

*vzor na desky*

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2010**

**Ondřej Hojda**

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ondřej Hojda

**Jako včelí úl.**

**Buněčné struktury a aglutinace  
v evropské architektuře 20. století**

Like a Beehive. Cellular Structures And Agglutination  
in The 20th Century European Architecture

V Praze, 2010 Vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

## Poděkování

Za čerpáním informací, především odbornou literaturou jsem se nejprve vydal na jeden měsíc do pruského Berlína. Na tuto cestu mi částečně přispělo účelové stipendium, poskytnuté mojí domovskou Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy. Díky jí.

Díky meziuniverzitní dohodě jsem pak mohl na jaře 2010 pobývat čtyři měsíce na Université de Genève ve Švýcarsku, kde jsem se intenzivně věnoval přípravě této práce. Díky patří oběma univerzitám, které tuto velkorysou výměru umožňují.

Upřímně děkuji hlavně vedoucímu této práce, profesorovi Vojtěchu Lahodovi za vstřícnost a otevřenost.

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou/diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

V Praze dne.....

.....

## Abstrakt

Diplomová práce čerpá z oblasti moderní architektury okolo poloviny dvacátého století a zaměřuje se na jeden z jejích méně známých proudů. Někteří architekti zvolili k navrhování svých budov formu, kterou definujeme jako buněčnou a aglutinační. To znamená, že začali architekturu skládat z menších opakujících se jednotek – buněk. Ty pak seskupovali na volném a variabilním základě, nedbajícím na pravidla symetrie, ale oproti tomu vycházejícím z vnitřní logiky stavby, okolního prostředí – zejména klimatu a terénu. Tento princip je velmi obecný a nacházíme jej už vůbec nejstaršího známého města, Çatal Höyük a lze jej zaznamenat v mnoha odlišných projevech tzv. spontánní, vernakulární architektury, či „architektury bez architektů“. Zvláště silně pak ve Středomoří, kde pro něj panují příhodné klimatické podmínky. V této práci je však tento princip zkoumán jako koncept v rámci moderní architektury.

Autor si klade otázky po původu takového konceptu, zkoumá, jak se projevoval a kam posléze dospěl. Metodou je především analýza konkrétních staveb, která je ale prostředkem k hlubším sondám do teorie a historie. Nachází postupně tři okruhy odpovědí. První z nich byl intenzivní zájem architektů o archaické kultury, jednak k tomu, co z nich bylo stále živé, a to především ve Středomoří. Tyto zájmy byly zprostředkovány jednak četbou antropologické a strukturalistické literatury (Claude Lévi-Strauss), ale i cestami, které architekti podnikali. Dále to byli architekti, kteří sami žili a pracovali v severní Africe. Mezi řadou příkladů zde věnujeme pozornost především francouzskému architektu Rolandu Simonetovi.

Druhým důvodem byla od počátku padesátých let snaha najít alternativu k převládající praxi moderní architektury, která vyjevovala v masové zástavbě své závažné nedostatky. Buněčné struktury jim poskytly způsob jak artikulovat hmotu a zachovat lidské měřítko a variabilitu. Zde jsme mimo jiné zkoumali stavby členů Teamu 10, Aldo van Eycka a Giancarla de Carla. Zde jsme se věnovali i paralelám mezi přírodními a člověkem konstruovanými formami. Třetím důvodem byla schopnost buněčného a aglutinačního principu vytvořit nový architektonický systém, umožňující proměnu a polyvalenci. Architekti jako Herman Hertzberger nebo Moshe Safdie pak tvořili architekturu, která je paralelní k přírodním procesům.

Díky buněčným a aglutinačním strukturám došlo k rozkladu tradičního blokového chápání architektury. Celé téma má ale i významný odkaz v sociální rovině – to proto, že umožňuje skloubit individuální lidské potřeby s potřebou řádu a úspornosti; a ještě více v rovině ekologické, kde dovoluje splynutí s krajinou jako málokterá jiný, a přitom umožňuje lidská sídla kondensovat.

## English Abstract

This MA thesis takes its topic from the domain of the 20th century architecture and focuses on one of its less known currents. When designing, certain architects during this period have adopted a form that we define as cellular and agglutinative. This is supposed to mark that this architecture is composed of small, repetitive units. These units were then grouped in a free-mannered and variable fashion, neglecting the classical rules of symmetry and, on the contrary, drawing the form from the internal logic of the building and its environment – namely the climate and terrain. This principle is very ancient, we find it already in Çatal Höyük, the oldest known city ever, and it displays itself in various examples of the “spontaneous” “vernacular” architecture, or “architecture without architects”. Nevertheless, this thesis discusses the principle solely as a concept in modern architecture.

The author poses questions about the origin of this concept, how it expressed itself and what was its development. The research method is based on analysing particular buildings, then discussing the deeper theoretical and historical background. Gradually, three sorts of answers emerge. The first one lies in a profound interest for archaic cultures shared by certain architects, and also for what is still alive of these cultures, mainly in the Mediterranean. These were not only readers of papers and books about anthropology and structuralism (e. g. Claude Lévi-Strauss), but also adventured themselves to long journeys. There were also architects that lived and worked in Northern Africa themselves. Among others we focus on a French architect Roland Simounet.

A second motivation was an effort of younger architects to find an alternative in the terms of modern architecture, which had been showing serious problems during the period of the massive afterwar construction. The cellular structures offered them a way how to articulate the built mass and to keep the human scale and variety at the same time. Here, too, the parallels between natural and artificial forms are discussed. A third reason was a possibility given by cellular and agglutinative principle to create an architectural system incorporating change and polyvalence. Architects such as Herman Hertzberger or Moshe Safdie then created architecture being parallel to the processes in nature.

Thanks to the cellular structures the traditional block-based concept of architecture has been finally dismantled. But it has also important social value, by allowing to join individual human needs with the need of order and sparing; and even more an ecological value, permitting well to coalesce with the landscape and to condensate the human dwellings at the same time.

# OBSAH

PŘEDMLUVA .....	11
I. ÚVOD .....	15
I. 1. Mezi včelí pláství a lidským příbytkem: Teoretický základ práce .....	15
I. 1. 1. Formální vymezení .....	15
I. 1. 2. Časové a teritoriální vymezení.....	16
I. 1. 3. Metodické vymezení a struktura práce.....	17
I. 2. Slovníček pojmů.....	18
I. 2. 1. Poznámka k pojmosloví.....	18
I. 2. 2. Slovníček.....	19
I. 3. Dosavadní literatura.....	21
I. 3. 1. Francie.....	21
I. 3. 2. Strukturalismus v architektuře.....	22
I. 4. Aglutinační a buněčné struktury v historii: hypotézy.....	26
I. 4. 1. Architektura bez architektů .....	26
I. 4. 2. Rostlá města .....	27
II. NÁVRAT KE KOŘENŮM .....	29
II. 1. Le Corbusier: Víkendový dům u Paříže, Sainte-Baume a Roq et Rob .....	29
II. 1. 1. Víkendový dům na předměstí Paříže .....	32
II. 1. 2. Sainte-Baume .....	32
II. 1. 3. « Roq » a « Rob » na mysu Martin.....	33
II. 1. 4. Le Corbusier a buněčné struktury: Rozporuplný odkaz.....	35
II. 2. Roland Simounet – hustota a život .....	36
II. 2. 1. Poučení z chudinské čtvrti.....	37
II. 2. 2. Zrození buněk z ducha šetrnosti: Djenan el-Hasan .....	39
II. 3. Severní Afrika padesátých let: „nízké“ inspiruje „vysoké“ .....	42
II. 3. 1. Louis Miquel a ATBAT-Afrique .....	42
II. 3. 2. Georges Candilis a Shadrach Woods .....	44
II. 4. Cesty do Orientu .....	46
II. 5. Shrnutí.....	48
III. ARTIKULACE HMOTY .....	50
III. 1. Příroda si řekne o formu – terasové domy .....	50
III. 1. 1. Terasové domy u Kauttuy.....	50

III. 1. 2. Sídliště Halen – kompaktní sídlo v lese.....	51
III. 1. 3. Rozšíření terasových domů.....	52
III. 2. Roland Simounet a stavba jako ekvivalent krajiny .....	53
III. 2. 1. Studentské koleje v Tananarive.....	53
III. 2. 2. Simounet ve Francii.....	55
III. 3. Buněčné a aglutinační struktury v teorii: Team 10 a Aldo van Eyck.....	56
III. 3. 1. Chyby moderní architektury a možnosti nápravy. Kongres CIAM 9 v Aix-en-Provence.....	56
III. 3. 2. Od buněk ke clusterům: Alison a Peter Smithsonovi a clusters .....	58
III. 3. 3. Aldo van Eyck a sestup k elementárnímu .....	58
III. 3. 4. Rozbití bloku. Sídliště PREVI v Limě .....	59
III. 3. 5. Exkurs - Hexagony .....	61
III. 4. Giancarlo de Carlo: místo, tradice a architektura bez přívlastků.....	63
III. 4. 1. Práce pro Urbino – „soudobá verze italského města na kopci“ .....	63
III. 5. Pohled z výšky .....	67
III. 6. Shrnutí .....	67
IV. KOHERENCE A RŮST .....	70
IV. 1. Herman Hertzberger, Dolf Schnebli: Město jako malý dům a dům jako malé město .....	70
IV. 1. 1. Diagoon Delft a lingvistický model .....	72
IV. 1. 2. Centraal Beheer v Appeldoornu: systém a struktura.....	73
IV. 1. 3. Hertzbergerovy stavby jako jazyk a jako hudba.....	75
IV. 1. 4. Dolf Schnebli a střední škola v Locarnu.....	75
IV. 2. Příroda jako analogie: buněčné struktury a technologie .....	77
IV. 2. 1. Odpoutání od země – Moshe Safdie.....	78
IV. 2. 2. Architektura jako metafora přírodního procesu.....	80
IV. 3. Shrnutí .....	81
V. ZÁVĚR .....	83
BIBLIOGRAFIE .....	88
Knihy .....	88
Články a další zdroje .....	90



## PŘEDMLUVA

Když jsem před několika lety se třemi přáteli procházel část Vysokého Atlasu v Maroku, začaly se po dlouhém sestupu v údolí, plném střídajících se červenavých a okrových tónů skal a kamení objevovat zbytky prastarého piniového lesa, spíše už jen ojedinělé zkroucené kmeny. Po chvíli chůze v tomto zvláštním terénu se za ohybem údolí otevřel pohled na malou berberskou vesnici (**obr. 1**). Jmenovala se Iabassene, ale na tom příliš nezáleží. Nahloučeny na sebe se tu v terasách krčily asi dvě desítky hnědých domků, vrostlých do svahu. Díky tomu, že byly stavěny z místní hlíny a kamení, měly i jeho barvu. Člověk mohl vesnici přehlédnout, kdyby ji nelemovala zelenavá mozaika několika terasových políček, pracně vybudovaných pod ní. Sestoupili jsme dolů. Ačkoli jsme ten den měli naplánovanou ještě delší cestu, neodolali jsme a přistoupili na nabídku přístřeší u jednoho z místních venkovanů. Výhled do ostře řezaného, skalnatého údolí z terasy, který jsme tolik obdivovali, měly prakticky všechny domy ve vsi. Byl to jiný druh zážitku, než ten který máme z historických staveb – dům, ve kterém jsme spali, byl určitě mladší než vila Savoie –, spočíval spíše ve zdánlivé absenci, nebo aspoň upozadění času. Tady, v nadmořské výšce přes 2200 metrů nad mořem, jsem byl svědkem architektury, která dává zakusit konzistenci, homogenitu a očividné, ba přímo hmatatelné vědomí toho, jak vyrostla z hor díky pílí místních lidí. K tomu přistoupily i zážitky jiných smyslů, chuť jídla, připraveného z místních zdrojů, a samozřejmě i zkušenost pachová – domácí zvířata tu žijí v části domu tomu určené. Bližší pohled odhalil, že domků je méně, než se mohlo zdát, že se každý skládá z místností stavebně oddělených. Do vesnice vedla jediná cesta, která dovozovala přístup pouze pěším a případně mezkům, nesoucím omezené množství nákladu. Vedla skrze několik vesnic, podobně rostlých, jen o něco větších, níže v údolí, a na asfaltovou silnici narazila až po více než půl dni chůze.

