přímo na místě. Naprosto perfektní – a už na ně lepili tapety.“ (L. Reml)[29] Tento pracovní postup výroby panelů na místě se realizoval i u nás, ale přes svoji stavebně inženýrskou, ekonomickou a konec konců architektonickou úspěšnost zůstal ojedinělým experimentem, který se nerozšířil.

Zdá se, že architekty lze rozdělit na ty, kteří naprosto a beze zbytku odmítali práci s panely, a na ty, kteří se mimo jiné se vzorem ve Francii a především s velkou důvěrou v možnosti další radikální industrializace stavebnictví, snažili rozšířit spektrum panelů a zvýšit jejich kvalitu. V podstatě jde vlastně o téma, které je derivátem pověstného „jádra pudla“, tak jak bylo definováno ve střetnutí o povahu moderní architektury mezi Lyotardem a Habermasem. To jest, *buď architektonická moderna v panelákových sídlištích s konečnou platností odkryla podle Lyotarda svoji nehumánní, autoritářskou podstatu a omezené možnosti racionality kotvící v industrialismu, a tím se ukázalo, že v moderně nelze pokračovat,* ideje architektonické moderny se prostě „spotřebovaly“, vyčerpaly a diskvalifikovaly, proto nezbývá nic jiného, než se obrátit k novým, postmoderním idejím, *anebo architektonická moderna byla,* jak tvrdí Lyotardův oponent Jürgen Habermas, *zkreslena právními předpisy, tlaky trhu a nárůstu populace, nedostatečností technologií v relaci k vysokým deklarovaným cílům a ctižádostivým aspiracím, pak jsou paneláková sídliště pouze karikaturou idejí moderny, a ne pravdou moderny, proto je třeba provést hygienu ideálů moderny.* Ideály architektonické moderny nejenže nebyly podle německého filosofa, sociologa a předního evropského teoretika informační společnosti J. Habermase spotřebovány, ale díky novým technologiím se teprve dočkávají realizace v tzv. druhé moderně, respektive v architektonické neomoderně dnešních dní.

Francie byla vzorem – Sovětský Svaz byl oficiálně adorovaný „náš vzor“, to platilo i pro stavebnictví a pro jeho zprůmyslnění, ale Francouzi to „uměli“ – a tuto realitu architekti rozeznávali velmi zřetelně. Ale výše uvedené úsilí u nás na přelomu šedesátých a sedmdesátých let především prohrávalo s partnerem, spoluhráčem, ale často i protivníkem architektů a urbanistů, se stavebnictvím – státní stavební podniky v centralizovaném hospodářství se předvedly jako ta „nejstrašnější lobby“[30] (dále srv. typizace a diktát technologie postupující od výroby cihlových bloků k celostěnným panelům z lehčeného betonu, k zavěšeným stěnám a k výrobě montovaných jader), jako ekonomické subjekty z podstaty svého fungování zainteresované na „těžké prefabrikaci“.

Výše uvedená tendence sice byla založena a narůstala v Československu již v šedesátých letech, ale současně tehdy s nemenší silou rostlo i vědomí o nezbytnosti tomuto nebezpečí odporovat a rostla i sama schopnost mu čelit – to bylo v následujícím desetiletí oslabeno, zlomeno!

Říká se, že v metafoře se vzdalujeme přesnému myšlení a odevzdáváme daň emocím. Přesto si dovolíme tvrdit, že kdybychom hledali formulaci, která shrne konec šedesátých let, léta sedmdesátá a osmdesátá a postaví je do nezkreslující opozice vůči „báječným“, „zlatým šedesátým létům“, těžko bychom nalezli působivější formulaci spojující sílu obraznosti a pravdy, než je tomu v následujících větách: „Bylo nám dopřáno vymáchat se v nedůstojnosti následujících dekád. Ale život šel dál. Všichni nesrazili paty. Lidé nepřestali mít

rádi své psy a dál pěstovali růže. Také léta sedmdesátá a osmdesátá vytvářela postupně prostor ke společenským změnám a přinesla i mnoho pěkného. *Ale optimismus a vitalitu šedesátých let neměla.“* (M. Masák)[31)]

Když společnost a jednotlivci čelí nové situaci, která člověka zaskočí a zdá se nezvladatelná, přikloní se k minulosti, hledá v ní oporu i aspiraci, „hledíme na současnost přes zpětné zrcátko“, říká McLuhan, „kráčíme nazpět do budoucnosti.“[32)] *Šedesátá léta byla po určitou dobu nade vší pochybnost pozoruhodným, posilujícím a produktivním „zpětným zrcátkem“ k tomu, aby generace architektů v sedmdesátých a osmdesátých letech létech v českých zemích i na Slovensku nacházely posilující alternativy proti klimatu normalizace.*

Zde se však již nevyhneme otázce: *Čím jsou však šedesátá léta pro generace architektů, kteří nastupovali po roce 1989?*

Tento rok, 1989, byl nepochybně mnohem hlubší cézurou ve vývoji české (slovenské) společnosti než šedesátá léta, a ta se mohla jevit následujícím generacím jako nedostatečně radikální atd. Zdá se, že téma kontinuity a diskontinuity je dnes nikoli náhodou řešeno spíše přes orientaci na tvorbu jednotlivých architektů. To je vždy snazší řešení, je ostatně snáze „po ruce“, zatímco teoretikům je vlastní sklon nahrazování jednoduchých řešení složitějšími. Po roce 1989 nastal čas hledání osobností. Byla a je zde přítomna silná potřeba nastupující generace oddělit se od minulosti – zejména od sedmdesátých a osmdesátých let. Potřeba „oddělit se“ znamená mimo jiné vyhodnotit úspěchy i prohry, redefinovat úkoly české architektury – a to je přirozená generační aspirace! A kdo jiný by měl, a to přímo existenciálně, pociťovat, že „*historický a intelektuální odpad představuje ještě vážnější problém než průmyslový odpad*“? (J. Baudrillard)

Touto legitimní potřebou a aspirací se ovšem otvírá propastné téma kontinuity a diskontinuity a je třeba mít náležitý klíč k porozumění minulosti architektury, protože tím se zakládá i generační perspektiva! Sama generace architektů devadesátých let bude nepochybně poměřována z hlediska naplnění tohoto rozměru.

Šedesátá léta se setkávají s ne zcela šťastným osudem: ve dvou následujících desetiletích byla více či méně pohřbívána z pozice moci politické vrchnosti a po nich přehlížena. Neprávem. Chceme věřit, že i následující osmý bod této studie, v němž se uvádí, systematizují a interpretují stavby resp. projekty ze sociokulturního času „zlatých šedesátých let“, poskytne spolu s následující fotodokumentací dostatečné podněty – jakkoli „příběh šedesátých let“ ještě nebyl napsán – k ucelenějšímu pohledu na výkon českých architektů v tomto desetiletí.

8 *Za osmé,* stručně *načrtneme spektrum staveb ze šedesátých let a pokusíme se je uvést do „příběhu moderny“, a tím i do relací, jejichž výčet jsme naznačiliv úvodu této studie.* Jaké stavby (v několika případech i projekty) charakterizují českou architekturu a její výkon v šedesátých letech?

8.1: Jestliže výstavní objekt, československý pavilón na Expu v Bruselu v roce 1958 můžeme jednoznačně pokládat za stavbu, kterou začíná nová etapa české a slovenské architektury, pak *Kolektivní dům přímo symbolicky dokončovaný po letech výstavby právě v roce 1958* (V. Hilský, E. Linhart; Nový Litvínov u Mostu, Krušnohoří, 1947/8 – 1958) *naopak uzavírá dějiny avantgardy.*

Obrovitý symetricky koncipovaný a do prostoru rozvinutý obytný komplex dokonale – a to nepřehlédněme – zasazený do kopcovitého zalesněného krušnohorského terénu zahrnuje dvě velká zalomená bytová křídla, střední trakt (byl realizován v letech 1947 – 1953), východní křídlo bylo dokončeno právě v roce 1958 (352 bytů v obou křídlech, garsoniéry a mezonetové byty, malé kuchyňky). Neobyčejně rozsáhlé a velkorysé a současně schematicky koncipované „občanské vybavení“ – jesle, mateřská školka, internát, jídelna, velká centrální kuchyně, prádelna, krejčovství, holičství a kadeřnictví, klubovny plus k objektu přiléhající koupaliště atd. (takovýto důraz na sociální zázemí je přítomen i v Le Corbusierově Unité d´ Habitation, ale pozoruhodně absentuje v Bofillových „Versailles pro pracující“ ze sedmdesátých let 20. století – Les Arcades du Lac!) – je lokalizováno do středu mezi zmíněná bytová křídla. Prosvětlené a prostorné chodby (původně s korkovou podlahou!) rovněž odkazují na Le Corbusierův Unité d´ Habitation (1946 – 1952) –

byly koncipovány jako místa společenského života (lavičky, trvalá velkorysá květinová výzdoba atd.).

V. Hilský, E. Linhart: Kolektivní dům, Nový Litvínov, 1947/8–1958

Čistá, jasná funkcionalistická architektura, až jistá stylová přesnost – jasnost, monumentalita symetricky do prostoru rozloženého objektu (symetrie napomohla monumentalitě), dvoupodlažní byty (uplatnění mezonetového typu bytu bylo v české architektuře poměrně ojedinělé, setkáme se s ním dále v první polovině sedmdesátých let v Chomutově – R. Berger, Bytový mezonetový dům, 1969–1975, dále srv. obytný mezonetový dům v Praze-Krči, J. Kalous, J. Polák, L. Průša, 1964–1971), Hilského důraz na architektonickou ideu, která má ovládat stavbu a jeho obdiv pro Le Corbusiera, stejně tak jako Linhartova dokonalá obeznámenost s funkcionalismem, to vše je zde dobře čitelné.