Dlouho jsem nevěděl, zda lze nějak propojit takový zážitek se zájmem o moderní architekturu. Zároveň ale bylo jasné, že šlo o zážitek architektonický, byť zcela jiného druhu, než jej většinou popisují dějiny umění. Postupně jsem začal zjišťovat, že nejsem první, kdo si podobnou otázku klade. Zjistil jsem dokonce, že už před více než půl stoletím se evropská architekti, kteří tváří v tvář této „přirozené“ architektuře zažívali něco podobného, o ni začali sami intenzivně zajímat. A nejen to, dokonce se snažili integrovat tento pocit do své vlastní tvorby. Výrazným bodem v této fázi mého poznávání bylo setkání s dílem dvou architektů, Francouze Rolanda Simouneta a Nizozemce Aldo van Eycka. K nim se postupně začaly přidávat další a další „objevy“ v subjektivním slova smyslu. Narážel jsem při tom na stavby z různých zemí, které vznikly za odlišných podmínek, a přesto se vzájemně podobají. Tuto podobnost, nejprve poměrně vágně pociťovanou, jsem postupně zpřesňoval a definoval, až

vznikl zárodek toho, co mne přivedlo až k tomuto tématu diplomové práce. Vykryštalizovaly při tom také pojmy, které daly této práci název. Pojmy „aglutinační“ a „buněčné“, mohou působit složitě, ale označují v podstatě očividné vlastnosti; podrobně je vysvětluji v úvodu. Došel jsem k nim po prostudování relevantní literatury a snažím se s nimi pracovat s dostatečnou mírou přesnosti.

Příbuznost mezi oněmi stavbami se ale ukázala být i historická, a to v podivuhodné míře. Jde – velmi zhruba – o záležitost generace architektů, kteří začínali po druhé světové válce. Byla to doba, kdy se velmi rychle ustavoval nový světový řád. Rychle se drolily někdejší koloniální velmoci a dominance západní, euroamerické civilizace, dosud chápaná jako samozřejmost, začínala být pomalu zpochybňována. Claude Lévi-Strauss, který byl původně nucen prchnout za oceán kvůli svému židovskému původu, našel v pralesích Brazílie nový předmět svého zájmu a v padesátých letech začal publikovat své strukturalistické výzkumy života amazonských Indiánů. Zároveň výrazně akcelerovalo zkracování vzdáleností díky novým způsobům dopravy, takže dříve odlehle či úplně neznámé země a kultury se staly dostupnějšími i jiným, což vyvolalo nové otázky. Rozhodnutí „sestoupit ke kořenům“, které patří mezi jeden z mnoha poválečných myšlenkových proudů, tehdy nepociťovali jen mladí architekti. Je patrné v humanitních disciplínách, k nimž se začali architekti čím dál více obracet. Odehrávalo se hlavně v zemích, které mezi válkami prošly radikálním rozchodem s historickou tradicí. Generace jejich otců, která tento rozchod realizovala, byla nakloněna hlavně technickým oborům, i když měla většinou ještě klasické školení. Přemýšlivější architekti již museli hledat kořeny sami, na vlastní pěst. Byl to obtížný úkol. V první řadě museli pracovat hlavně s vlastní zkušeností, což znamenalo cestovat, a to do často obtížně přístupných míst. Cestování samo o sobě není v dějinách umění taková novinka – na cestu za památkami starší architektury se do Řecka a Itálie vydávali mladí tvůrci od renesance po Le Corbusiera. Mladší architekti, začínající po druhé světové válce, nicméně sice také často mířili do Středomoří, ale pokračovali dál: na jeho africkou a asijskou stranu, a mnohdy ještě dál.<sup>1</sup> Hlavní cesta proti proudu, kterou museli vykonat, ale byla myšlenková: chtějí zůstat moderními architekty, museli vědomě překonat jeden ze základních myšlenkových stereotypů moderní architektury: její v jádru utopický základ, orientovaný převážně na světlou budoucnost. Byli to oni, kdo přispěli k dnešnímu obrazu multikulturního světa na poli architektury.

---

<sup>1</sup> Ostatně už zmíněný Le Corbusier je v mnoha ohledech osobností hraniční: Při své cestě do Orientu sice obdivoval antické památky starého Řecka a Říma, ale předtím prošel východní Evropou, Balkánem až po Istanbul, který pro něj byl v prvních letech snad nejsilnějším zdrojem inspirace. I díky tomu se s jeho tvorbou – přestože je mnohdy diametrálně jiná – setkáme i na úvodních stránkách této práce.

Bližší seznámení s buněčnými a aglutinačními strukturami mne ale stále více přivádělo k jinému zdroji inspirace, který je mnohem více „po ruce“ – k inspiraci přírodou a její strukturou. Na ní ostatně „přirozená“ architektura, kterou nestavějí architekti, daleko více závisí, a proto s ní neztratila kontakt. Věřím, že i primárně přírodovědné pojmy je užitečné zapojit do studia architektury. Už z toho důvodu, že architektura, podobně jako jiné lidské činnosti, je nedílnou součástí živého kontinua. To je jasné, ale ne úplně samozřejmé tvrzení, jež považuji za zvláště důležité zdůraznit, protože stavby fungují v mnoha našich životních situacích spíše jako solidní (tzn. doslova pevný) a tím pádem neživý základ životních procesů, které se odehrávají v nich a kolem nich. Člověk je však stále jedním z živočichů a podobně jako oni má v sobě zakódovanou nutkavou potřebu si kolem sebe organizovat prostor, zejména přeskupováním hmoty. Je pak podobnost mezi lidskými příbytky (**obr. 2**) a vlaštovčími hnízdy (**obr. 3**) jen náhoda? Filosofka Hannah Arendtová a Max Scheler užívají pojem *homo faber* (člověk – řemeslník/tvůrce) jako termín pro člověka, který zvládá a organizuje své okolí pomocí nástrojů. Je to vhodné pojmenování i v našem kontextu. Latinské „druhové“ pojmenování odkazuje k zoologii či antropologii naznačuje, že člověk je také živočich, i když poukazuje i na rozdíl, který spočívá právě v užití nástrojů.<sup>2</sup> To je také důvod, proč je nezbytné občas vykročit ze zkoumání architektury jako historického či společenského fenoménu směrem k širšímu, přírodnímu rámci. K němu ostatně odkazuje už název práce. Jejím východiskem zůstává nicméně historie: shromažďuje fakta a poukazuje na některé zajímavé souvislosti.

Zároveň ale může ukázat cosi důležitého i pro současnost. Při pohledu na architekturu posledního půlstoletí si lze jen těžko nevšimnout jednoho vzrůstajícího trendu. Obraz architektury mezi veřejností určuje stále zesilující trend kultu architektonických hvězd, které vytvářejí jedinečné, vysoce individuální architektonické „kusy“. Svým dílem k tomu přispívají jistě i někteří historici architektury, v drtivé většině vzdělaní jako historici umění. Výsledkem je pak mimořádně rozšířená představa, že architektura je vlastně jakýsi druh výtvarného umění, snad jen s tím rozdílem, že pracuje ve větším měřítku a lze ji obývat. Jistě, i taková architektura, jakou vytváří Rem Koolhaas, Santiago Calatrava nebo v poslední dekádě Herzog a de Meuron má svůj význam. Důležité je ale uvědomit si to, co výrazně pociťuje už každý začínající architekt: nesmírnou propast mezi těmito exkluzivními realizacemi a drtivou většinou běžně stavěné, či spíše produkované architektury. Na místě je dokonce určité podezření, že takový stav „velkým“ architektům vyhovuje: banální stavby vyvářejí pozadí, na němž jejich stavby lépe

---

<sup>2</sup> Zmínění autoři, stejně jako švýcarský spisovatel Max Frisch ve stejnojmenném románu (*Homo faber*, poprvé vyšel v roce 1957) pokračují při práci s termínem i v negativním smyslu, když kritizují moderní instrumentální myšlení. To však nemění nic na tom, že pojem vystihuje jeden ze základních rozměrů lidské existence a je původně neutrální. Odkázat tu lze na Henriho Bergsona a jeho *Tvořivý vývoj* (1907).

vyniknou. V horším případě se veřejný prostor plní slabými pokusy o napodobení staveb těchto „velkých mistrů“. I přes řadu velmi zdařilých jednotlivin se jen zřídka moderní architektuře daří vytvořit uspokojivě větší soubor, nemluvě o celém městě, které se v moderní době nepodařilo vytvořit snad nikdy takovým způsobem, aby nabízelo byť jen srovnatelně komplexní zážitek jako město historické, přirozeně rostlé. Nádherné moderní budovy až příliš často oslovují jen oči<sup>3</sup> a zážitek z nich se podobá pouhé intelektuální hře.

Samozřejmě mimo „světla reflektorů“ barevných magazínů samozřejmě existuje mnohem pestřejší architektonická skutečnost, která poskytuje o poznání méně pesimistický obraz. Právě tímto směrem se obrací i tato práce. Ta může být proto také svědectvím, že existovala alternativa a je možná i dnes. Alternativa, která není založena na negaci předchozího, ale na autentickém promýšlení, na architektuře, jež se dívá okolo sebe.

Nakonec ještě jedna poznámka. Je zřejmé, že přestože je práce psána v českém jazyce, její téma se dotýká české problematiky jen velmi okrajově. Může to být považováno za problém, ale z mé strany to byla vědomá volba. České dějiny umění byly dlouho nuceně soustředěny na vlastní území, a pokud byly studovány v mezinárodních souvislostech, pak většinou v kontextu sousedních zemí. Souvislosti mezi směřováním v umění ale od poloviny dvacátého století přestává být možno znázornit jako dvourozměrný diagram, nabízejí mnohem komplikovanější vzájemné vazby a souvislosti, které lze přirovnat k trojrozměrné síti. Souvislosti tak mohou vyvstat nejen na základě „vlivu“, což je sám o sobě pojem problematický, ale i na základě analogie, afinity atd. Nerad bych, aby má volba byla vnímána jako nějaké ostentativní odmítnutí věnovat se domácí problematice. Naopak věřím, že takový přístup může být pro české prostředí přínosem: tím, že otevírá témata ve zdejší diskusi dosud málo diskutovaná, má možnost otevřít nové perspektivy jak pro bádání v oblasti dějin a teorie architektury (pro akademické prostředí), tak pro samotné tvůrčí architekty. Ostatně, rozhodl jsem se i naznačit některé možné souvislosti se stavbami české architektury, ovšem s vědomím, že v tomto směru zbývá ještě mnoho práce.

---

<sup>3</sup> Více viz Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Chichester 2005.

# I. ÚVOD

## I. 1. Mezi včelí pláství a lidským příbytkem: Teoretický základ práce

Název této práce může na první pohled vyvolat pochyby. Příčinou mohou být málo srozumitelné pojmy *aglutinační* a *buněčné* struktury. Zastavme se proto nejprve u nich a u toho, jaký může být jejich vztah k architektuře. Výraz *buněčný* má na první pohled zřejmou asociaci s biologií. Buňky jsou základní stavební součástí většiny živých tkání a nabývají nejrůznějších forem a velikostí. Buňky jsou stavebním materiálem, ale obsahují všechny životní funkce, díky kterým buňka, a potažmo i celý organismus, funguje. V architektuře nám tedy půjde o něco analogického – stavby, složené z podobných, opakujících se jednotek. To je ale stále velmi široká definice a s různou mírou přiléhavosti by bylo možné do ní zahrnout většinu postavené architektury vůbec. Celé téma je tedy třeba přísněji vymezit. K tomu nám pomůže právě druhý pojem, *aglutinační*. Slovo je řeckého původu a znamená „slepující, shlukující se“. Co je míněno onou aglutinací? Jde vlastně o princip toho, jak jsou tyto jednotky, tedy buňky, na sebe navázány. Přestože se evidentním biologickým souvislostem těchto pojmů se budeme věnovat samostatně, uveďme nejprve pro snazší pochopení následující příklad. Aglutinaci nejčastěji v praxi známe jako srážlivost krve: poté, co si způsobíme například lehké zranění, krev, která v onom místě přišla do styku se vzduchem, se začne srážet a vytvoří ochranný film („strup“), který brzy začne sloužit jako „lešení“ a ochrana pro nově se utvářející kožní buňky. Ty pak vyplní mezeru v narušené tkáni. Podobným způsobem vznikají i aglutinační stavby: vepisují se do dané situace, reagují přímo na místo a lokální podmínky. (Strup později odpadne, podobně, jako se odstraní lešení po dokončení stavby). Dobře patrné to bude například u staveb, které stojí na svahu, často poměrně prudkém, kterých je v našem výběru celá řada. Nikoli náhodou je to právě aglutinační princip, který architektům umožňuje se „vepsat“ se i do náročného terénu. (Svažité terén samozřejmě není podmínkou, ale, jak uvidíme, bude se vyskytovat nápadně často.) Typicky se pak bude jednat o stavby horizontální: aglutinační princip sice dovoluje vyrůst stavbě o několik podlaží, mnohem raději se však „opře“ o terén.

Tolik k vysvětlení základních pojmů. Téma práce teď zkusím vymezit trojím způsobem. Jednak formálně, jednak časově a teritoriálně, a nakonec metodicky.

### I. 1. 1. Formální vymezení

Název *aglutinační a buněčné struktury* má zdůraznit, že bych rád upřednostnil hledisko strukturální, či formální, proti uměleckohistorickým metodám, které upřednostňují jiné filiace

uměleckých děl, zpravidla založené na biografii, historii uměleckých skupin či proudů. To, že je „řez“ celou problematikou veden jiným směrem ovšem neznamená, že bych se chtěl vyhnout historii, biografii nebo i filosofii a psychologii.

Budeme tedy sledovat stavby, jejichž základní jednotkou jsou buňky, tedy jednotky o přibližně stejné velikosti. Sem by se ovšem stále vešla převážná většina obytných domů, ve kterých buňky vyplňují rektangulární stavební blok (klasicky třeba v případě panelového domu). Nezbytnou podmínkou proto bude, aby tyto buňky byly ve stavbě k sobě řazeny aglutinačním způsobem. Pro názornost: kresba, reprodukována na titulní straně tohoto úvodu, to vystihuje lépe než všechny definice.

Konečně nás budou zajímat především stavby, v nichž je patrný jasný koncept. To znamená, že jde o záměrné užití buněčné a aglutinační formy, jež je pokud možno teoreticky reflektováno. Půjde tedy hlavně o takové stavby nebo projekty, v nichž se viditelně dává najevo způsob, jakým jsou utvářeny. S tím souvisí i poslední klíčové kritérium pro zařazené stavby: zda jde o stavbu moderního architekta, který tuto cestu zvolil zcela vědomě, mezi jinými možnostmi; „kriticky“, ve smyslu pojmu „kritického regionalismu“<sup>4</sup>.

Pokud celou věc shrneme, uvidíme, že výchozí podmínky spojují řád s volností a variabilitou: Princip buněk tedy na jedné straně ukládá stavbě poměrně přísný řád, z kterého vyplývá opakování jednotlivých buněk, mezi nimiž dochází k jen minimálním obměnám. Tato zdánlivá rigidita je ale na druhou stranu vyvážena aglutinačním principem, který umožňuje, ba dokonce ukládá buňkám seskupovat se bez abstraktních a apriorních pravidel symetrie nebo geometrie.

## I. 1. 2. Časové a teritoriální vymezení

Tématem této práce je architektura a její teorie, omezená na evropské tvůrce v době zhruba od 40. do 60. let 20. století. To z důvodu, že se v této době a myšlenkovém prostoru jeví tento proud jako nejsilnější, přestože ani tehdy nebyl zdaleka dominantní. Dále jsem se omezil na stavby architektů, pocházejících z Evropy, do níž zahrnuji i širší oblast okolo Středomoří (Blízký východ, severní Afrika). Jejich tvorbu už však budeme sledovat bez prostorového

---

<sup>4</sup>Tento pojem poprvé použil Alexander Tzonis a rozvinul jej především Kenneth Frampton (viz Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983) edited by Hal Foster, Bay Press, Port Townsend.). Viz také K. F., *Prospects for a Critical Regionalism*, in: *Perspecta* 20 (1983), s. 147-162. Slovo *kritický* v tomto případě značí vědomé, záměrné užití tradičního (v našem případě buněčného) prvku u tvůrce, který prošel moderním, univerzalistickým školením moderní architektury.

omezení, dokonce občas zjistíme, že při sledování jejich tvorby budeme zavedeni do značně odlehlých končin, třeba do Peru nebo na Madagaskar.

Z výše řečeného vyplývá i to, že problematika japonského metabolismu, kde lze mít právem velká očekávání vzhledem k tématům, která můj výzkum otevírá, je zmíněna jen okrajově. Při seznámení se touto problematikou jsem konstatoval, že zkoumání kořenů, východisek, ale i postojů a postupů japonských architektů a jejich uvedení do souvislosti s podstatně odlišnou tvorbou Evropanů by muselo dalece přesahovat rámec této práce a v danou chvíli i mou autorskou kompetenci. Neznamená to ale při tom, že bych tuto problematiku považoval za méně relevantní<sup>5</sup>.

### I. 1. 3. Metodické vymezení a struktura práce

Při práci jsem vycházel ze dvou pilířů, jednak z analýzy vybraných staveb, jednak z teorie. Prameny mi přitom jsou U staveb „architektury bez architektů“ koncept nelze zpravidla nijak zjistit, zatímco v moderní době máme k dispozici celou řadu pramenů, se kterými mají seriózní dějiny umění ve zvyku pracovat: náčrty, kresby, publikované i nepublikované fotografie a vlastní texty tvůrců. I tak by ale bylo naivní domnívat se, že architekti či umělci znázorňují či verbalizují všechny své motivy a inspirace. Na tuto skutečnost se často zapomíná, ačkoli právě ona dělá z dějin umění zajímavé a často objevné dobrodružství.

Práce na tématu postupně vykristalizovala do čtyř kapitol, které téma zkoumají z různých aspektů. **První kapitola**, úvodní, zkoumá samotné předpoklady daného fenoménu, mapuje pojmy, dosavadní literaturu a stav bádání o tomto tématu. Seznamuje čtenáře se základní terminologií, která bude nadále používána. Konečně zahrnuje i historický úvod. **Druhá kapitola** se zaměřuje na nejranější období a vztah architektů dvacátého století k architektuře „bez architektů“ a ke starší architektuře. Dominuje tu tedy vztah tvůrců buněčných a aglutinačních struktur k minulosti. **Třetí kapitola** se oproti tomu zaměřuje na význam těchto forem v tehdejší současnosti, ukazuje, jakou roli hrály v možnostech tehdejších architektonických řešení a také to, jak architekti (popřípadě jejich interpreti) tyto stavby reflektovali v teorii a jak je obhajovali v tehdejší kritické debatě. **Čtvrtá kapitola** ukazuje vztah buněk „budoucnosti“, respektive k možnostem dalšího vývoje architektury. Zaměřuje se na tvorbu o něco mladší generace architektů a nakonec náznakem otevírá možné odkazy až

---

<sup>5</sup> Právě naopak: v tematice orientované na Japonsko se chystám pokračovat hned ve své následující, disertační práci.

k současnosti. Každá kapitola kromě úvodní je zakončen shrnutím, které jej rekapituluje. Závěr práce je pak pokusem o syntézu a naznačení některých dalších otázek.

V celé problematice se prolíná několik velmi příbuzných pojmů, které se zčásti překrývají, nebo označují víceméně totéž. Sám se budu v zájmu sdělnosti snažit oprostit od těch, které jsou přebytečné. Čtenář ale v citacích, popřípadě v odkazované literatuře narazí na řadu dalších – i proto jsem na základě relevantní literatury sestavil slovníček, do nějž jsem zahrnul i pojmy jednoznačnější, v českém prostředí však méně užívané.

## **I. 2. Slovníček pojmů**

### **I. 2. 1. Poznámka k pojmosloví.**

Poměrně nabíledni je absence relevantní literatury v češtině. Odkázán jsem byl proto na práci s literaturou francouzskou, anglickou, německou a italskou (přibližně v tomto pořadí z hlediska četnosti). Při práci s texty v odlišných jazycích dochází překrývání a redundanci pojmů (aglutinační, proliferační...), které může celou věc zatemnit. Na vině při tom nejsou jen problémy překladu. Pojmosloví se liší u každého autora, přičemž každý z nich má buď tendenci vytvářet si vlastní pojmový aparát, nebo pojmy sice přebírá, ale v posunutém významu. Z těchto důvodů jsem se rozhodl přiložit slovníček pojmů. Sám vycházím ze snahy o maximální možnou srozumitelnost a řadu zmíněných pojmů proto pro potřeby této práce eliminoval, ale přesto se s některými z nich čtenář setká v citacích nebo v odkazované literatuře. Zahrnul jsem i některé pojmy širší, které v českém prostředí nejsou běžně užívány hlavně ze zeměpisných důvodů (Kasba, Maghreb).



## I. 2. 2. Slovníček

česky	anglicky	francouzsky	výklad
	stepped clusters	structures en croûte	„stupňovité shluky“, používá Le Corbusier – ( <i>Oeuvre complète</i> ) o stavbě Roq a Rob
shluk	cluster		zastřešující pojem pro různé typy staveb
	agregative	aggrégatif	– z latinského <i>grex</i> , <i>-gis</i> , stádo: seskupující shlukující
aglutinační	agglutinative	agglutinant	slepující, tmelivý
spontánní architektura	spontaneous architecture	architecture spontanée	Pojem Giancarla de Carla, viz Architektura bez architektů
architektura bez architektů	architecture without architects	architecture sans architectes	Pojem Bernada Rudofskyho a titul jeho výstavy v MoMA z roku 1964
buňka	cell	cellule	Buňka, ale i cela (z lat. <i>cellula</i> )
buňka (alveola)		alvéole	Čeština na rozdíl od jiných jazyků nerozlišuje mezi „buňkou“ včelího plástu ( <i>alveolou</i> ) a buňkou klasickou.
cela	cell	cellule	cela (v klášteře, vězení), buňka (stav.)
chudinská čtvrť („favela“ v Brazílii)	shantytown	bidonville	Výstavba, zbudovaná svépomocí lidmi z nejhudších společenských vrstev; bez základních sítí a bez základů
kasba	casbah	casbah	doslova „hrad“, v oblasti Magrebu „staré město“ s kompaktní, silně zahuštěnou, většinou nízkopodlažní zástavbou a sítí úzkými uliček a průchodů.

Maghreb	Maghreb	Maghreb	Arabsky doslova „západ“, označení pro trojici zemí na západním konci arabského světa (Tunisko, Alžírsko, Maroko)
modul	module	module	Základní stavební prvek; dále již nedělitelná jednotka
proliferační	proliferating	proliférant	Rostoucí, Obecnější než „aglutinační“ <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> používá Jacques Lucan, kapitola XI. Architecture « proliférante » Architecture en France 1940-2000., Paris. 2001.

### I. 3. Dosavadní literatura

Mé téma se, jak jsem se snažil napsat v předcházejících odstavcích, na jedné straně zaměřuje na poměrně přesně vymezenou skupinu staveb, na druhé straně tematicky překračuje úzce vymezenou oblast dějin umění. Předkládaná syntéza je mým vlastním dílem, založeným v nemalé části na vlastních pozorováních a cestách, a alespoň pokud jde o české prostředí, jde o první práci, která se tímto tématem zabývá. Čerpal jsem proto z poměrně různorodých zdrojů. Kromě odborných knih a periodik bych měl zmínit výhody internetového věku, především databáze zahraničních článků (JSTOR), ale i aplikaci Google Earth, která umožňuje studovat situaci staveb i v lokalitách jinak těžko dostupných, jako je alžírské vnitrozemí či Madagaskar. (Tím zajisté nemá být řečeno, že může nahradit osobní zkušenost s dílem na místě.) Přednostním a nezbytným základem práce přesto zůstávají knihy. Jejich kompletní seznam samozřejmě obsahuje bibliografie na konci práce, ještě zde však považuji za nezbytné zmínit se o těch nejpodstatnějších, o těch, které vůbec připravily půdu pro to, aby mohla vzniknout i tato práce.