A. Aalto: Sanatorium, Paimio, 1929–1933: rozevřená křídla objektu maximálně využívají sluneční svit, *„severská Aaltova moderna“* smiřuje modernu s přírodou; vzorové zdravotnické zařízení slouží svému původnímu účelu nadále. *„Rozšiřování funkcionalistických zásad“ (K. Frampton) k uspokojování širšího spektra fyzických a psychických potřeb*

Máme-li zde však odkazovat na „vlivy“ – neboť „tak to v kritice chodí“ a bývá dokonce čtenářsky vděčné takovéto zvyky a zlozvyky následovat – tak zde budeme nalézat nikoli mediteránní, a nikoli jen a nikoli především dominantně corbusierovské uchopení architektury, ale severský vliv (srv. pro severské architekty typické *dokonalé zasazení objektu do hornaté a zalesněné krajiny!*). A při pohledu na nádherný záběr fotografa Pavla Friče reprodukovaný v následujícím obrazovém bloku, by nám mohlo a dokonce mělo (půdorysy, rozevřená křídla objektu ad.) vytanout před očima jedinečné Sanatorium architekta Alvara Aalta (Paimio, Finsko, 1929–1933; jedna ze slavných a řečeno dnešním jazykem přímo kultovních staveb předválečné moderny, stejně signální pro nastupující a vítězící modernu jako komplex Gropiova Bauhausu; pro historika a teoretika architektury Leonarda Benevola signální objekt naznačující odklon od pravých úhlů, směřování k individuálnějším formám) – čili Aaltem uchopený, rozvinutý, ale i významně transformovaný typ Le Corbusierovy architektury. *Novolitvínovský Kolektivní dům českých architektů Hilského a Linharta by měl být čten přes Aaltovo sanatorium v Paimio.*

Kritici jsou, řečeno s Baudrillardem, zoufalci z podstaty a vždy si najdou důvod, aby nenapsali: „mistrovské dílo“. Právě v době táhnoucího se dokončování „Kolektivního domu“ v Horním Litvínově, respektive již od padesátých let je v CIAMu tento vyhraněný typus funkcionalismu (vlastní jen určité etapě Le Corbusierovy tvorby a nepřehlédněme: výše zmiňovaný Alvaro Aalto již na prahu druhé světové války opustil Le Corbusierovu variantu moderny a projektoval *severskou klasiku moderny*, projektoval – jak zní metafora z doby slávy tohoto architekta – pro „aalto lidi“, čili pokračoval i v moderně v severském souznění stavby s přírodou, v souladu užitého materiálu s místem, v propojování vernakuláru s klasicismem) kritizován. Americký architekt P. Johnson, v prvé etapě své architektonické kariéry razantní protagonista moderny miesovského typu a zároveň ten, kdo ji nesmlouvavě dovedl v Glas Housu do všech důsledků, a poté jako jeden z prvních opustil, se zpětně s velkým časový odstupem (v roce 1996) k této vyhraněné etapě moderní architektury s nadhledem erudovaného pamětníka a s jistým pro něj tak typickým sarkasmem vyjádřil: „Naše takzvaná moderní architektura byla příliš zatuchlá, chladná a plochá – bezprsá.“ Skrze emotivní formulaci zde zřetelně promlouvá již prosazená nová hodnotová a estetická orientace v architektuře.

Nicméně: Novolitvínovskému komplexu, sui generis monumentu, nelze upřít ani již zmíněné aaltovsky dokonalé zasazení do terénu, ani jistou eleganci, ani pathos. Avantgarda se loučí tímto dílem v podání Václava Hilského a Evžena Linharta a loučí se nikoli bez noblesy. Kdo to nevidí, je slepý k podstatě architektury.

Náročný (projekčně, technicky a nakonec i finančně) *projekt určený pro 1400 zaměstnanců chemického kombinátu v Záluží u Mostu vycházel z tradice předválečné architektonické avantgardy, akcentoval „kolektivní způsob života“, nesl v sobě dobře čitelnou aspiraci: architektura jako místo sociální transformace. To byl dobový imperativ, který je tímto objektem petrifikován a je v něm dobře čitelný dodnes. Dosažený výsledek se střetl s bariérou finanční náročnosti jak na stavbu, tak i na provoz objektu, rovněž nároky na soužití tak velkého počtu nájemníků přesáhly uvažovaný sociologický vzorec.*

V souhrnu lze říci, že *takovéto obrovité stavby u nás i v zahraničí realizované v linii předválečné respektive meziválečné avantgardy usilující o „sociálně progresivní bydlení“ odkryly střetnutí teorie (levicová doktrinální inspirace s prvky sociální utopie) s mnohotvárnou konkrétní realitou a zcela věcně konstatováno: záměr architektů byl při táhnoucí se realizaci*

konfrontován nejen s náročnými technologicko-inženýrskými nároky, ale, a to především, s finančními náklady.

Z původně deklarovaného *záměru vybudování sedmi takovýchto komplexů* zůstalo, jako již mnohokrát u velkorysých architektonických a inženýrsko-stavebních projektů v českých zemích, i tentokrát pouhé torzo.

Obytný komplex dokončený až před prahem šedesátých let měl ovšem své dějiny v tom, jak si objekt postupně asimilovaly, přizpůsobovaly další generace jeho obyvatel. Vždyť k dějinám architektonického objektu nikdy nepatří jen projekt, kvalita provedení, či dokonce úsudky teoretiků a historiků architektury, ale především i to, jak je stavba přijímána, asimilována jednotlivými generacemi svých uživatelů, a neméně i následné proměny tohoto vnímání. Nabízí se srovnání s hodnoceními, respektive odsudky – a nepochybně náležitě zdůvodněnými – Le Corbusierova Unité d´ Habitation v Marseille v pracích historiků a teoretiků s následující proměnou jeho recepce uživateli v devadesátých letech minulého století, kdy tento titánský objekt nejenže již neodrazuje, ale stal se vyhledávanou adresou vyšších středních vrstev (mimo jiné i umělců)! Pokud je autorovi této studie známo, sociologické studie k obývání novolitvínovského komplexu neexistují (můžeme si vypomoci filmem: přes prizma vzpomínek generace starousedlíků a jejich reflexe současného stavu života tohoto objektu zachycuje dokumentární snímek „11 Pater ideálu. Koldům v Litvínově – poslední půlstoletí našich dějin“ režisérky Prenghyové ve svém takříkajíc druhém plánu narůstající hrozbu generační a etnické ghettoizace).

Architekt, řečeno slovy architekta Karla Hubáčka, zodpovídá za svou vizi, za „život domu“ a tato *vize, život domu a provoz* se v čase nejen realizuje, ověřuje, ale často se dodatečně uzavírají, anebo odkrývají možnosti, které byly ve stavbě skryté, jejich realizace často vyžaduje investice.

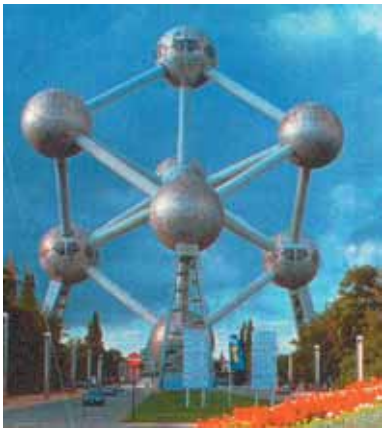
To nepochybně platí i pro popisovaný objekt.

Lze konstatovat: tím, že v tomto objektu byla důsledně a velkoryse realizována velice vyhraněná, silně exponovaná idea, tím byla i „spotřebována“! Realizací „kolektivních domů“ avantgarda končí, „koncem konce je, když nějaká idea jako idea vymizí natolik, že se stane věcí mezi věcmi. V tom je její naplnění. Posláním ideje není jiskřit, ale vyhasínat ve světě, ve svém bleskovém zjevení se ve světě a ve stejně bleskovém zjevení se světa v ní.“ (J. Baudrillard) *Tyto objekty – bohužel velmi opožděné realizace levicových idejí – se staly svým způsobem „labutí písní“ české avantgardy.* Pozoruhodný objekt byl a je pak sám od počátku devadesátých let vystaven neúprosné zkoušce, je prověřována jeho schopnost ožívat v nových ekonomických a sociálních souvislostech.

Přistupme k prvému průběžnému resumé. *Šedesátá léta jsou desetiletím, které je sevřeno mezi ideově přeexponovanou architekturou (idea „kolektivního bydlení“) a historizující architekturou padesátých let („socialistický realismus“) na straně jedné a architekturou, která spolu s uplatněním nových pokročilých stavebních technologií (mj. závěsné stěny, spolupráce s firmami z Itálie ad.) vyvinula i jim odpovídající estetický výraz, tedy architektury, která překonávala stavební uniformitu na straně druhé a od přelomu šedesátých a sedmdesátých let se začala stále více střetávat s rychle se rozrůstající hrozbou monokultury panelového bydlení („sídliště“).*

Šedesátá léta se stala v českých zemích i na Slovensku, stejně tak jako toto desetiletí v celém euroatlantickém kulturně-civilizačním prostoru, *desetiletím „přeorientace architektury“, tedy dobou hledání nových perspektiv mimo šablony padesátých let.*

8.2: *Pozoruhodnou kapitolu vytvořily československé pavilóny na světových výstavách v Bruselu* (F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný, pavilón v Bruselu EXPO 58, o realizaci rozhodla vláda v roce 1955), *Montrealu v roce 1967* (M. Řepa, V. Pýcha; soubor expozic řešil tým vedený F. Cubrem; nejméně výstřední objekt celého montrealského EXPA a současně výjimečný výstavní pavilón) a japonské *Ósace* (A. Jenček, V. Palla, V. Rudiš, Z. Musil, Z. Kubíček, EXPO 70) – tyto *objekty jsou dodnes v dějinách české i slovenské architektury signifikantní*: něco jimi končí a něco nového začíná.



Atomium se stalo symbolem EXPO 58 v Bruselu – vyjadřovalo důvěru v neomezené možnosti techniky

F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný: Československý pavilón a restaurace v Bruselu na EXPO 58

Pavilón v Bruselu byl impulsem „dovnitř" Československa, stal se gestem přihlašujícím se k trendům světové architektury i gestem konečného odvratu od socialistického realismu, od průměrnosti, utilitarismu, od zaběhnuté stavařské praxe. „V době všeobecné deprese z holotypů a kasárenské racionalistické výstavby", uvedl Otakar Nový v roce 1973 (!), „přinesli architekti... nečekaným úspěchem svého pavilónu a restaurace na Světové výstavě EXPO v Bruselu roku 1958 velkou naději a novou ideovou inspiraci celé české a slovenské architektonické obci" (Architektonická bilance. KPÚ 25. 1948–1973. Praha 1973, text nestránkován), „úspěšné autorské trojici architektů se podařilo znovu obrátit pozornost ke kultuře interiéru, významu sepětí stavby, vodních ploch, porostů a květinových koberců. *Naznačili velké možnosti reintegrace soudobé architektury a výtvarných děl (včetně historických).* Jejich interiéry byly pojaty jako scéna s proměnlivými valéry osvětlení a obrázkové projekce s pestrou paletou barev a materiálů. Založili československou výstavní školu, hojně napodobenou nejenom u nás, ale i v cizině." (O. Nový, tamtéž) V době normalizace, na začátku sedmdesátých let 20. století, kdy začalo být frekventováno obviňování z „kosmopolitismu", bylo znovu důležité udržet význam „Bruselu". Stigma této doby je dodnes snadno čitelné vedle odstavců oceňujících význam této realizace, přibyly kritické odstavce: „I Brusel přinesl samozřejmě vedle naznačených kladů též některá zklamání a nastražil pasti slepých uliček pro nepoučené napodobitele. Především nepokračoval vývoj iluzivní scény Laterny a jejích programů ke konstituci nového Gesamtkunstwerku naší doby, zrozeném její technikou, ale pouze k adaptaci prostředků, objevených pro Brusel, pro méně vhodnou náplň. Tzv. bruselský sloh, který zamořil ve vulgárním vydání neúspěšných kopistů přečetné interiéry upravených restaurací, obchodních i dalších zařízení, přinesl někdy více škod než užitku. Není to ovšem vina úspěšných autorů. Dokázali při reexportu pavilónu a restaurace do Prahy suverénně zvládnout jejich exponované nové podoby na hraně letenské stráně i ve Stromovce a znamenitě předvést své umění vytváření interiéru při adaptaci kina Adria pro Laternu Magiku" (O. Nový, tamtéž).

„Brusel", řečeno slovníkem šedesátých let, byl přijímán jako *„návrat k autentické tvorbě"* v architektuře. Nemuselo tomu tak být. To, co vnímáme dnes jako téměř učebnicovou samozřejmost, vůbec nebylo v době svého vzniku samozřejmé, vždyť „vše se dá udělat dobře, špatně nebo jen tak" (K. Hubáček) a „Brusel" byl naštěstí udělán dobře, ukazoval cestu do budoucnosti československé architektury (orientace na nové materiály a technologie a s nimi spjatý nový estetický výraz stavby, orientace na sklo a ocel, na úzkou spolupráci architektů s výtvarníky) a ukazoval novou perspektivu v čase, který čekal na takovéto gesto. Proto platí: s odstupem času čin F. Cubra, J. Hrubého, Z. Pokorného získává na významu.

Brusel to byl i mimořádný úspěch, který následně *vyvolal potřebný zájem státu o nezbytnou podporu pro projekty na mezinárodní scéně.* „Velké věci byly možné především díky Bruselu" uvede René Roubíček v roce 2004. *Mimořádný zájem o „Brusel" provázel široký konsensus s inovacemi, které přinášel.* Respekt k tomuto činu se právem stal takřka ze dne na den součástí československé architektonické tradice a je tomu tak doposud.

Ale čím vlastně tento objekt tak zaujal? *Co v něm bylo dosaženo právě a zejména z hlediska přesahujícího Československo?* Na tuto otázku podle našeho názoru nebyla doposud dána náležitá odpověď.

F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný: restaurant Praha v Bruselu na EXPO 58. Na snímku je jeho současná podoba po rekonstrukci (jak pavilón, tak restaurant byly po skončení světové výstavy přeneseny do Prahy)

Objekt pro Brusel (Expo 1958) *se vyhýbá extrémům, realizuje se v něm nekonfliktním způsobem princip moderny – princip transparence mezi prostory,* tedy otevření se, *setření rozdílu mezi exteriérem a interiérem* („třetí věk architektonického prostoru" – Ignasi de Sola-Morales) *spolu s dalším principem moderny – funkcionalistickým principem* – do tří propojených kubusů jsou distribuovány výstavní artefakty, tři objekty – tři expozice – tři témata: práce – odpočinek – kultura; restaurace pak tvoří další samostatný objekt. *Principy moderny se již setkaly při své realizaci a radikalizaci se svými hranicemi – funkcionalismus byl odkrýván a difamován jako jednoduchý a nebezpečně zjednodušující racionalismus, jako „manýrismus funkce" atd. – to byla velice vyhraněná situace přelomu padesátých a šedesátých let – ale zde na československém pavilónu jsou principy moderny, s níž se architekti „Západu" právě loučili, podivuhodně usmířeny, spolupracují a vytváří jednotu, krásný harmonický celek!*

Dokonalost celku plus dokonalost detailu (místo tehdy pro československé architekty nedostupných závěsových stěn byl vynalézavě uplatněn efektní plášť tvořený panely pěněného skla pokrytý zlatavou mozaikou), *jedinečnost v propojení architektury s interiéry (vše pro-*

nikající kultivovaná výtvarnost, o zrodu obdivované „*bruselské barevnosti*“ zpětně hovoří R. Roubíček; někdejší dobová výtka K. Honzíka adresovaná předválečnému funkcionalismu, že je prost „radostné barevnosti“, zde v „českém pozdním modifikovaném funkcionalismu“ nemá místo).

Budeme tvrdit: Architekti F. Cubr, J. Hrubý a Z. Pokorný ve spolupráci s umělci v bruselském pavilónu suverénním způsobem odkrývají *jednu z možných i v mezinárodním měřítku nepřehlédnutelných cest pozdní moderny – i toto můžeme dnes, s odstupem času rozumět pod tehdy široce uplatňovaným pojmem: bruselský styl*! Pavilón, který rozhodně nebyl architektonickým experimentem provázeným technickou a estetickou exkluzivitou ve srovnání s pavilónem Le Corbusiera pro firmu Philips atd., působil zářivou kultivovanou barevností, impozantními prosvětlenými interiéry, rovnováhou mezi expozicí a architekturou pavilónů, mezi definovaným účelem objektu a jeho silným výtvarným účinkem.

Montreal (EXPO 1967) ukázal cestu do budoucna v jiném rozměru: pečlivá scénografická příprava uchopená od počátku jako imanentní, a ne pouze aditivní součást projektové přípravy (idea „*výtvarného generelu*“, Z. Smitková-Nováková, manuskript, 2005) vede k úspěchu. České výstavnictví si v šedesátých letech vytvářelo kontinuitu úspěchů a viděno s odstupem času lze jen konstatovat: *K tradičním velmocím v designu, tj. ke skandinávským zemím a Itálii, se v šedesátých letech přiřadilo české výstavnictví a rovněž v tomto desetiletí nastoupivší japonský design* (v roce 1960 je založeno slavné Nippon Design Center).

M. Řepa, V. Pýcha: Československý pavilón, EXPO 67, Montreal

Československý *pavilón v Ósace (EXPO 1970) jedinečným – a odvažujeme se říci zázračným způsobem – vyšel vstříc japonské kultuře (mj. idea otevřené architektury), a přitom dokázal předvést a zachovat identitu československé kultury! V tom zůstává nepřekonaným vzorem. I v kvalitě stavby a instalace* – zde rádi solidarizujeme s názorem M. Masáka – *zašel mnohem dál než objekt pro Brusel – Expo 1958, než pavilón pro Montreal 1967 a jako architektonický čin zůstává doposud nedoceněn*.