#### I. 3. 1. Francie

Jacques Lucan je bezpochyby jedním z teoreticky nejpodnětějších autorů v současném frankofonním prostředí. Jeho kniha *Architecture en France. 1940 – 2000*<sup>7</sup> se pochopitelně zaměřuje jen na dějiny francouzské architektury, které rytmizuje do skupin, podřízených vlastnímu konceptu. Buněčné struktury tu vystupují hned v několika kapitolách. Podle Lucanovy koncepce byla východiskem, které určilo jejich pozdější vývoj, především masová poválečná výstavba a její evidentní nedostatky, které vyvolaly kritiku a protireakce. Tyto alternativní proudy se v případě francouzských architektů vydaly v podstatě dvěma směry. Jedni se vydali cestou skulpturální architektury s důrazem na jedinečnost tvarování každého domu, zatímco druhí, v reakci na ubíjející monotónnost urbanismu založeného na principu řádkové zástavby, vyvíjeli různé komplikovanější urbanistické struktury, do nichž se snažili zapojit větší ohled k lidským potřebám. Tento proud, který se vydal fakticky opačným směrem, směrem k rozkladu kompaktního bloku a potažmo izolovaného domu vůbec, popisuje Lucan jako „síťový“, tedy vycházející z představy sítě (používá anglické slovo *web*), nebo také tkáň. Architekti tohoto směřování podle něj nahradili ve svém architektonickém uvažování „kompozici“ „organizací“, což je trend, který se dá sledovat i v jiných zemích (takové srovnání však Lucan v knize neprovádí). Francouzským specifíkem byl nicméně stále rostoucí odpor proti pařížské Škole krásných umění (*École des Beaux-Arts*, jejíž estetické koncepty architekti – z velké části právem – přičítali vinu za fádňí a pokleslou podobu poválečné výstavby. Věci

---

<sup>7</sup> Ibidem.

došly postupně tak daleko, že výuku architektury na Akademii definitivně smetl revoluční rok 1968 a ostatní obory volného umění radikálně proměnil.

V první ze zmíněných skupin, ve skupině skulpturální architektury lze tu a tam najít jednotlivé „buňky“. Druhý proud pro nás bude ovšem nepoměrně důležitější, konceptuálnější proud, je ovšem našemu tématu bližší a poskytl mu důležité podloží. Právě u Lucana se také setkáváme s důležitým poznatkem, že v tuto chvíli přišel důležitý a osvěžující impuls pro moderní architekturu ze severní Afriky, kde působili moderní architekti v „domorodých“ podmínkách a začali proto o architektuře uvažovat jinak. Lucan zdůrazňuje především roli skupiny ATBAT-Afrique okolo Michela Écocharda, působící v Maroku. V jejím rámci mohli působit tehdy mladí architekti Georges Candilis a Schadrach Woods, kteří zde vytvořili výrazné realizace, jejichž ambice odrážejí už jejich poetické názvy, Včelí úl (*Nid d'Abeilles*) a [Zahrady] Semiramidiny (*Semiramis*). Budeme se jim věnovat na příslušném místě, ale právě když Lucan hovoří o těchto stavbách v marocké Casablance, zavádí najednou na malé ploše řadu pojmů, které sehraji velkou roli: „U těchto domů Georgese Candilise a Schadracha Woodse o rozměrech 8 krát 8 metrů máme co do činění se strukturami, v nichž se strukturální jednotky shlukují do organizovaných tkání, vodorovných anebo svislých. Typologický průzkum, vycházející z konfrontace s „domorodými“ sociálními skutečnostmi, přináší nový pohled na otázku bydlení (obývání).“<sup>8</sup>.

Zopakujme tedy klíčové pojmy tohoto „nového pohledu“: **struktura, jednotky-moduly**, jejich **shlukování** (aglutinace), **organizované tkáně** (zde popsané slovem „nappes“, doslova spíše „vrstvy“ či „hladiny“), horizontalita a vertikálnost; a v neposlední řadě „domorodá“ (vernakulární), konkrétně severoafrická inspirace.

### I. 3. 2. Strukturalismus v architektuře

Zcela zásadní je vyrovnat se v této práci s pojmem architektonického strukturalismu. Začneme s tím raději hned nyní, protože na nás jeho vztah k našemu tématu bude dotírat celou dobu. Skirův Slovník architektury dvacátého století<sup>9</sup> uvádí architektonický strukturalismus jako původně čistě nizozemský fenomén (definice holandské architektury šedesátých let, „okruh

---

<sup>8</sup> « Avec ses maisons de 8x8 mètres et les immeubles alvéolés de Georges Candilis et Schadrach Woods nous avons affaire à des structures dans lesquels les entités structurelles s'agglutinent en nappes organisées, horizontales ou verticales. La recherche typologique, corrélative d'une confrontation à des réalités sociologiques « indigènes », apporte un nouveau regard sur la question de l'habitat. » (Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris 2001, s. 139-140).

<sup>9</sup> Vittorio Magnano Lampugani (ed.), *Dizionario Skira dell'Architettura del Novecento*, Ginevra-Milano 2000, s. 395.

kolem Aldo van Eycka a časopisu *Forum* mezi lety 1959 až 1963“). Toto heslo při tom evidentně čerpá z práce Arnulfa Lüchingera, jenž pojem *architektonický strukturalismus* de facto „vynalezl“. Poprvé jej uvedl v polovině sedmdesátých let na stránkách švýcarského časopisu *Bauen und Wohnen*<sup>10</sup>. O několik let později shrnul výsledky svého bádání v tehdy ještě zcela současné architektuře do knihy *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*<sup>11</sup>. Ta je pro nás důležitá. Autor se v ní pokouší vymezit jeden z „vedlejších“ proudů evropské architektury. Význam této knihy je značný už proto, že narušuje zjednodušený, a proto běžně přejímaný koncept periodizace, který obyčejně dělí vývoj architektury do základního schématu dvou epoch, moderny a postmoderny. I zde je nicméně patrné výrazné lokální zaměření, neboť strukturalismus se tak, jak jej Lüchinger představuje, jeví být omezen na oblast nizozemské architektury, jmenovitě na tvorbu jeho ústředních osobností – Aldo van Eycka, Jaapa (Jacoba) Bakema a Hermana Hetzbrgera. Až později přidává i architektky odjinud, jako třeba některé projekty Louise Kahna nebo Moshe Safdieho, u nichž však již mnohem méně zkoumá teoretické pozadí jejich tvorby. To kontrastuje s péčí, jakou věnuje teoretickým základům strukturalismu a tvorbě zmíněných Nizozemců. Zde se krátce musíme zastavit i my.

Vrcholné období strukturalismu spatřuje autor v šedesátých letech, což je období, do kterého spadá i vzestup strukturalistických tendencí v architektuře. V rámci strukturalismu přitom Lüchinger rozlišuje dva základní proudy. První z nich vychází z původních, lingvistických kořenů a navazuje přímo na zakladatelské dílo Ferdinanda de Saussure, takže zde není třeba podávat jeho definici, která se již stala školní rutinou: klasický strukturalismus rozlišuje *jazyk* jako určitý obecný, kolektivní systém (*langue*) a oproti němu *řeč* jako konkrétní, individuální projev toho systému (*parole*). Tento proud měl posléze velký vliv na literární vědu a potažmo i na dějiny umění. (Dodejme, že zatímco například v české literární vědě je tento vliv dominantní doposud, české dějiny umění jím zůstaly téměř nepoznamenány.) V těchto oborech strukturalismus podpořil snahu vymanit vědu o umění ze zajetí biografie a historie a skrze studium samotné *struktury* díla se i v humanitních disciplínách přiblížit exaktnosti přírodních věd. Strukturalismus se tedy soustředí na objekt sám o sobě a odmýšlí od všemožných kontextů, a někteří autoři v posledku i od člověka jako takového. V dějinách literatury i umění to klasicky znamená ústup od tradiční koncepce *mimésis* a dominance západní kultury. Strukturalisté se pouštěli například podrobných rozborů struktury verše nebo minuciózní analýzy povrchu

---

<sup>10</sup> Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus, Bauen+ Wohnen*, 1974, č. 5, 209-212; Idem, *Die Schule von Amsterdam*, in: *Bauen+Wohnen* 1975, č. 9; Idem, "Strukturalismus eine neue Strömung in der Architektur", *Bauen+Wohnen* 1976, č. 1, s. 5-40.

<sup>11</sup> Arnulf Lüchinger: *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Stuttgart 1980.

malovaného obrazu, jdoucí někdy a za hranici okem rozlišitelného. Druhý směr, který lze nazvat „etnologickým“, není sice k prvnímu protikladný, ale zaměřuje svou pozornost jinam. Jeho výklad se neobejde bez výrazné osobnosti Clauda Lévi-Strausse (1908–2009). Ten využil nové svobody, kterou strukturalistická metoda dává, ve smyslu zbavení se europocentrismu a začal ji aplikovat na mytologii amerických indiánů. Není zde možné ani smysluplné vykládat celé Lévi-Straussovo dílo, ale je důležité si uvědomit, že tento autor měl – přes často poměrně nepřístupný jazyk svých textů – značný vliv, a to se, jak uvidíme, týkalo i některých architektů. Ty zaujalo v neposlední řadě i to, že jeho pojetí strukturalismu se snaží zahrnout i psychologické a antropologické aspekty. Lévi-Strauss se navíc s postupem času stal stále silnějším kritikem západní civilizace. Se sílící intenzitou poukazoval na to, že západní člověk nemá právo si usurpovat nadvládu nad světem. Ve svých dílech, mezi nimiž jsou nejznámější knihy *Anthropologie structurelle* (1958<sup>12</sup>) a *Pensée sauvage* (1962<sup>13</sup>), v nichž dokládá své přesvědčení, že myšlení tzv. „primitivního“ člověka je ve své podstatě stejné jako to naše. Tuto podstatu je přitom třeba hledat vespod, konkrétně v nevědomí, které leží pod projevy konkrétní kultury – analogicky k Saussurovu jazyku, ležícího pod jednotlivými „řečmi“.

Na stránkách své knihy přechází Arnulf Lüchinger k tomu, co je zvláště důležité z našeho hlediska, ke vztahu strukturalismu k architektonické teorii. Zaměřuje se přitom téměř výhradně na nizozemský časopis *Forum*, na přelomu padesátých a šedesátých let řídila skupina autorů, spřízněných tak či onak se strukturalismem. Velkou oporou je mu přitom především dílo Aldo van Eycka, sečtělý jako architekt-intelektuál uváděl pojmy Lévi-Straussovského strukturalismu do architektury. Jeho mladší kolega Herman Hertzberger oproti tomu, jak ještě uvidíme, čím dál víc promýšlel otázku architektonické formy, přičemž bohatě využíval poznatků klasického strukturalismu.

Právě k tomu, jak charakterizovat strukturalistickou architekturu „zvenku“, se ale Lüchinger dostává až později a jen jakoby okrajově<sup>14</sup>. Jeho definice však neudávají příliš jednoznačné vnější znaky, podle kterých by bylo lze strukturalistickou architekturu rozpoznat. Pokud se pokusíme je shrnout, lze jmenovat tyto vlastnosti: stavba zohledňuje **identitu** – jak místa, tak klienta. Rozbívá jednolité blok, ale zároveň je proti amorfismu – jde o jasnou **artikulaci** architektonické hmoty. Přes jistou vágnost těchto vymezení lze přesto pojem strukturalismu považovat pro architekturu za legitimní a dobře vypracovaný. Ten, kdo chce určit jakoukoli strukturalistickou stavbu určit, musí být ale podle Lüchingerova pojetí poměrně dobře seznámen s jejím konceptem a teoretickým pozadím. To mu umožní vyhnout se několika

---

<sup>12</sup> český překlad: Claude Lévi-Strauss, *Strukturální antropologie*, Praha 2006.

<sup>13</sup> český překlad: Claude Lévi-Strauss *Myšlení přírodních národů*, Liberec 1996.

<sup>14</sup> problému věnuje 6. kapitulu.

úskalím. Ta vyplývají z toho, že jde o „-ismus“ svého druhu, vytvořený pro popsání značně heterogenních jevů. Na rozdíl od, například, „brutalismu“ či „dekonstruktivismu“ nejde o žádný programní směr, který by sdružoval určitou skupinu architektů. Jde tedy spíše o pojem vymezení ex post, analogicky třeba ke „gotice“ nebo „baroku“. Ani jednotliví zúčastnění architekti nikde neprohlašovali, že tvoří „strukturalisticky“ a celkově se tedy souvislost se strukturalismem, vzniklým na poli jazykovědy, tak není vyloučená, ale pohybuje se většinou v rovině analogií a metafor<sup>15</sup>.

Jinými slovy, vymezení tohoto termínu spočívá plně v rukách historika, který tyto jevy popisuje. Právě v tomto momentě se nachází místo, kde může téma této práce koncepci architektonického strukturalismu obohatit, nebo jej spíše pomoci přehodnotit. Ukazuje se, že téma architektonického strukturalismu má k našemu tématu velmi blízko. Přesto se nepřekrývají, ani se překrývat nemohou. Jeden důvod je metodický: zatímco strukturalismus je, přes zmíněné problémy v podstatě vybudován na konfrontaci teorie s určitou skupinou (především) nizozemské architektury, mé téma je užší a má tu výhodu, že se soustředí na formální a poměrně snadno popsatelné vlastnosti architektury. Vychází od víceméně formální vlastnosti určité skupiny staveb, u které se odhaluje teoretické pozadí až tehdy, kdy pátráme po tom, proč a jak vznikly. Ano, tyto stavby se budou z nikoli nepodstatné části překrývat s těmi, které uvádí přehledy strukturalistické architektury. Tam ale najdeme také řadu staveb, jejichž struktura vychází z jiného než buněčného a aglutinačního principu. Můžeme tedy předběžně říci: **co je buněčné a aglutinační, je i strukturalistické, ale nikoli naopak: ne vše, co je strukturalistické je buněčné.**

Z Lüchingerovy publikace vychází velmi těsně některé další publikace, jako je titul *Strukturalismus v nizozemské architektuře* Wima van Heuvela<sup>16</sup>. Autor zde v podstatě přebírá Lüchingerem vytvořený teoretický koncept. Vzhledem k tematickému vymezení knihy se to pochopitelně týká i privilegování nizozemské architektury, jež dále posiluje tím, že moderní strukturalisty zařazuje do širšího rámce dějin nizozemské architektury. Pokud jde o teoretické vymezení, nemá již takové ambice jako Lüchinger a de facto uvádí jeho práci ve formě souvislejšího textu, s vypuštěním dlouhých citací, které v posledně zmíněném případě přerůstají často až v několikastránkové textové koláže.

Z výše zmíněných koncepcí vyplývá několik skutečností. Dosavadní literatura přinesla často řadu cenných i poměrně podrobných dílčích poznatků, téma buněčných a aglutinačních struktur obecně však dosud nezkoumal nikdo. Často je uplatňováno nacionální hledisko

---

<sup>15</sup> Jak nicméně uvidíme, nelze toto tvrzení absolutizovat, protože Aldo van Eyck nebo Herman Hetzberger byli skutečně pozornými čtenáři Clauda Lévi-Strausse, respektive Ferdinanda de Saussure.

<sup>16</sup> Wim van Heuvel, *Structuralism in Dutch Architecture*, Rotterdam 1992.

(francouzské u Lucana, nizozemské u Lüchingera), nebo hledisko biografické (monografie jednotlivých architektů) aniž by došlo k reálnému pokusu propojit evidentně podobné fenomény napříč hranicemi. V tomto směru je tedy mé téma svým způsobem nové.<sup>17</sup>

## I. 4. Aglutinační a buněčné struktury v historii: hypotézy

*Když ještě město žilo, zdi domů byly nahozené maltou a vymalované veselou, tmavě růžovou barvou. Jeho ulice byly tak úzké, že se dalo mluvit snad jen o uličkách, které však nikdy nepůsobily stísněným dojmem, neboť všechny budovy byly poskládané nad sebou na jedné stráni údolí, takže každý dům měl dost světla a vzduchu. Jako to město skvěle navrhl nějaký skvělý génius, jehož jméno se nedochovalo, a něco podobného aby člověk po celé Lýdii, Kárii či Lykii pohledal. Každé obydlí mělo své nejspodnější místnosti vysekané ještě hlouběji v úbočí, jako kdyby jejich nejstarší obyvatelé trávili dlouhé zimní večery s majzlíkem v ruce. Přímo do zdí byly vysekány také výklenky pro pece, pušky a mosazné hrnce (...).*

Louis de Bernières, *Ptáci bez křídel*<sup>18</sup>

### I. 4. 1. Architektura bez architektů

Americký architekt, spisovatel a sběratel Bernard Rudofsky<sup>19</sup> (1905–1988) uspořádal v roce 1964 v newyorském Metropolitním muzeu výstavu, kterou nazval *Architecture without Architects*, k níž vyšla i kniha s podtitulem *A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Architektura bez architektů. Krátký úvod k architektuře bez rodokmenu)<sup>20</sup>. Shromáždil v ní velmi pestré směs staveb, od solných jeskyní v Polsku přes vodní kola v Sýrii po marocké pouštní pevnosti (**obr. 7**). Rudofského přístup je v podstatě intuitivní, ale zároveň stále poukazuje na jednu věc. Přesto, že se o podobná témata zajímali již předtím například architekti z okruhu nizozemského časopisu *Forum*, je význam tohoto počínu nedocenitelný. Pro široké publikum měl ve své době až ikonoklastický nádech, už pro uvedení – dnes běžně používaných – pojmů tzv. vernakulární architektury tedy „lidové“ architektury (ovšem bez folklórního

---

<sup>17</sup> Disertace Michaela Heckera také zhruba přebírá Lüchingerův model a aplikuje jej na západoněmeckou architekturu (Michael Hecker, *Structurel-Structural. Einfluss strukturalistischer Theorien auf die Entwicklung architektonischer und städtebaulicher Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien in West-Deutschland...* 1959–75. Dissertation an der TU Stuttgart 2007.)

<sup>18</sup> Louis de Bernières, *Ptáci bez křídel*. Přeložil Viktor Janiš, Praha 2005, s. 39.

<sup>19</sup> Narodil se v moravském Suchdole nad Odrou.

<sup>20</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York, 1964.



přídechu, který toto adjektivum má v češtině). Pojem „architektura bez architektů“ se pak ujal natolik, že dnes z něj je vlastně terminus technicus. Většina staveb, které Rudolsky uvádí, vychází z aglutinačního principu.

#### I. 4. 2. Rostlá města

Už u nejstaršího dochovaného města na světě, **Çatal Höyük**, objeveného v roce 1958 v turecké střední Anatólii. Jde o sídlo, jež mělo až deset tisíc obyvatel a bylo osídleno mezi lety 7500 a 5700 př. n. l. Celý stavební celek tvořily obytné domy, postavené z nepálené hlíny a byly, jak uvádí odborná literatura<sup>21</sup>, k sobě spojeny „aglutinačním způsobem“ bez otevřených ulic či chodníků a vytvářely tak téměř bludiště (**obr. 8, 9**).

Vzhledem k tomu, co již o principu aglutinace v architektuře víme, je jasné, že by nemělo smysl hledat někde jeho „první“ projev. Jde v podstatě o princip, přičemž se zdá, že se nápadně často vyskytuje ve středomořské oblasti. Důvody vzniku buněčných a aglutinačních struktur by mohly být následující a) terénní b) klimatické c) bezpečnostní a za d) tradiční, přičemž vznik tradice bývá nakonec zapříčiněn jedním ze tří předchozích důvodů. Terén byl silným motivem – v zemích okolo Středozevního moře je v převážné většině kopcovitý či dokonce hornatý a zemědělská půda je vzácná, takže obyvatelé šetřili úrodnou zemědělskou půdu tím, že umístili svá obydlí na svah, někdy i poměrně prudký. Na svažitém terénu se ale pochopitelně hůře staví, a proto měli sklony maximálně využít již upravený stavební terén. Stavby také mohli navzájem „opřít o sebe“, což jim dodávalo stabilitu. V případě prudkého svahu není také možné postavit větší dům na jedné terénní úrovni, což vedlo k rozkladu bloku na menší jednotky, zpravidla o rozměru jedné až dvou místností – buňky. Očividné jsou i klimatické výhody takového způsobu stavění (**obr. 11, 12**). Úzké uličky se v Itálii nebo v arabských městech ponechávaly i v městech na rovině, a to z jednoduchého důvodu, jež ocení každý, kdo je navštíví v horkých letních měsících – vytvářejí stín. Další důležitou skutečností, kterou umožňuje středomořské suché klima, je možnost snížit sklon střechy, nebo ji dokonce úplně přetvořit na terasu. Opět nejde o jev výhradně spojený s aglutinací, ale zvláště v jižní části Středomoří umožňuje vytvářet domy se stupňovitými, často vzájemně propojenými terasami. Brzy uvidíme, jak velký vliv to mělo na moderní architektury. Řada měst a městeček v Itálii vznikla na vrcholech kopců. Jejich zakladatelé byli nuceni počítat s útoky zvenčí, ať už z moře nebo z pevniny. Město na vrcholu kopce (**obr. 13**) je mnohem nepřístupnější a je-li obehnané hradbami, mnohem hůře se obléhá. I v případě, že by už nepřítel do města pronikl, bylo snazší

---

<sup>21</sup> –, *Çatalhöyük 2008 Archive Report*, in: [http://www.catalhoyuk.com/downloads/Archive\\_Report\\_2008.pdf](http://www.catalhoyuk.com/downloads/Archive_Report_2008.pdf), naposledy vyhledáno 2. 6. 2010; Ian Hodder, *Introduction*, [http://www.catalhoyuk.com/archive\\_reports/2005/ar05\\_01.html](http://www.catalhoyuk.com/archive_reports/2005/ar05_01.html), naposledy vyhledáno 2. 6. 2010.

bránit se ve změti úzkých uliček, které místní znali, než kdyby byla připravena široká cesta. Má to samozřejmě důsledek, který se nám dnes jeví jako velmi pitoreskní a z historickým městeček činí často oblíbené turistické destinace. Turisté se ale zpravidla drží jen na hlavních ulicích, pohyb dále už je znepokojuje. (Jen s malou nadsázkou řečeno: prochází-li člověk takové městečko Amalfi, hranice, zda jde ještě „po ulici“, nebo jestli už vstoupil k někomu do kuchyně, je velmi snadno překročitelná.)

To samozřejmě neznamená, že by každá křivolakost byla součástí nějakého plánu. Sídlo, které vzniklo přirozeným, rostlým způsobem, vznikalo postupným přidáváním poměrně malých jednotek k sobě. Lidé stavěli svá obydlí většinou sami a bylo pro ně mnohem levnější a konstrukčně jednodušší přidávat menší jednotky, které v průběhu pozdějšího vývoje srostly v pozoruhodně jednotlý celek. Tuto homogenitu, vzniklou z mnohosti, kterou pozorujeme nejen v rámci jednoho sídla, ale i mezi poměrně odlehlými městy navzájem, lze poměrně snadno vysvětlit. Stavějící člověk tu měl k dispozici podobné materiálové prostředky (hlína, vápno) a držel se osvědčených a vyzkoušených postupů, které mu předali jeho předkové. Tyto postupy se během staletí měnily jen minimálně. Jedná tedy *homo faber* z nutnosti či podle tradice?

Zdá se, že určité terénní, klimatické nebo historické podmínky přejí více než jiné tomu, aby člověk svá obydlí uspořádal ve formě buněk aglutinačním způsobem. Neznamená to však že je nutně omezený těmito danosti. Zdá se spíše, že jde až o jakousi antropologickou konstantu, jak se může zdát při pozorování nejrůznějších přístavků a adaptací, kterými lidé po celém světě rozšiřují svá obydlí či chaty a chalupy. V moderní době již ovšem často mizí kdysi příznačná jednota a koherence, protože paleta nástrojů, materiálů a možných prostředků je stále širší. Nalezení „jednoho v mnohém“, které je tak evidentní u menších sídel ve Středomoří, je tak stále těžší.

Vidíme tedy, že přestože územní omezení není nezbytné, vyskytují se historicky buněčné a aglutinační struktury velmi často v oblasti Středozemního moře. Zatímco například v Itálii nebo v Řecku je typické zachování úzkých uliček, které se ovšem často zanořují podchodů v domech, pro jižní část Středomoří, spojenou s arabskou kulturou je příznačný systém do ulice uzavřených a dovnitř otevřených domů. Typické jsou střešní terasy, které výrazně rozšiřují prostor pro život a srůstání celého města v jeden organický celek, který protíná jen několik hlavních ulic. Je tedy patrné, že i při sledování moderní architektury budeme muset zaměřit svou pozornost na tuto oblast.

## II. NÁVRAT KE KOŘENŮM

*„Všichni architekti moderního hnutí cestovali do Orientu: Holanďané, Němci i Švýcaři racionalizovali středomořský sen. V bludišti kasby a ve velkých alžírských sídlech se nacházely elementární prvky slovníku moderní architektury“<sup>22</sup>*

Roland Simounet

Zdá se, že koncept buněčných struktur má co do činění s čímsi základním, elementárním v architektuře. Právě o tyto kořeny se architekti po druhé světové válce začali intenzivně zajímat. Některé moderní stavby o tom nejlépe vypovídají na první pohled – viz **obr. 15**. Šlo ale o pouhé přejímání prvků z architektury, o její napodobování, nebo spíše o analogii, která vyplynula z pochopení a osvojení si jejich hlubších principů? Odpověď na natolik obecné otázky je možné podat jedině banálním způsobem: jak kdy. Je tedy třeba se zaměřit na to, odkud a jakým způsobem architekti tyto kořeny hledali. Mohlo jít o kořeny domnělé nebo skutečné, založené na studiu historické literatury, nebo na subjektivních osobních zážitcích, „osobní historii“?