A. Jenček, V. Palla, V. Rudiš, Z. Musil, Z. Kubíček: Československý pavilón, EXPO 70, Ósaka

Architektonická idea pavilónu jako celku byla nepochybně originální, prostá a účinná (i při pohledu na dokumentární fotografie v obrazové části této publikace si můžeme připomenout slova německého architekta Tessenowa: „Vše geniální je prosté, ale ne vše , co je prosté je geniální“). *Je silná ve svém rozvinutí do prostoru;* objekt měl svoji jednoznačnou výškovou dominantu (kino), prostor byl nenásilně a přitom esteticky velmi účinně strukturován jak efektním geometrickým, pravoúhlým rastrem zastřešení (impozantní dva metry vysoká lepenková struktura), tak i zalamovanou osou dvacet dva metry dlouhé skleněné *Řeky života* z taveného skla.

8.3: Nepochybně svébytným, *originálním pozdně funkcionalistickým konceptem, tedy objektem obnovujícím na počátku šedesátých let kontinuitu české architektury, objektem, který do sebe s obdivuhodnou výtvarnou silou integruje funkci, užitek i krásu a dosahuje na obrovitém objektu monumentality, vyniká plavecký stadión v Praze-Podolí* (R. F. Podzemný, projekt 1958, realizace 1962 – 1966). *Originálním funkčním propojením zakrytého a otevřeného plaveckého prostoru se souběžně dosahuje významného estetického efektu jak v exteriéru objektu, tak i uvnitř.* Plavecký stadion znamenitě využil prostředí již uzavřeného, neprovozovaného lomu a cementárny, navíc i z hlediska dopravy jde o výhodně umístěnou lokalitu.

Pokusme se na toto téma podívat ještě detailněji: co upoutá, je samo *robustní zasazení do terénu* – u tohoto komplexu se neubráníme pocitu *až brutalistního navazování na přírodně – krajinný rámec. A nejen to. Nenajdeme tu sice „beton brut“, ale již sama radikalita konstrukce je ve své podstatě co do inspirace spíše neestetická,* aspoň v té míře, v níž sleduje členění „čelo“ versus „záda“, v té míře, v níž se primárně řeší, že zde máme mít bazén s tribunou a prostor nad bazénem vzniká skoro sekundárně. Je-li tomu tak, pak brutalismus i zde účinkuje – stejně tak, jak tomu bylo i na mezinárodní scéně – jako jedna z cest korekce pozdní fáze funkcionalismu. Lze však u elegantního obloukového zastřešení mluvit o brutalismu? Což odkazu na brutalismus neodporují *oštukované* železobetonové vazníky? Nejsme zde spíše opět svědky o spojení nespojitelného? Tedy *propojení až aaltovského modelování při práci a navazování na terén s již zmíněným popíchnutím brutalismem!*

R. F. Podzemný: Plavecký stadión v Praze-Podolí, 1962 – 1966

S odstupem času je rozsáhlý objekt stále více oceňován a stal se nepochybně trvalou hodnotou v tradici české architektury (je zde na místě připomenout, že metropole po dva-

ceti letech, odhlédneme-li od plující kovové plovárny zakotvené u Slovanského ostrova v roce 1963, konečně na odpovídající úrovni řešila dlouhodobý hanebný deficit v potřebě takovéhoto objektu pro své občany!).

R. F. Podzemný, A. Tenzer: Fakultní nemocnice v Praze-Motole, 1960–1964

Dalším, byť odlišným příkladem *syntézy vyrůstající z tradice českého funkcionalismu a propojuje ji s modernějšími internacionálními přístupy* se stala *fakultní nemocnice v Praze-Motole* (soutěžní návrh 1959, realizace 1960–1964 a další roky). Z největšího společného projektu dvou silných osobností – R. F. Podzemného a A. Tenzera – zůstal bohužel jen významný fragment. Celý objekt byl silně negativně poznamenán zdlouhavým dokončováním podle představ odlišných od záměrů architektů Podzemného a Tenzera. Na počátku prvního desetiletí jednadvacátého století (2004) se opakovaně diskutovala již dlouhodobě nezbytná rozsáhlá rekonstrukce silně zanedbaného nemocničního velkoprojektu (projekčně je připravována třietapová velkorysá rekonstrukce včetně dostaveb). K dějinám tohoto objektu patří i to, že se nadále ujasňuje způsob využití (míra zastoupení specializovaných pracovišť, kapacita lůžkové části atd.).

Přistupme k resumé i v tomto paragrafu: teze, které adresuje historik architektury Peter Blake dílu „posledního z funkcionalistů" *Marcela Breuera v šedesátých letech* – teze o důsledném uplatňování jasného a zřetelného členění objektu, dobře čitelného půdorysu (tedy základní ctnosti ortodoxie bauhausského funkcionalismu) tentokrát ovšem *při současném rovnocenném akcentování spíše poezie, krásy, než předchozí dominantní směřování k čistému, jednohodnotovému, jistou sterilitou čas od času ohrožovanému funkcionalismu* – to vše přináší ve výsledku úspěšnou, *na mezinárodní scéně vysoce ceněnou opozici Breuerova pozdního funkcionalismu proti eklekticismu, proti formalismu (tedy proti funkcionalismu již zdegenerovanému – zredukovanému na manýrismus funkce) a tím konec konců proti banalitě moderní architektury. Tyto teze mutatis mutandis lze se stejným uznáním vyslovit o významném díle českého funkcionalisty R. F. Podzemného – o Plaveckém stadionu v Praze-Podolí.*

Tvrdíme: Ve velkoryse pojatém konceptu této stavby se bezpečně snoubí funkce s krásou. I v mezinárodním kontextu zaujímá tato stavba výrazné místo v linii modifikovaného pozdního funkcionalismu (Marcel Breuer, Richard Meier – v uváděné souvislosti je zde na místě připomenout Smith House v Darien R. Meiera v Connecticutu, USA, realizace v letech 1965–1967; tradice funkcionalismu z třicátých let se zde propojila s vyspělou stavební technologií šedesátých let – výsledkem je efektní práce s prostorem) *šedesátých let dvacátého století*.

Jitka Válová, Aréna (repro z: J. Chalupecký, Nové umění v Čechách. H&H, Praha 1994, reprodukovaný obraz není z 60. let, ale z pozdější doby – 1984). Expresivní, „temné a houževnatě konstruované" (J. Chalupecký) obrazy sester-dvojčat, Jitky a Květy Válových, upoutávaly pozornost nejen kritiků a historiků umění, ale i nastupující generace architektů. „Měla jsem hrozně ráda Válovky a jejich obrazy jsem umístila, kam jsem jen mohla," vzpomíná v roce 2003 architektka Alena Šrámková

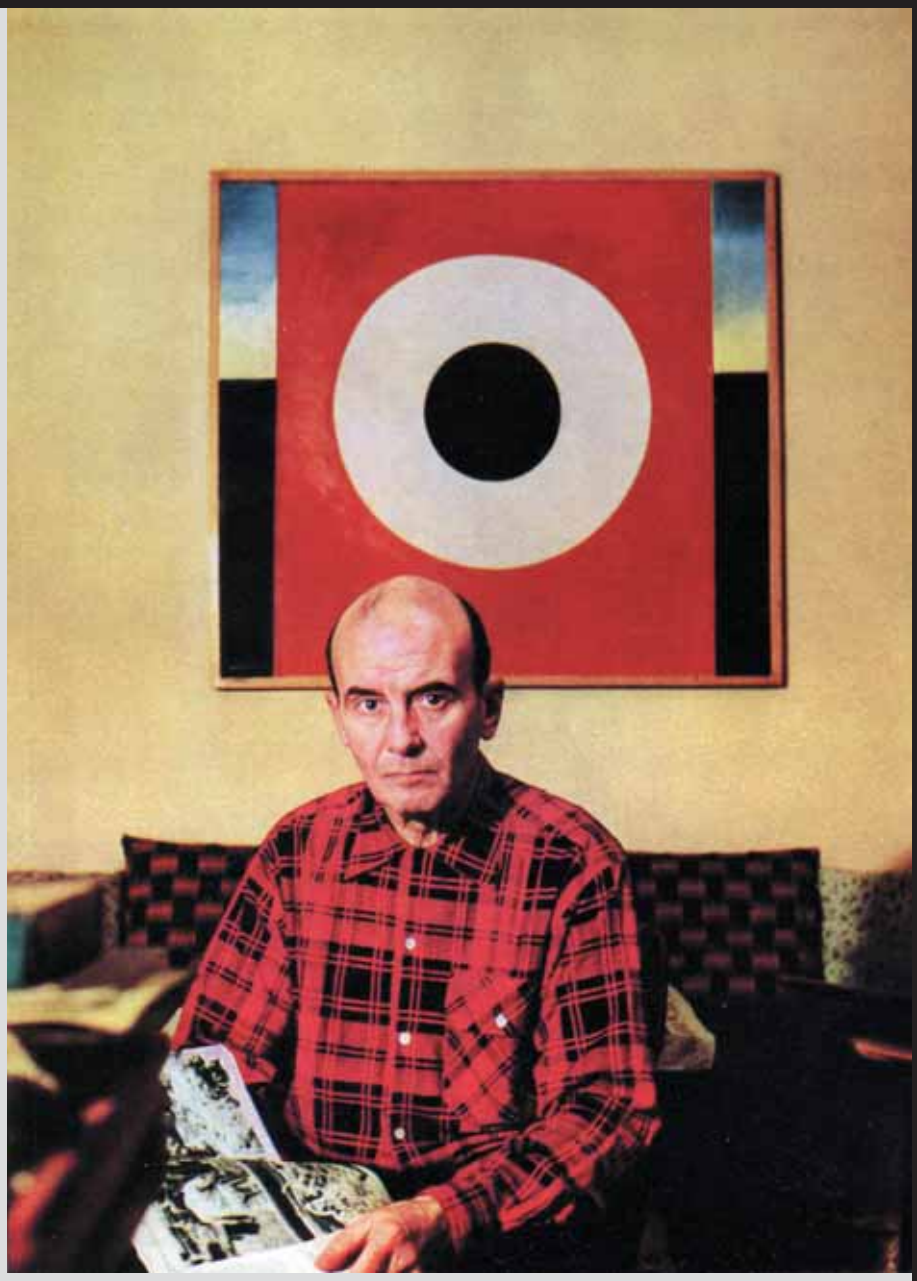
8.4: *Velvyslanectví, konzuláty, kulturní mise poskytovaly se silnou podporou státu zcela mimořádnou příležitost* (nepochybně mimořádnou i svými náklady) *k originálnějším řešením a k významné přímé konfrontaci* – či řečeno přiměřenějším Palackého slovem – k *„potýkání "s architektonickým vývojem v zahraničí* (zpravidla i k výběrové spolupráci se zahraničními firmami, a tím i k osvojování pokročilých technologií). *Kolektivy architektů a výtvarníků sdružených pod Karlem Filsakem, Janem Šrámkem, Janem Bočanem mimo veškerou pochybnost vytvořily jedny ze stěžejních děl české i slovenské architektury nejen šedesátých let.* Šance, kterou tyto náročné a svým způsobem exkluzivní zakázky otevíraly, byly svrchovaně využity.