### II. 1. Le Corbusier: Víkendový dům u Paříže, Sainte-Baume a Roq et Rob

*„Jednota je zdrojem krásy.“*

Le Corbusier

Asi žádný architekt neměl a nemá takový vliv na moderní architekturu jako Le Corbusier. Zařazení několika jeho prací do pojednání o aglutinačních a buněčných strukturách se přesto může zdát poněkud nečekané. Ve světle toho, co jsme si řekli o vlastnostech buněčné a aglutinační architektury, se tento architekt může působit přímo jako protichůdce takového uvažování. Zvláště v případě, pokud známe jeho urbanistické vize měst, složených řad výškových staveb, či připomeneme notoricky známé výroky o absolutní kráse jednoduchých geometrických těles. Do jisté míry tomu tak i je; skutečnost je ale poněkud košatější. Jak ostatně nepřestávají zdůrazňovat jeho vykladači<sup>23</sup>, jeho dílo je natolik bohaté, že překračuje jak stín jeho jednostranných epigonů, tak i jeho vlastních dogmatických tezí.

---

<sup>22</sup> Roland Simounet, *La Méditerranée compte et a compté toujours*, in: *Dialogues sur l'invention*, Paris, 2005 (pův. rozhovor z roku 1989).

<sup>23</sup> viz např. Petr Rezek, *Havran, či Havranář?*, in: *Umění* 6/2006, s. 513-516.

Architektura Středomoří, zvláště pak jeho islámské části, oslovila Le Corbusiera už v době jeho raných cest a jako výjimečně silný inspirační zdroj u něj působila po celý život. Turecko-americká badatelka Zeynep Çelik, jež se dlouhodobě zabývá vztahem islámské a evropské západní architektury, uvádí několik staveb, mezi nimiž je islámská inspirace zvláště silná<sup>24</sup>: již podrobně zmiňovaný víkendový dům u Paříže, projekt Roq a Rob stejně jako Jaoulovy domy, ale i kapli v Ronchamp, která podle ní inspirována mešitou Sidi Ibrahim poblíž el Ateufu v alžírské krajině. Ke středomořské kultuře se Le Corbusier hlásil i skrze své rodinné kořeny – jeho předci jakožto Hugenoti z francouzského Jihu emigrovali do švýcarské Jury. Je nicméně jasné, že touto „rodovou spřízněností“ spíše odůvodňoval skutečnost, že mu mediteránní klima i se svou architekturou mu uhranulo především v době, kdy jej při své dlouhé „Cestě do Orientu“ v roce 1911 sám navštívil<sup>25</sup>. Zatímco turecká inspirace je patrná hlavně na jeho nejranější tvorbě, ve spisech *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), *La Ville radieuse* (1933), *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), ale i *Le Modulor* (1949). V domě, jež postavil pro své rodiče, tzv. Maison blanche z roku 1911 v rodném městě La-Chaux-de-Fonds, použil několik prvků uspořádání interiéru, které přímo vycházejí z osmanského domu stejně jako modrobílý kachlový obklad na terase. Jeho vila Schwob tamtéž z roku 1916 je proto dokonce nazývána „tureckou vilou“.

To je ale jen jeden počáteční aspekt. Důležitější je pro nás jiná linie Corbusierova vztahu k islámské architektuře, která má blíže k urbanismu. Stálým tématem je v u Corbusiera otázka architektonického řádu a jednoty. V celé řadě staveb islámské architektury, se kterými se architekt setkal, zůstávají důležitá dvě středomořská velkoměsta: Istanbul a Alžír. Tato města, v jejichž tradiční zástavbě převažuje aglutinace nahloučených jednotek a bíle natřených stěn.

Z islámské architektury vystupují v Le Corbusierových záznamech a kresbách mešity, ve kterých je patrný modulární základ. Není možné si nevšimnout, že tu zřejmě našel to, to postrádal v Evropě: přirozeně jednotný ráz, tvořený opakováním (čtvercového) modulu. „Veškerá krásná architektura je kubická“<sup>26</sup>. Od odhalování standardního modulu ve zdánlivě nanejvýš chaotické struktuře orientálního města je už jen krůček k modulům-buňkám. Le

---

<sup>24</sup> Zeynep Çelik, *Le Corbusier, Orientalism, Colonialism*, in: *Assemblage*, No. 17 (Apr., 1992), pp. 58-77.

<sup>25</sup> Zeynep Çelik ve své studii naráží i na otázku Corbusierovy reakce či návaznosti na starší představy orientalismu v západní kultuře 19. století. Uvádí pozoruhodné paralely a evidentní inspirace, například u Delacroixova obrazu *Alžírské ženy* – i Le Corbusier je autorem řady kreseb alžírských žen a jeho zápisky o cestě do Orientu (*Voyage en Orient*) svědčí o jeho porozumění a vytrvalém nadšení pro tuto poetiku. Viz *Le Corbusier, Le voyage en Orient*, Paris 1966.

<sup>26</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1995, s. 76.

Corbusier dokonce na jednom místě ve svých zápiscích nabízí rovnici „šťěstí skrze architekturu“<sup>27</sup>:

klíč = buňka/cela  
= lidé  
= štěstí

O dvě desetiletí později objevil Le Corbusier Alžír, město, k němuž získal profesionální vztah při práci na projektu jeho přestavby. Jeho projekt, jež od roku 1930 po čtyři roky stále zpřesňoval a vytrvale zasílal plánovací komisi, se vůči původní zástavbě vymezuje rozmáchlými gesty výškových staveb. Architekt sám si přitom byl vědom a dokonce se poměrně ostře vyjadřoval proti vstupům koloniální architektury do staré zástavby. Proměnu, jakou město procházelo, dobře ukazuje letecký snímek, pořízený v roce 1935 (**obr. 16**): v pravé části je kasba (s nejjemnější „zrnitostí“), v levé části je francouzská čtvrť a ve spodní části je vidět koloniální intervence do kasby<sup>28</sup>.

Slavný architekt si byl plně vědom krásy a „poezie“ tradiční alžírské zástavby: „*Alžírská kasba (...) dala jméno „Bílý Alžír“ tomuto třpytivému zjevení, které vítá loď, vjíždějící do přístavu. Vepsána do tohoto místa, je nevyvratitelná. Souzní s přírodou.*“<sup>29</sup> Povšimněme se těchto výrazů: vepsání do místa, souznění s přírodou.

Zde je však třeba udělat krátkou odbočku a zdůraznit, že není pravdou, že by Le Corbusier nesouhlasil s koloniálním područím, nebo se dokonce vymezoval proti kolonialismu jako takovému. Jeho kritika koloniální architektury měla spíše uvolnit prostor pro jeho vlastní zásahy. V duchu tehdejších tendencí, tak ji je symbolizovala například velká výstava v Paříži v roce 1931, se ztotožňoval s ideou „Velké Francie“, přičemž architektura měla hrát v rámci tohoto propojení zásadní roli. Hezky to ukazuje jeho kresba (**obr. 17**), na níž je Francie (naznačená obvyklým šestiúhelníkem) propojena severojižní osou s Alžírem a dalšími africkými městy El Soléa a Gao. Diagram na stejné stránce ukazuje, že Le Corbusier viděl v Alžíru místo protnutí afrických a evropských elementů. Z toho, co již víme, je patrné že přes Le Corbusierova slova o „civilizační misi“ v Africe neměl vliv směřovat jen ve směru sever-jih, ale i obráceně po téže ose.

---

<sup>27</sup> Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Paris 1933, s. 260.

<sup>28</sup> podle Zeynep Çelik, New Approaches to the "Non-Western" City, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), pp. 374-381.

<sup>29</sup> Le Corbusier, "Le Folklore est l'expression fleurie des traditions," *Voici la France* de ce mois 16 (June 1941), s. 31. (Cit. podle Çelik 1992 [pozn. 24]).

## II. 1. 1. Víkendový dům na předměstí Paříže

Podívejme se nejdříve na drobnou stavbu, která bývá označována za první „strukturalistickou“ realizaci v Le Corbusierově díle<sup>30</sup>. Její „buněčnost“ možná není patrná na první pohled, především kvůli miniaturním rozměrům stavby, ale záhy uvidíme, že si zde architekt vyzkoušet v praxi všechny prvky, které bude potřebovat k větším a už plně rozvinutým strukturám po druhé světové válce.

Odlišnost této drobné stavby z roku 1935 od Corbusierovy produkce té doby vyplývá už z jejího zadání. Zadavatel architektovi kladl na srdce, aby dům nebyl zvenčí pokud možno vůbec vidět. Ten proto zvolil minimální výšku 2,6 metru, nahoru dal zatravněnou střechu a dům umístil do zadní části pozemku, takže za živým plotem zůstal pohledům z ulice skutečně skryt (obr. 18). Le Corbusier tu zčásti opustil svůj oblíbený beton a dům postavil z cihel, které jsou zčásti omítané, podlahy jsou pokryty přírodním kamenem a strop je dřevěný. I to mělo za cíl, aby stavba co nejvíce splynula se svým prostředím. Minimální prostředky ale zároveň formovaly i koncept stavby: „Umístění plánů takového domu vyžadovalo mimořádnou péči, neboť konstrukční prvky tu byly jedinými architektonickými prostředky.“<sup>31</sup> Celý dům je zaklenut „typovou klenbou, jejíž užití sahá až po malý kiosk v zahradě“<sup>32</sup>. Takové postupy bychom byli mohli čekat i od pravověrných funkcionalistů, zde však tyto myšlenky slouží jinému účelu: maximální prostotě a respektu k danému prostředí.

Jak jsme již naznačili, tento domek není ještě buněčnou stavbou, nebo je jí spíše v zárodečném stavu. Obsahuje ale už prakticky vše, s čím se setkáme později: unifikovaný modul (klenba), místní materiál, respekt k terénu a k prostředí a reakce na ně.

## II. 1. 2. Sainte-Baume

Z řady nerealizovaných Corbusierových prací lze právem litovat osudu jeho návrhu pro Sainte-Baume z roku 1948<sup>33</sup>. Vesnice tohoto jména leží v Provinci pod stejnojmennou táhlou horou. Je to vyprahlý a neúrodný kraj, který má nicméně má mimořádný význam pro křesťany – nachází se tu jeskyně, do které se podle legendy uchýlila Máří Magdaléna poté, co došla spolu se svatým Lazarem lodí z Palestiny až do Marseille. Tato jeskyně se stala předmětem kultu už

---

<sup>30</sup> viz Max Bill (ed.), *Le Corbusier – Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète (vol. 3)*, Zurich 1966, 124-130.

<sup>31</sup> « *L'établissement des plans d'une telle maison a demandé un soin extrême, les éléments de construction étant les seuls moyens architectoniques* » (*Le Corbusier – Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète (vol. 3)*, Zurich 1966, s. 125)

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète (vol. 5; 1946–1952)*, Zurich 1990, s. 24-36.

od středověku, ale až po druhé světové válce se vlastník okolních pozemků, Edouard Trouin, rozhodl zde vybudovat rozsáhlé poutní centrum. Poté, co oslovil řadu architektů, mu jako autor nejlepšího návrhu a zároveň nejvytrvalejší tvůrce zůstal Le Corbusier. Ústřední stavbou měla být bazilika, skrytá ovšem uvnitř masivu hory. Již tento návrh naznačuje mimořádný respekt k místu: bazilika by při vnějších pohledech nenarušila přirozeně utvářený tvar horského hřebene s jedinou výjimkou: pro její závěr Le Corbusier navrhoval osvětlení přirozeným, světlem, dopadajícím z proraženého otvoru. K bazilice by vedla přístupová cesta rozlehlým parkem, před níž by byl pás hotelů pro poutníky (Corbusier tu uvažoval o kruhových půdorysech, které později změnil do dvou segmentů ve tvaru loďky) a nakonec stálé městečko (*cité permanente*) pro ty, kteří by na místě pobývali delší dobu či zajišťovali jeho provoz. Právě pro toto městečko zvolil architekt buněčnou formu (**obr. 19, 20**). Inspirovalo ho k ní zřejmě místní středomořské prostředí (připomeňme, že Sainte Baume se nachází v jedinečné krajině Provence, na dohled od známé Mont Saint-Victoire). Vzpomněl si zajisté na kompaktní útvary městeček, které mohl sám vidět při svých cestách po Itálii a Řecku, se kterými se setkal na svažitých strukturách chudinských čtvrtí v Alžírsku. Pro první jednotku, která měla být postavena, zvolil architekt aglutinaci – „nahloučení“ několika v zásadě stejných jednotek, které v tomto případě tvoří nevelký kompaktní celek. Jejich forma nám je povědomá již od víkendového domu v Paříži: zde byla ovšem zmnožena. Jednotlivé buňky, opášené tzv. katalánskou klenbou, střídají jednak svou výšku (mezi dvou- a třípodlažní) a jednak vystupují střídavě dopředu a dozadu, takže vzniká skutečně organická struktura, značně vzdálená u Corbusiera jinde oblíbeným razantním návrhům kompaktních blokových hmot – připomeňme například kolektivní dům Unité d'habitation, stavěný ve stejné době v nedaleké Marseilli. Na Corbusierových kresbách vidíme i zajímavé organicky tvarované zdi, které sice tvoří kontrast k pravoúhlému vzorci staveb, ale zároveň jim vytvářejí výškový předstupeň a propojují je s krajinou. V dalších návrzích mělo stálé městečko již poměrně velké rozměry, ale stále se mělo šířit formou horizontálního pásu. Ke stavbě-struktuře, složené z opakujících se jednoduchých modulů, lze jednoduše přidávat či ubírat, takže by bývalo snadné projekt upravit podle aktuální potřeby.

### **II. 1. 3. « Roq » a « Rob » na mysu Martin**

I další Corbusierův návrh z téže doby (1949) zůstal nere realizován. Na první pohled je zřejmé, že zde architekt použil myšlenky velmi blízké té, s níž jsme se právě seznámili<sup>34</sup>. I v tomto případě byl projekt zamýšlen pro oblast Středozemního moře – v tomto případě dokonce

---

<sup>34</sup> Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète* (vol. 5; 1946–1952), Zurich 1990, s. 54–56.

přímo na jeho pobřeží. Na Azurovém pobřeží na dohled od Monaka vybíhá do moře mys Martin (*Cap Martin*). Toto místo je spojeno důležitým poutem s Le Corbusierovým životem, respektive jeho koncem: architekt si tu o několik let později postavil malý domek a během pobytu v srpnu 1965 tu během plavání v moři zemřel.

Východiska, která architekt nastiňuje ve průvodním textu k projektu dvou ubytovacích zařízení pod jmény Roq a Rob znějí tak, jako by jejich autorem ani nebyl týž Le Corbusier, kterého veřejnost zná jako autora výroku o domu jako „stroji na bydlení“. Tvůrce mluví o tom, že krajina je kvůli tomu, že jde o oblíbené letovisko, poničena nadměrnou a nevhodně umístěnou výstavbou a že při novém návrhu je třeba jej v tomto ohledu dále co nejméně zatěžovat. „Proč stavět na Azurovém pobřeží?“ ptá se architekt a odpovídá si: abychom měli co největší prospěch ze samotného místa a z výhledů na moře. „*Studie [Roq a Rob] postupně za pomoci toho či onoho oboru hledaly takový typ obydlí, který by zužitkoval bydlení na březích Azurového pobřeží a mohl by být zasazen do krajiny a zároveň by byl schopen ji oživit.*“<sup>35</sup> Stavba byla nicméně plánována v sousedství skalních útesů, jež se tu velmi prudce svažují do moře; terén v této lokalitě byl dokonce původně považován za nepoužitelný. Le Corbusier tento problém vyřešil, podle vlastních slov, zásadní proměnou stavbeního typu hotelu. Oba návrhy připomenou *Cité permanente* v Sainte-Baume. Zastavme se nyní u náčrtů komplexu jménem *Roq* (**obr. 21**). Máme k dispozici dvě studie, z nichž první se drží osově symetrie, která byla ve druhé z nich<sup>36</sup> opuštěna ve prospěch lepší adaptace na terén a z hlediska našeho tématu je progresivnější. Onen „nový typ“ hotelu zde spočívá v radikálním rozložení tradičního pojetí hotelu do horizontální roviny, i když s tou výhradou, že se nacházíme v prudkém vztahu. Studie ukazuje „soubor buněk“ (*alvéoles*<sup>37</sup>), které pojmají všechny funkce hotelu. Místo pokojů jsou tu oddělené pavilony, chodby nahradily terasy (*planches*, doslova prkna), které vycházejí z mediteránní tradice úpravy osázených svahů a i v tomto duchu jsou osázeny citroníky. Jejich rozměry jsou 3, 4 nebo 5 m x 20, 30 nebo 50 m a stavba díky nim překonává prudký svah, na kterém stojí. Řez (**obr. 22**) odkrývá buněčnou hmotu (*volume alvéolaire*) tak, jak kopíruje svah. Celkově pak Le Corbusier mluví o „sídle“ nebo „hotelu v podobě krusty“ (*hôtel en croûte*), která přisedá k již existujícímu přírodnímu útvaru a „ponechává okolní krajinu neporušenou“. K mnoha paradoxům Corbusierova díla teď můžeme přiřadit i skutečnost, že tento projekt lze směle zařadit mezi předchůdce dnešních snah o ekologickou architekturu.

---

<sup>35</sup> « *Les études se sont poursuivies, passés tantôt sur une technicité, tantôt sur une autre, à la recherche d'un type d'habitation de l'exploitation de l'habitation sur les rives de la Côte d'Azur, capable de s'insérer dans le paysage et propre à le vitaliser.* » (Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète* (vol. 5; 1946–1952), Zurich 1990, s. 54).

<sup>36</sup> Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète* (vol. 5; 1946–1952), Zurich 1990, s. 58-59

<sup>37</sup> fr. *alvéole* = buňka ve včelí plástvi



## II. 1. 4. Le Corbusier a buněčné struktury: Rozporuplný odkaz

V tuto chvíli by skeptik mohl namítnout: jsou vůbec Corbusierovy „buněčné“ stavby důležité? Dvě ze tří vybraných staveb nepřekročily fázi návrhů; celkové poselství Corbusierovy architektury bývá interpretováno v dost odlišné, ne-li protikladné podobě: jeho hlavním cílem přece byla „vznešenost“ stavby, což je v podstatě velmi klasická kategorie. V tomto pojetí se stavba staví ke svému okolí jako jasně definovaný kontrastní útvar. Dříve, než na tuto otázku odpovíme, je třeba se zamyslet šířeji.

Le Corbusier je pro moderní architekturu tak trochu tím, čím je Descartes pro novověkou filosofii. Souvislost tu je už v primární rovině. Le Corbusier je sice považován za otce-zakladatele moderní architektury, slovy Siegfrieda Giediona „moderní tradice“, s časovým odstupem ale začíná stále více vynikat jeho souvislost s evropskou architektonickou tradicí, notabene tradici francouzskou, renesančně-klasicistní. Znamé a neustálé jsou přímé odkazy Corbusiera na Descartesa, jeho „karteziánské“ tvary, karteziánský prostor atd. Striktně symetrická, jeho vlastními slovy „karteziánská“ mřížka je i základem Corbusierova urbanistického plánu pro Čandigár v indickém Pandžábu. Jak jsme již naznačili, strukturální stavby tvoří v Corbusierově díle do značné míry paralelní proud, který se ovšem do jeho „velkých staveb“ nemísí. V případě Paláce spravedlnosti (*Palais de la Justice*, 1955) v Čandígaru se oba principy potkaly dokonce v rámci jedné stavby. Zatímco vlastní stavba paláce je do karteziánské mřížky náležitě vsazena a se svou mohutnou skulpturální fasádou tvoří jednu z pohledových os celého města, její o čtyři roky mladší přístavba vychází ze strukturalistického principu a, jak je dobře vidět na půdorysu, zůstává s původní stavbou vlastně nepropojena.

Vidíme, že velikánovi nedělalo problém kombinovat paralelně několik různých stylů i v případě jedné stavby. Jak je patrné nelze tu ani vysledovat příklon ani k jednomu z nich v průběhu času ani na různých místech. Náznak buněčné struktury najdeme už jeho návrhu studentského městečka z roku 1925, které se rozvíjí horizontálně na obdélníkovém rastru, až po konec jeho života. Jedno je nicméně jasné: přesto, že se v jeho tvorbě strukturalistický proud vyskytuje a občas vystupuje na povrch, nikdy se nestal dominantním. Je možné spekulovat o tom, že citlivější a méně sebestředný strukturalistický přístup použil Le Corbusier na těch místech, k nimž měl mimořádný osobní vztah, jako v případě krajiny Provence.

Vrátíme-li se k naší paralele s Descartesem, vidíme tu v obou případech nesmírně významné osobnosti, které v tradičním pojetí symbolizují počátek nové epochy filosofie, respektive architektury a jejich dílu a jeho vlivu téměř nelze uniknout. Zároveň ale oba mají jeden důležitý aspekt, ve kterém navazují na předchozí tradici, stávají se tak zároveň jejími pokračovateli a který se celkově monolitickému dojmu jejich díla vymyká: Zatímco u Descarta je

to pojem Boha, který do jisté míry nabourává jeho koncept filosofie „myslícího já“, u Corbusiera je to pak obhajoba architektury jako umění, která vyvolávala odpor už u jeho o málo mladších současníků – u nás nejtýpčtěji u Karla Teigehe. Důležité a velmi příznačné je přitom to, že to nebyli oni sami, ale jejich žáci či epigoni, kteří dovedli principy jednoho či druhého k „dokonalosti“. O nich nelze říci, že by nebyla v díle Místra přítomná, ale jejím „očištěním“ vlastně dochází k jejímu dovedení ad absurdum<sup>38</sup>.

Le Corbusierovo dílo často ukazuje prolínání, či dokonce spojování často ambivalentních, často až kontradiktorních tvrzení a zásad. Jeho buněčné a aglutinační projekty jako Sainte Baume či Roq a Rob, nebo stavby, jako víkendový dům u Paříže ukazují na velmi silnou přítomnost jednoho principu, stojí v kontrastu proti projektům, které nesou silný heroický nádech, jako například Ronchamp. Buňky a aglutinace tvoří v rámci Le Corbusierovy tvorby jakýsi „spodní proud“ který se v některých projektech vynořil, aby později opět zmizel. Tato marginální role v rámci jeho vlastní tvorby nic nemění na tom, že na něj navázala řada dalších architektů. I proto bylo třeba s Le Corbusierem jako v mnoha ohledech „hraničním případem“ začít.

## II. 2. Roland Simounet – hustota a život

*„Věřím v hustotu. Aby existoval život, musí to být husté. [...] Vždycky jsem se divil, proč se nezahušťuje víc. Více intimity zachováme, když seskupujeme, než když se roztrušujeme: stačí zorganizovat hierarchii prostorů. Můžeme se stejně dobře octnout ve svém patiu i poté, co jsme prošli velmi zahuštěnými prostory. Měl jsem příležitost pracovat v zemích s velmi hustou demografií, jako je severní Afrika. Dělal jsem sídliště, kde bylo tisíc obyvatel na hektar. Nebylo tam vidět tolik lidí, kolik y člověk myslel. Všechno šlo dobře.“<sup>39</sup>*

---

<sup>38</sup> Můžeme i zde použít myšlenku francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho, že „u velkých myslitelů najdeme zárodky všech velkých myšlenek.“ (Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha 2008, s. 49). Je přitom příznačné, že Merleau-Ponty celý život usiloval o odklon od mechanisticko-abstraktního myšlení barokního filozofa, které impregnovalo podstatnou část evropského myšlení až podnes a ve svých důsledcích má až katastrofální dopad. Podobně se my i dnes obtížně vyrovnáváme s dědictvím mechanisticko-strojových zásad corbusierovského urbanismu „zářících měst“ ve zkarikované podobě panelových sídlišť.

<sup>39</sup> *La Méditerranée a compté et compte toujours. Conversation entre Roland Simounet, architecte, et Jean-Paul Dollé*, Lumières de la Ville 1 – 1989, s. 94-95. Přetištěno v Richard Klein (ed.), *Roland Simounet. Dialogues sur l'invention*, Moniteur Paris, 2005., s. 115-124).