Signum české (slovenské) architektury šedesátých let: spolupráce architektů s uměleckými řemesly a výtvarníky

Úspěšná architektonická řešení (provázená povzbuzujícími uznáními a respektem v mezinárodním kontextu, a ten přetrval v reprezentativních lexikonech architektury – viz nakladatelství Hatje – dodnes!) podtrhovala *rozsáhlá intenzivní spolupráce architektů a výtvarníků, uměleckých řemeslníků, budeme právem hovořit o symbiotickém vztahu – s Janem Koblasou, Stanislavem Kolíbalem, Antonínem Kybalem, Karlem Malichem, Stanislavem Libenským a Jaroslavou Brychtovou (sklo), Mikulášem Medkem, Jiřím Novákem, René Roubíčkem (zejména proslulé lustry!), Miloslavem Chlupáčem, Jiřím Johnem (obrazy, tapiserie), Janem Bauchem, Adrienou Šimotovou (obrazy), M. Rychtákovou (keramika), Janem Bočanem a Zdeňkem Rothbauerem (interiéry) a dalšími.*

„Interiér šedesátých let je natolik svázaný s architekturou, že když ho dnes změníte, tak je po architektuře" (V. Machoninová)[33], „prostě jsme měli zásadu dělat objekt vcelku, až po

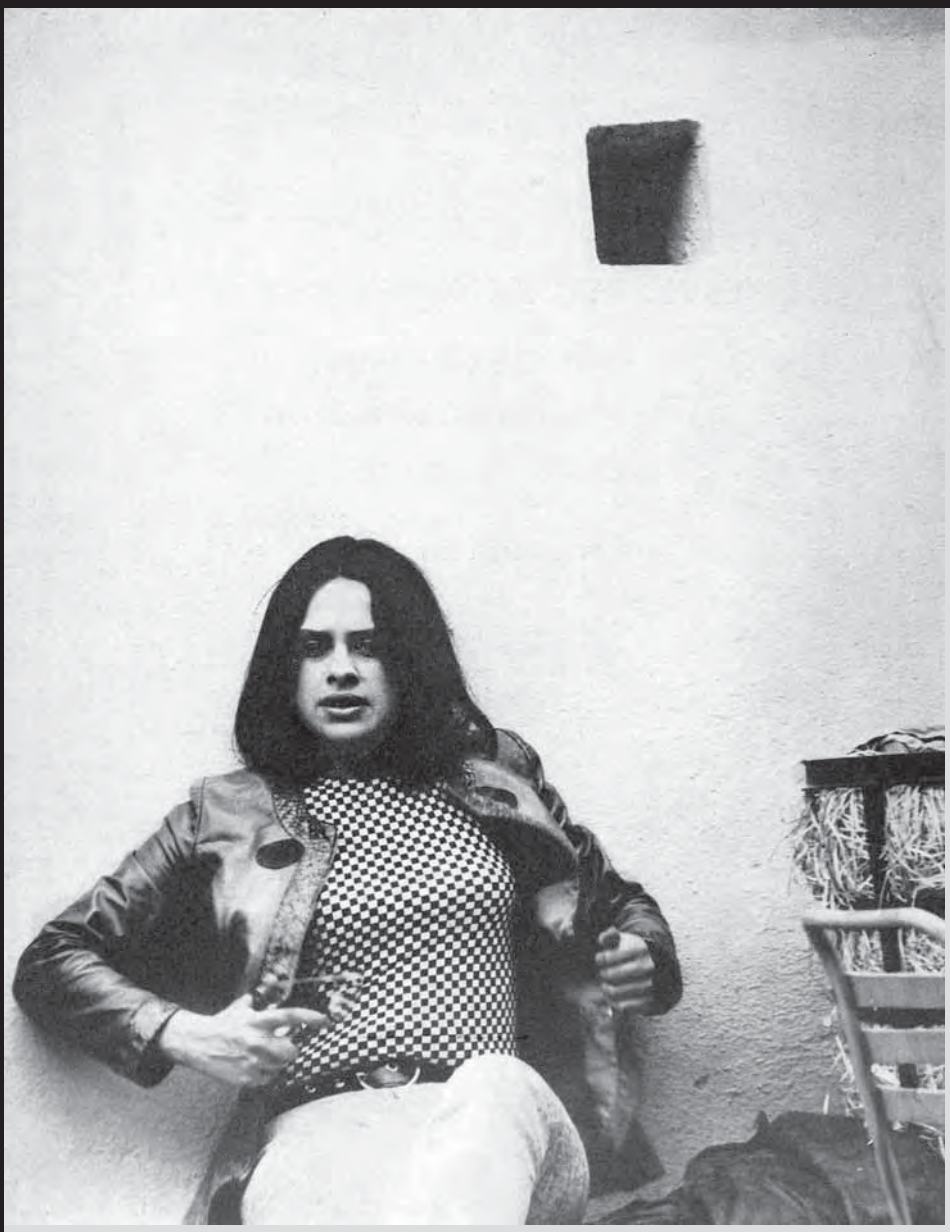
Šedesátá léta 20. století – výtvarné umění v Československu



1
2 | 3

1| Kamil Lhoták ve svém ateliéru (repro z: VaŽ, 1971, č. 5)
2| Mikuláš Medek: Stůl projektanta věží II, 1968 (repro z: B. Mráz: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha 1970)
3| Karel Chaba: Říjen (repro z: VaŽ, 1971, č. 5)

Československo v šedesátých letech 20. století – film a divadelní scény



Československý film prožíval v šedesátých letech 20. století mimořádně plodné období. Tvorba režisérů M. Formana, V. Chytilové, J. Jireše, P. Juráčka, J. Menzela, J. Němce, I. Passera, F. Vláčila a dalších vytvářela respektovanou „novou vlnu“.

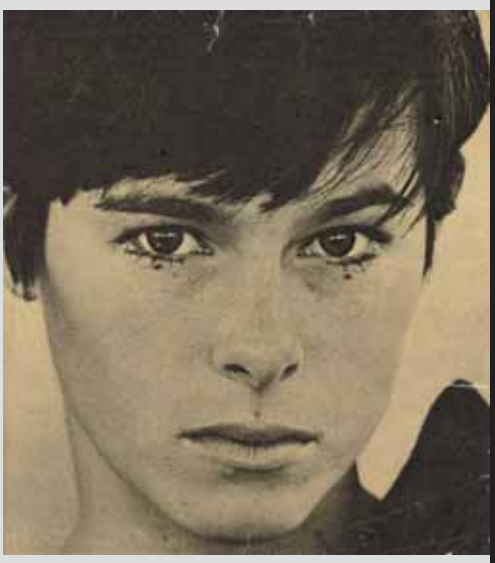
1
2 | 3

1| Věra Křesadlová ve filmu Jaromila Jireše „Žert“ natočeném podle stejnojmenného románu Milana Kundery (snímek Jan Kuděla, repro z: Reportér, 1968, č. 45, 13. – 20. prosince 1968)

2| Rovněž malé divadelní scény upoutávaly pozornost společnosti. Na obrázku Jan Tříska (Lorenzaccio) v nezapomenutelné inscenaci hry Alfreda de Musseta Lorenzaccio, nastudované pod režisérem Otomarem Krejčou v Divadle za Branou v roce 1969, scéna: Josef Svoboda, výtvarné řešení a masky: Jan Koblasa (repro z: Divadlo, leden 1970, s. 35). Jedna z nezapomenutelných inscenací šedesátých let 20. století

3| Jan Werich (repro z: Reportér, 1969, č. 17, 1. května)

Československo v šedesátých letech 20. století – portrétní fotografie



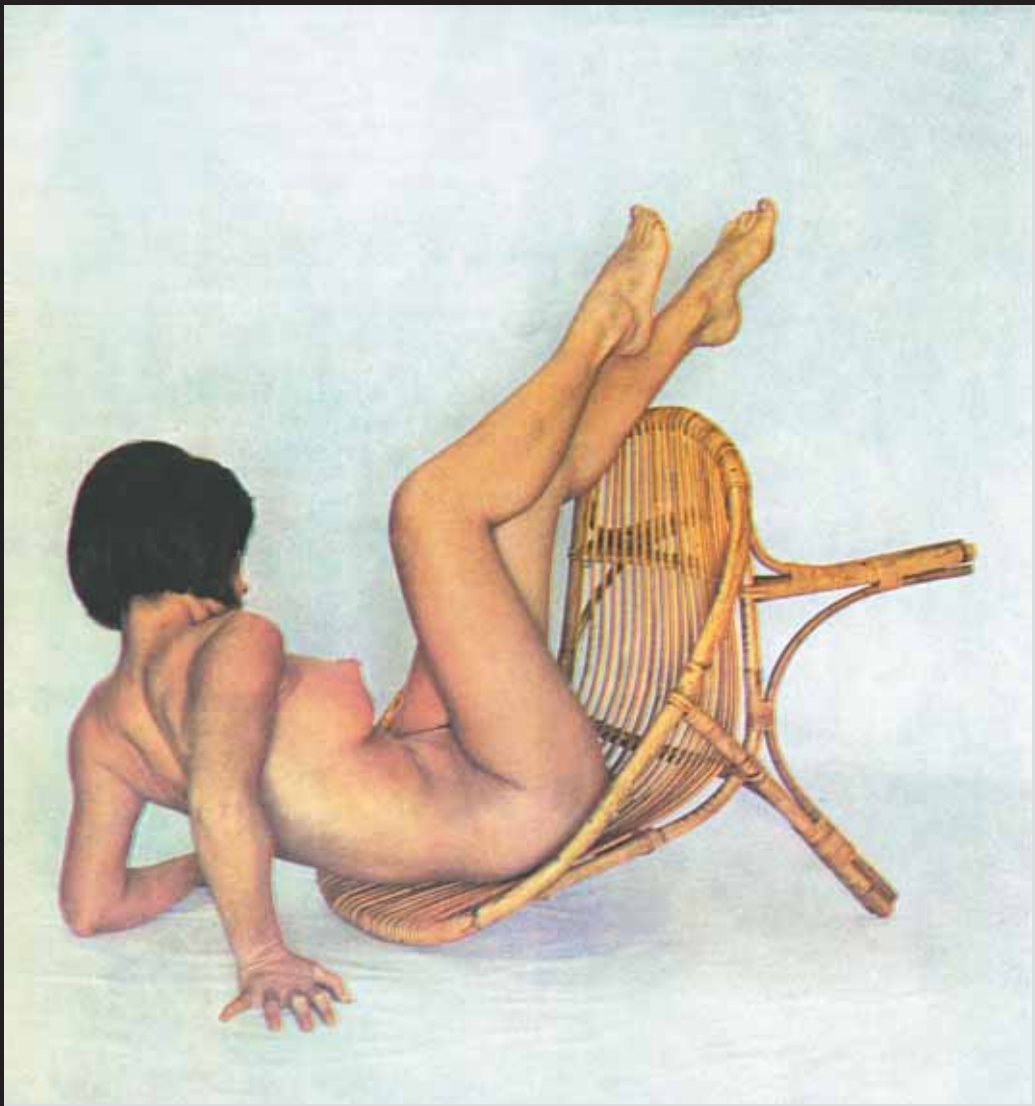
1 | 2 / 3

1| Taras Kuščynskij, akt; repro z: Výběr, 1968, č. 3

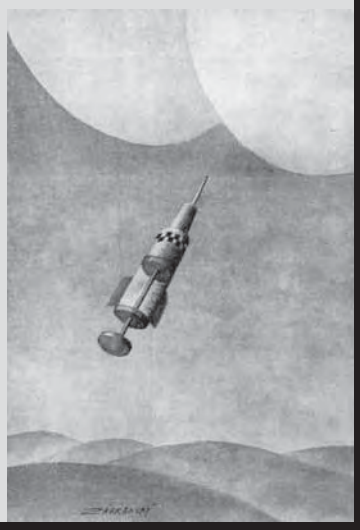
2| Snímek z titulní stránky časopisu Signál po 21. srpnu 1968 vyjadřuje smutek a je doprovázen následujícím textem: „Jistě pochopíte, že v zájmu co nejrychlejšího odchodu nezvaných návštěvníků z naší vlasti bude k vám i náš časopis promlouvat poněkud zastřeným hlasem.“

3| Snímek z titulní stránky Mladého světa, 1967 (13. 6.–19. 6.)

Československo v šedesátých letech 20. století – uvolňování sexuality a erotiky



Uvolňování sexuality a erotiky bylo i v Československu v šedesátých letech 20. století všudepřítomné, na stránkách časopisů (obrázek nahoře) avizuje pro následující číslo reklamního magazínu „Ave Eva“ odbornou studii k „sezení“ s příspěvky lékařů, architektů), v reklamních letácích (na obrázku dole uprostřed firma Ergon představuje chrániče sluchu), tak v popularizujících i odborných studiích (obrázek dole vpravo) doprovázel vysoce odborný, faktografií nasycený článek o průběhu a výsledcích XV. evropského kongresu leteckého a kosmického lékařství v Praze 1966. Kresba: Vlasta Zábranský (repro z: Věda a život 1970, č. 12).



interiér a nábytek v jednotném charakteru. Aby dojem z prostředí byl maximální."(V. Machoninová)[34] To se stalo pro práci architektů v šedesátých letech příznačným. I zde platí: výše uvedená jména výtvarných umělců, sklářů, malířů, sochařů jsou s odstupem času, tedy i z pohledu počátku třetího tisíciletí více než symbolem toho nejlepšího, co odkázalo umění v Čechách a na Slovensku z druhé poloviny – tedy zdaleka nejen šedesátých let – 20. století! *Architekti a umělci v šedesátých letech chtěli, uměli a dokázali spolupracovat!*

Kontinuita a mezigenerační spolupráce architektů a výtvarných umělců přinášela v šedesátých letech nadčasové výsledky! Již sám rozsah této spolupráce, její intenzita i dosahovaná kvalita v sobě obsahují něco mimořádného, a proto se pokusíme o vysvětlení.

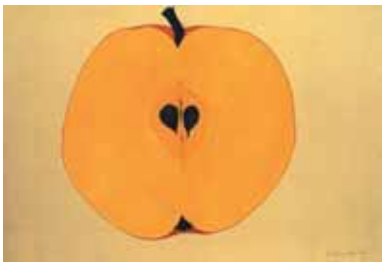
Vyjděme z určitých předpokladů: hovoříme o generacích architektů, které měly sníženou možnost generační sebereflexe, dobová československá odborná periodika padesátých a nemalé části šedesátých let plně neodrážela rozsah toho, s čím se tyto generace architektů musely vyrovnávat (dnes této přirozené potřebě vychází vstříc několik periodik a řada specializovaných edic, které mapují minulost i bezprostřední přítomnost architektury). V šedesátých letech se však sledovaly stále více nezávislejší periodika a psané slovo mělo mnohem větší váhu než dnes, periodika byla výborně redigována, jazyk byl kultivovanější, osobnosti v redakcích hlídaly dosažený a vydobytý standard, a navíc to byla – a na to v dnešní době účinkování komerčních televizí ve spotřební společnosti nesmíme zapomínat – „doba kdy se četlo". A *„umělo se číst"* (i „mezi řádky", klima podporovalo interpretaci témat). Pro koho je to samozřejmost, ať se podívá a domyslí Renčínův kreslený vtip: dědeček sedí poklidně s knihou, dýmkou a sklenkou vína a za jeho zády vidíme rozsáhlou knihovnu, kolorit dotváří nezbytná busta myslitele, zato zděšený vnuk v tomto poklidném prostředí z „doby kdy se četlo" zírá s hrůzou zježenými vlasy do objemného svazku. Pointu vyslovuje čtoucí dědeček: „ Je to moc písmen viď. Radši se vrať ke svým SMSkám." Literární noviny, Reportér, Světová literatura, Plamen, Orientace, Tvář (od roku 1963), brněnský Host do domu, Sešity pro mladou literaturu, Impuls, Divoké víno, Divadelní noviny, Dialog, českobudějovický měsíčník Arch a další periodika byla v příslušných kruzích pojmem. A tyto časopisy se neomezovaly na úzce odborný zájem a čas od času se otevřely i architektuře a trvale pojednávaly témata, kterými žila veřejnost. *Periodika jako Věda a život,* stejně jako jedinečné *mezioborové „Téčko" (Technický magazín) trvale sledovaly a nanejvýš kvalifikovaně a poutavě komentovaly dění i v zahraniční architektuře* (Benjamin Fragner v Technickém magazínu, František Press a další ve Vědě a životě) *a vytvářely tak paralelu vůči oficiálnímu československému architektonickému periodiku* s jeho více odborně zaměřenou čtenářskou obcí. Probíhající politické uvolnění v šedesátých letech umožňovalo růst stále sebevědomějších individualit (a také solidární odpor proti ideologicky motivovaným zásahům, jakým byl například jednoznačně politicky motivovaný zásah – násilná výměna redakce časopisu Dějiny a současnost, která dočasně zlomila profil tohoto periodika).

Navzdory takovýmto výkyvům probíhal *vzestup* souběžně *v celé kultuře*; zejména *ve filmu* („v českém filmu bylo tehdy třicet zajímavých režisérů ... dvacet skvělých kameramanů", Jan Kačer), jehož díla se úspěšně prosazovala nejen na evropské scéně, připomínáme zde aspoň práce filmových režisérů Miloše Formana (mj. Černý Petr, 1963; Hoří, má panenko, 1967), Věry Chytilové, Jaromila Jireše (Křik, 1963; Žert, 1968; Valerie a týden divů, 1970), Pavla Juráčka (Případ začínajícího kata, 1969), Karla Kachyni (Ucho, 1969), Jánoše Kadára a Elmara Klose (Smrt si říká Engelchen, 1963), Jiřího Menzela (Perličky na dně, 1965; Ostře sledované vlaky, 1966; Rozmarné léto, 1967; Skřivánci na niti, 1969), Jana Němce (Démanty noci, 1964, O slavnosti a hostech, 1965), Ivana Passera (Intimní osvětlení, 1965), Ewalda Schorma (Každý den odvahu, 1963; Návrat ztraceného syna, 1967; Farářův konec, 1968), Otakara Vávry (Romance pro křídlovku, 1966), Františka Vláčila (Markéta Lazarová, 1967; Údolí včel, 1967) a dalších, týž vzestup probíhal na velkých (Národní divadlo s inscenacemi Radoka, Macháčka, Krejči ad.) i na malých divadelních scénách (divadlo Na zábradlí, Ypsilonka, Reduta, Semafor, z něhož vyzařoval obrovský vliv).

Rovněž významné *výstavy malířů, grafiků a sochařů a reprezentace jejich děl v periodikách* (společná výstava Mikuláše Medka s Janem Koblasou v roce 1963 v Teplicích, následující výstava v roce 1965 se mohla konat již v Praze a proběhla s mimořádným ohlasem – měla pro uvolnění v prezentaci výtvarného umění téměř iniciační význam) *byly vnímány jako události, které nezůstávaly omezeny na úzký okruh odborníků*, ale byly kulturní událostí v plném smyslu slova, tj. *propojovaly mezigeneračně i mezioborově*, jak dosvědčují v působivém subjektivním rozměru paměti aktérů šedesátých let (srv. publikace pamětí

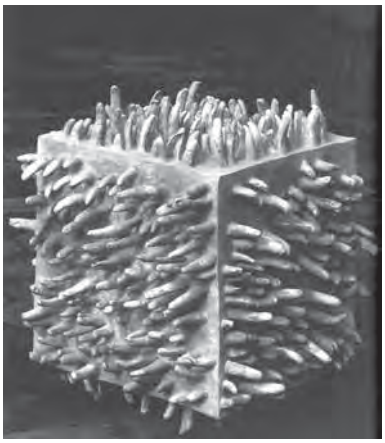
J. Běhounek: Imaginární portrét Markýze de Sada, 1963

J. Koblasa: Zvíře podoby Iva, 1967



E. Kmentová: Půl jablka, barevné tužky, 1969
Repro z: Fantasijní aspekty současného umění. Katalog Vyd. Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 1967

K. Lhoták: Stroj pouště, olej, 1969. Repro z: VaŽ 1970 č. 7



E. Kmentová: Agresivní krychle, kolorovaná sádra, 1970

J. Kačer, herec, snímek z konce 60. let

Legendární hudební festival Woodstock – pro jednu celou generaci orientační bod v hudbě i v hodnotách života. Repro z: FAZ, 1986, č. 105, str. R1; tématem článku v tomto periodiku je odpověď na otázku: „Co z toho [tj. ze šedesátých let] dnes zbývá?“

architektů připravené k vydání na fakultě architektury ČVUT v Praze), propojovaly *architekty se sochaři, s malíři, s představiteli uměleckých řemesel, s filmovými a divadelními režiséry* (Jan Grossmann, Otomar Krejča, Ewald Schorm atd.) „Zlatá šedesátá léta“, ale nyní bychom měli uvozovky u tohoto fenoménu bez obav vypustit, jsou charakterizována nástupem takových osobností, jako je Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Hugo Demartini, Josef Istler, Jiří John, Eva Kmentová, Jan Koblasa, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Kamil Lhoták, Karel Malich, František Muzika, Karel Nepraš, Vladimír Preclík, Jaroslav Šerých, Adriena Šimotová, Jaroslav Vožniak ad.; české ateliérové sklo vstupovalo do síně slávy, na scénu v šedesátých letech rovněž nastupovali jedineční kreslíři a grafici, karikaturisté a rychle se profilovaly takové osobnosti jako Adolf Born, Vladimír Jiránek, Vladimír Renčín, Jan Steklík, Vlasta Zábranský – ten zejména na stránkách periodika Věda a život mnohonásobně s nezaměnitelným kreslířským rukopisem doprovázel články o architektuře a v průběhu takzvané „normalizace“, která s veškerou drastickou, devastační silou nastoupila v roce 1970 – tak, jako řada dalších – zmizel ze stránek periodik.

Motiv generační identity („Objevovali jsme se navzájem“, J. Kačer); motiv kontinuity a vzestupu, je s velkou intenzitou přítomen i ve vzpomínání herce a režiséra Jana Kačera (i jeho osobnost patří mezi „aktéry šedesátých let“, v roce 1965 spoluzakládá později slavný Činoherní klub v Praze a v roce 1975 se stane jednou z řady obětí tzv. normalizace: „Jsem tím na celý život poznamenaný a je obtížné se k tomu vracet.“): „Tehdy začínala celá generace herců – Franta Husák, Vláďa Pucholt, Pepík Abrhámů, Somr, Petr Čepek, Jirka Kodet, Jirka Hrzán, mladé nádherné holky – Jiřina Třebická, Táňa Fišerová, Divizna (Nina Divíšková). Na FAMU studovali Ewald Schorm, Tonda Máša, Jirka Menzel, Chytilka, Jireš, Bočan, Forman, a ti nás pak obsazovali do filmů. Kam jste se podívali, všude byli mladí talentovaní lidé. Znal jsem spoustu výtvarníků – Jíru, Komárka, Boštíka, Malicha, skladatele Petra Skoumala, Jana Klusáka. Potkával jsem Jirku Srnce, který zakládal Černé divadlo, chodil jsem na Jirku Suchého, na Ivana Vyskočila. Objevila se Reduta, Viola s nádhernými básničkami, na Národní třídě jsem vždycky narazil na něco zajímavého. Tohle nás šíleně bavilo, *táhlo nás to nahoru*.“ (J. Kačer, Nechci oslavovat, chci vzpomínat, 2006)

Zvláštní kapitolu představovala proměna populární hudby v tomto desetiletí, kterou nám mohou reprezentovat skupiny Beatles a Rolling Stones (a hudební festivaly jako Woodstock, srpen 1969) a která nabídla mladé generaci nové možnosti generační identifikace a která se prosazovala i v Československu. „Pro mě ta doba byli hlavně Beatles. Drželo to i Šrámka. Dokonce při práci, když se dělaly soutěže, pořád jsme poslouchali.“ (architekt Jan Bočan).

Klíčovou roli tak sehrávalo samo *klima optimismu šedesátých let, vědomí sounáležitosti i role silných, sjednocujících a motivujících osobností*. Například obor filosofie měl, přes veškeré rozdíly mezi nimi, „svého“ napříč generacemi vysoce respektovaného Jana Patočku (fenomenolog, předválečná studia u E. Husserla; historikové měli zase „svého“ Františka Kutnara a pod.), Karla Kosíka (v Dialektice konkrétního propojoval marxismus s výsledky dosahovanými M. Heideggerem), Milana Machovce (otevíral v šedesátých letech evropský dialog mezi křesťany a marxisty), Karla Michňáka (přes dějiny filosofie a kritiku antropologismu ve filosofii navracel tento obor k rozměru filosofie perennis – zde bylo inspirativním zdrojem dílo Martina Heideggera a jeho významných interpretů), nonkonformního Ivana Svitáka (v šedesátých letech se inspiroval filosofickou antropologií), Zbyňka Fišera (známého ze sedmdesátých a osmdesátých let pod jménem Egon Bondy) a další.

Tak tomu bylo i v dalších disciplínách – ono schéma, které můžeme s odstupem času bezpečně identifikovat – vysoce respektovaná osobnost, za níž stojí výsledky z doby před druhou světovou válkou a která se v klimatu postupného politického uvolnění (*„pražské jaro“*) mohla plněji zapojit do vědecké práce (a různém stupni dosáhnout *„rehabilitace“* – jedno ze slov, která se dostávají v šedesátých letech do „oběhu“), publikovat, přednášet (zpočátku téměř na zapřenou v různých kulturních institucích – viz na příklad přednášky literárního vědce a překladatele Václava Černého v polovině šedesátých let – ale vždy s velkým ohlasem), dále generace těch, kteří se realizují hned po válce a představovali nyní v šedesátých letech generaci „šéfů“ a kteří rostli s dobou a úkoly, tedy generaci, kterou prosel a prověřil čas, a kteří na rozdíl od politických kariér svých vrstevníků měli za sebou výsledky a přirozenou autoritu, plus generace teprve nastupující a realizující se a ve sledovaném desetiletí „báječných šedesátých let“ (která už mohla těžit z výsledků obnovované kontinuity, „otevírání se světu“, z „rozšiřujících se ostrovů svobody“) – *toto*

Co ovlivňovalo generaci šedesátých let 20. století?

Mimo jiné *tištěné slovo*. A to mělo větší váhu než dnes (televize nedominovala způsobem, který známe z doby nástupu komerčních stanic, nekomunikovalo se přes internet), mělo svoji kvalitu, obsažnost. Myšlenková náročnost si „padala do náruče“ s vtipem, s výtvarně vynalézavým grafickým řešením periodik. S odkládáním ideologických klišé. S rostoucím úzkým kontaktem na dění na Západě. A s kontinuitou růstu kvality jednotlivých periodik v tomto desetiletí – navzdory mocenským zásahům do redakcí (mj. Dějiny a současnost, Tvář). Periodika spoluvytvářela v průběhu šedesátých let pocit vzestupu (tak protikladný k situaci po 21. srpnu 1968 a v následné tzv. normalizaci), vytvářela úspěšně *referenční rámce* a kolem diskutovaných témat rostl antiestablišment. Nebyly to jen **Literární noviny, Reportér, Kulturní tvorba, Politika či Divadelní noviny, Filmové a televizní noviny, Student** (detail vypovídající o době: V záhlaví tzv. ústředních deníků byly vyobrazovány řády – Řád Klementa Gottwalda, Řád práce apod. – redakce Studenta si se sarkasmem sama udělila vyznamenání s textem „Udílím kárný řád redakci Studenta“ s varovně zvednutým ukazováčkem) atd. Několik výtvarných zkratek z širokého spektra převážně na literaturu a na „život“ (jak se to příznačně dostalo do podtitulů několika periodik) orientovaných časopisů by mělo toto klima šedesátých let 20. století v Československu přiblížit.

ANALOGON. Surrealismus – psychoanalýsa – strukturalismus. Redaktor V. Effenberger. Pro periodikum založené v roce 1969 se připravovala čtyři tématická čísla prvého ročníku 1 – Krise vědomí, 2 – Tvorba jako rozvinutí protestu, 3 – Interpretace jako tvůrčí činnost, 4 – Mezi svobodou a uměleckým trhem.

ARCH, měsíčník vydávaný nakladatelstvím Růže v Českých Budějovicích přinášel poezii, eseje, kvalitní překlady (M. Heidegger, S. Kierkegaard, P. Teilhard de Chardin, A. Solženicyn, T. S. Eliot ad., srv. též snímek titulní stránky) ukazoval na intelektuální *potenciál otevíraný na konci šedesátých let v regionech* – schopnost vidět tradice a současnost dění v regionu v propojení na evropská témata.

„Dějiny a současnost. Kulturně historická revue Socialistické akademie“ (známá pod populární zkratkou ĎaS) v prosincovém čísle v roce 1968 („pražské jaro“ umožnilo návrat odvolané redakce) vedla *dialog s dramatickou současností přes dějiny, přes historickou zkušenost*: přetiskla články Karla Havlíčka Borovského „Duch národních novin“, kde tento politik, novinář odpovídá na otázku jak se zachovat, jak jednat v době politického zvratu (rozpuštění Říšského sněmu, 1849; čili: *téma občanské statečnosti v české společnosti v roce 1849 a v roce 1968)*; historik antického Říma Jan Burian ve studii o Marobudově epizodě identifikoval v římské zahraniční politice manipulační mocenská schemata velmoci antického světa uplatňovaná proti oponujícímu politickému subjektu – a nabídl čtenáři paralely ve vztazích Sovětského svazu a Československa.

Divoké víno, vydávané v letech 1964–1972 Klubem Mladá poezie, je spjato s L. Hessem; periodikum uvádělo začínající autory – více než 200 básníků (mj. Václav Hrabě) i výtvarníků (Jan Vyčítal), fotografů.

„Host do domu. Kritika. Literatura. Umění.“ pod šéfredaktorem básníkem J. Skácelem a redaktory Janem Trefulkou a Milanem Uhde (spolu s Oldřichem Mikuláškem, Olegem Susem, Janem Zábranou ad.) v nezaměnitelném výtvarném ztvárnění Jana Steklíka na sebe strhával pozornost. Jeden příklad vynalézavosti: Esej „K metafyzice města New York“ básníka a vědce Miroslava Holuba doprovází *fotografie Dona Snydera* (r. XV., 1968, č. 8). Brněnské maloformátové periodikum bylo vždy nasycené myšlenkami, vtipem, skvělými eseji, pečlivě zvolenými výňatky z domácích i zahraničních knih.

„Orientace. Literatura. Umění. Kritika.“ vydávaná Československým spisovatelem, pod předsednictvím redaktorů Miroslava Červenky, Jiřího Brabce, Květoslava Chvatíka, pod redigováním Milanem Schulzem, Jaroslavem Putíkem a dalšími osobnostmi se za dobu své existence stala výrazným odborným periodikem. I zde se vycházely kvalitní překlady nejen z literatury, ale i filosofie (M. Heidegger ad.).

„Plamen. Měsíčník pro literaturu, umění a život.“ otevíral nejen pohledy na literární dění Východu a Západu, ale i na proměny v klimatu doby – například: *téma „objevování“ a uvolňování sexuality v šedesátých letech 20 .století* je v eseji Radovana Krátkého Historie striptýzu jako divadla (Plamen, r. VIII., 1966, č.2) v rámci seriálu Sexus-eros-múzy pojednáno odborně, s nadhledem a vtipem, viz i ukázka z obrazového doprovodu s následujícím textem: *„Metafyzika striptýzu dokazuje, že není příliš daleko od této Venuše Cranachovy k Venuši Picassově: obě mají typické striptýzové symboly: klobouk a náhrdelník.“ V šedesátých letech jako by humor, satira a výtvarná nadsázka měly křídla*; ukázky z jednoho čísla periodika Plamen (r. VIII.,1966, č. 4), kresba K. Nepraše „Úředník s kočkou“ publikovaná v roce 1966; snad dodnes zaujmou i dvě následující koláže (přetisk z HARAKIRI)

„Sešity pro mladou literaturu“. Periodikum řídil Petr Kabeš s redakční radou – V. Bělohradský, P. Bošek, I. Diviš, J. Gruša, D. Karpatský, J. Kořán, J. Pištora, K. Sidon, M. Topinka, I. Wernisch, J. Zábrana.

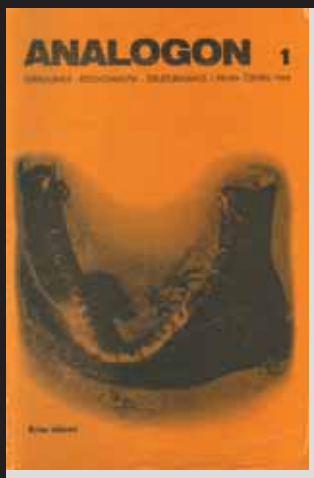
Na **Revue SMARAGD** (periodikum věnující se detektivnímu a krimi žánru; v poradním kruhu byl mj. M. Schulz, Josef Škvorecký, výtvarníci J. Šalamoun, Z. Mézl) z roku 1969 můžeme dokumentovat obdivuhodnou *grafickou vynalézavost* z konce šedesátých let 20. století.

TRN 68. Humoristický občasník. Vydávalo Večerní Brno – Divadlo u Jakuba.

„Tvář. Kulturní měsíčník.“ Pod redakcí s Janem Nedvědem a redakčním kruhem – J. Bekem, B. Doležalem, V. Havlem, A. Hartmannem, Z. Hejdou, J. Lopatkou, E. Mandlerem, J. Němcem, M. Šolleovou se stal jedním z nejvyprofilovanějších periodik.

„Věda a život. Revue moderního člověka“ vydávaná nakladatelstvím Horizont přinášela vedle přírodovědných témat s unikátními fotografiemi zahraničních i našich autorů pravidelně eseje s tématy ze světa architektury s kresbami Vlasty Zábranského. Na stránkách tohoto měsíčníku přírodovědci otevírali ekologické téma. Jedinečné recenze – resumé ze zahraniční knižní produkce si v řadě případů zachovaly informační i literární hodnotu dodnes. Informovanost byla téměř průběžná – na příklad reference o monotématickém „Du“, č. 343, září 1969 věnovaném jednomu směru evropské a světové avantgardy (Unikající mladá dívka) vychází v této revue Věda a život v čísle 3, v roce 1970. I to byl jeden z rozpoznávacích znaků šedesátých let.

periodika


ANALOGON 1

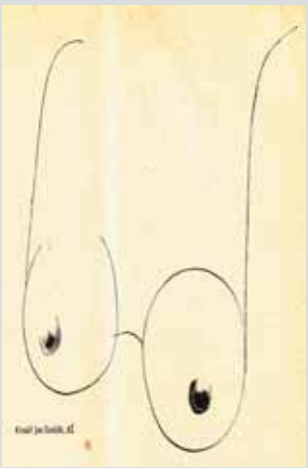
arch
2 • 1969

DIVOKÉ VÍNO 2 87

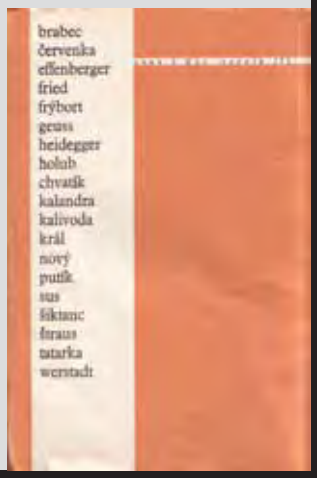
VÁCLAV HRABĚ

LUDVÍK HESS

HOST DO DOMU / 8
kritika
literatura
umění



orientace


brabec
červenka
effenberger
fried
frýbort
geuss
heidegger
holub
chvatík
kalandra
kalivoda
král
nový
putík
sus
šiktanc
štraus
tatarka
werstadt