Na druhém břehu Středozemního moře, v Alžírsku, tehdy ještě součásti Francie, vznikl jen o několik let po Corbusierově projektu *Roq et Rob* vyrostla v místě na předměstí Alžíru ve čtvrti Djenan el-Hasan stavba, kterou bychom na první pohled označili za silně inspirovanou Corbusierovým projektem. Je tomu ale jinak a poněkud důkladnější pohled na její pozadí nám odhalí mnoho podstatného z této, „mediteránní“ větve aglutinačních struktur, jejíž počátky jsme viděli už u Le Corbusiera.

Autorem projektu Djenan el-Hasan, který nám na první pohled Corbusierův návrh tolik připomíná, byl tehdy mladý architekt Roland Simounet (1927–1996). Ten se v Alžíru narodil i vyrostl. Na své dětství vzpomíná jako na harmonické, z prostorů, které ovlivnily i jeho pozdější architektonickou tvorbu, později vzpomínal zejména na stupňovitou zahradu Po několika letech studií na pařížské École des Beaux-Arts se vrátil do své rodné země a velmi rychle začal stavět. Od nejranějších let je u něj patrné jednak mistrné zvládnutí kresby, kterých pořizoval velké množství, jednak i technických základů architektury. „*Architektura, to je především konstrukce. Pokud pak přijde i poezie, je to dobře a znamená to, že jste uspěli*“<sup>40</sup>. Již od roku 1951 měl vlastní, malou architektonickou kancelář a zapojil se také do činnosti místní pobočky CIAM. Názory a principy architektury a urbanismu, které vzešly z okruhu tohoto společenství, byly v období masové poválečné výstavby stále vlivnější. Devátý kongres CIAM, který se konal v roce 1953 v Aix-en-Provence, měl za téma právě „Bydlení pro co největší počet lidí“<sup>41</sup>.

## II. 2. 1. Poučení z chudinské čtvrti

Zatímco většina pracovních skupin, které byly na kongresu rozděleny podle jednotlivých zemí, přišla rovnou s návrhy, jak postavit taková či jiná sídliště, alžírská skupina pod vedením architekta Louise Miquela presentovala na první pohled odlišnou práci – analýzu jedné z místních chudinských čtvrtí (*bidonville*) v městě Alžíru, jménem Mahieddine a projekt přesídlení jejích obyvatel do nových, provizorních obydlí. Alžírští architekti ukázali, že řešení, vyrůstající z místní stavební tradice, materiálů a klimatu, stejně jako způsobu života ve těchto částech města poskytuje důležitou bázi pro novou výstavbu. To byl ve své podstatě dosti překvapivý krok v kontextu funkcionalistické architektury, která viděla takovéto čtvrti jako semeniště nemocí a symbol ponížení člověka. Analýza Mahieddine navíc ukázala, že řešení, která si obyvatelé zhotovovali svépomocí, mají mnoho co říci i k tématu minimální standardu bydlení, o němž se generace architektů CIAM vášnivě zajímala a byl námětem už druhého kongresu ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1929.

---

<sup>40</sup> Simounet, *Dialogues sur l'invention* (pozn. 39), s. 67.

<sup>41</sup> „*L'habitation du plus grand nombre*“

Alžírská skupina v této době nechtěla vyvolávat žádný rozkol, ale její příspěvek ohlašoval zájem mladší generace architektů, začínající po druhé světové válce o to, stavět architekturu založenou na promyšlenějších základech. Neblahé projevy doposud dominujícího funkcionalismu začínaly být v této době stále viditelnější, a to právě s přibývajícím masovou výstavbou po skončení druhé světové válce: monotónnost, zanedbávání lidských potřeb, konstrukční nedostatky prefabrikovaných prvků. Není jistě ani náhodou, že to byli právě architekti, působící ve výrazně klimaticky odlišném prostředí, kteří tyto nedostatky vnímali nejpalčivěji<sup>42</sup>. Roland Simounet později připomínal, zásady Athénské charty nebylo možné přenést do jakéhokoli prostředí:

*„Pojmy jako „slunce, prostor, zeleň“ musely být hlouběji promyšleny, přizpůsobeny. Před sluncem se v Alžíru bylo třeba chránit; místa, která se nabízela, k nám promlouvala svým prostorem, ale zeleň byla v tomto klimatu vzácná. Takže, přes tuto velkorysou a nezbytnou teorii, vyžadovalo všechno pozornost...“<sup>43</sup>*

Roland Simounet byl v této době nejmladším členem skupiny a byl mu proto svěřen úkol terénní dokumentace chudinských obydlí. Prováděl tak jednak zákres obydlí, jednak vedl rozhovory se samotnými obyvateli podle připraveného dotazníku. Mladý tvůrce, pocházející sice ze stejné země, ale z výrazně odlišného sociálního prostředí, tak měl možnost důkladně poznat způsob jejich života a nakládání s prostorem. Na dokumentaci interiérů obydlí, včetně zařízení je již zcela patrné Simounetova schopnost kresebné zkratky spojené s přesností, o němž se později zmiňuje řada jeho kolegů a žáků (**obr. 23, 24, 25**)<sup>44</sup>. Byl schopen jednoduchou zkratkou vyjádřit i poměrně komplikované prostory, a to vše samozřejmě za jejich plného provozu a zařízení nábytkem.

Zeila Tesoriere, která se ve své disertační práci zabývala otázkami přechodného bydlení a provizorní výstavby, vidí význam této prvotní zkušenosti pro Simounetovu další tvorbu jako klíčový: *„Již počínaje tímto prvním projektem se časté návštěvy kasby a asimilace jejich architektonických a urbánních forem u Simouneta vepsaly do originální poetiky, kde zkoumání architektonického prostoru a*

---

<sup>42</sup> Ostatně, jak uvidíme v dalších kapitolách, hned na dalších kongresech se do čela kritického křídla postavili zase architekti z Nizozemska a Anglie, mající již své zkušenosti s funkcionalismem a jeho nedostatky ve vlhkém a deštivém klimatu.

<sup>43</sup> La leçon d'Alger, in : Simounet, *Dialogues sur l'invention* (pozn. 39), s. 155 (pův. rozhovor in : *La ville*, n. 1 1995, s. 42-49.)

<sup>44</sup> Architekt a Simounetův kolega Jean de Maisonneul vzpomíná na nádherné poměry zlatého řezu na Simounetových kresbách v něm vyvolaly nedůvěru. Vydal se tedy míry ověřit – byly všechny přesné. (–, Roland Simounet. *Pour une invention de l'espace*, Electa Milan – Paris, 1986, s. 17).

*jazyka nikdy nevede k mimetismu, ani k vernakuláru.*"<sup>45</sup>(s. 8). To první, k čemu došel, byly totiž buněčné struktury.

Pokud jde o Simouneta, důležité je to, co dosud žádný moderní architekt neudělal: vzít tuto analýzu chudinského obydlí za základ vlastního nového projektu. Do projektu nového ansámblu provizorních staveb, ve kterém skupina vycházela z heliocentrických os a z typologie staveb třicátých let<sup>46</sup>, umístil Simounet svůj vlastní návrh přechodného ubytovací jednotky pro místní obyvatele: mezonetová „buňka“ (obr. 26), na které je jasně patrné osvojení pravidel, se kterými se seznámil v předchozí práci. Netrvalo dlouho a svou zkušenost na v práci na analýze Mahieddine mohl mladý tvůrce zúročit na skutečném projektu, kterým byl Djenan el-Hasan.

## II. 2. 2. Zrození buněk z ducha šetrnosti: Djenan el-Hasan

Zadání na vybudování „přechodného“ sídliště ( *cité de transit*) ve čtvrti Frais-Vallon pro venkovské obyvatele přišla od správy města Alžír. Předcházela mu již v roce 1954 studie pro stejné území, pod názvem „tradiční zástavba“ ( *lotissement traditionnel*), ve které Simounet navrhl značně variabilní rastr, na kterém by mohly vyrůst stavby, respektující rodinné vazby obyvatel. Tento projekt se setkal s nepružností místních předpisů a nebyl realizován, nicméně o dva roky později již přišlo zadání v rámci širšího programu vstřebání chudinských čtvrtí. Cílem zde bylo poskytnout provizorní přístřeší obyvatelům, kteří přicházeli do města z venkova do doby, než bude vybudována dostatečná kapacita bytů trvalejšího charakteru. Cíle tohoto přesunu bylo ze strany městské správy vykoupit velmi levně pozemky chudinských čtvrtí a zhodnotit je novou výstavbou na jejich místě. Stejně tak mohly být v pozadí i politické cíle – v houstnoucí atmosféře, která bohužel v Alžírsku záhy vyústila v občanskou válku, byla snaha mít obyvatelstvo pod větší kontrolou. Jisté je však to, že během průzkumu *bidonville* našel Roland Simounet kvality, které na takovém místě neočekával:

*„Ke svému velkému údivu jsem objevoval spontánní, vynalézací obydlí (habitat), úsporné v prostředcích. Zvládnuté prostory, respekt k ukotvení stavby v místě a k vegetaci. Uspořádaný život čtvrti, jímavou solidaritu. Samozřejmě, sanitární síť zůstávala urgentní nezbytností, ale poučení z jejich naděje a poezie, která stála v pozadí, bránily zbourat toto prostředí bez důkladné reflexe.“*<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Zeila Tesoriere, *De l'habitat au logement : Thèmes, procédés et formes dans la poésie architecturale de Roland Simounet*. Zdroj: [http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id\\_article=35](http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=35), naposledy vyhledáno 10. 5. 2010.

<sup>46</sup> Zela Tesoriere, *De l'habitat au logement : Thèmes, procédés et formes dans la poésie architecturale de Roland Simounet*. Zdroj: <http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/IMG/Tesoriere.pdf>, naposledy vyhledáno 25. 11. 2009, s. 7.

<sup>47</sup> *La leçon d'Alger*, (pozn. 43), s. 156.

Využití těchto poznatků mělo zásadní vliv i na následný projekt nové výstavby. Ta tomuto velmi skromnému úkolu, realizovaný s minimálními prostředky v letech 1957 až 1958, dodala hodnoty skutečné architektury.

Celý stavební pozemek se nacházel ve svahu se sklonem 45°. Architekt tu spojil několik výhod – zvolená horizontální forma buněk kopíruje vrstevnice svahu (viz půdorys na **obr. 27**). To na jedné straně během stavby vyžadovalo minimum bagrování a uchování podstatné části vegetace na místě, zároveň má každá z 207 jednotek – či buněk (*alvéoles*) ničím nerušený výhled do údolí (**obr. 28**). Jde vlastně o první kolektivní bydlení, koncipované horizontálně<sup>48</sup>. Na průběžných spojovacích chodbách (*coursives*) jsou umístěna společná zařízení jako toalety, prádelny a podobně. Komunikaci ve směru svahu zajišťují schodiště. Při vysoké hustotě obyvatel (900 na hektar, přičemž celý soubor má asi 1,2 hektaru, poskytuje svým obyvatelům vysokou míru soukromí. Buňky ve formě jediného objemu odpovídají obydlí jedné rodiny – v tomto ohledu jde o přímé poučení z výzkumů způsobu života v chudinských čtvrtích. Důležitou roli hrají ploché klenby, kterými jsou buňky zaklenuté:

*„Jednotlivá obydlí jsou zakryta klenbami. O klenbě je toho hodně co říci. Klenba, to je strop, který vám nepadá na hlavu. Klenba vytvoří objem, plnost, rozpíná prostor. U její paty jsou zdi nejnižší, takže je to úsporné. Klenba je konstruktivní prvek, takže svojí stabilitou dodává jistotu. Má svou texturu, barvu, nahoře v jejím čele lze prorazit díru, aby tudy unikal teplý vzduch. Je hezká zevnitř. Celá práce spočívala v tom, dát buňce proporce, přičemž klenba brání příliš snadnému předělování prostoru, který je vypočítaný právě na její rozměry. Zde byla ponechána cihlová klenba bez úpravy z úsporných důvodů, ale také proto, aby se využil její růžový odraz, který dodává zdem teplý odstín. Obyvatelům padá do tváře barevné světlo.“<sup>49</sup>*

Význam, který sám architekt přikládá tomuto zastřešení, dobře ukazuje jedinečnost Simounetova přístupu, jeho neoddělitelnost od konstrukčních daností, které jsou zároveň nedílně propojeny hlubším pochopením prostoru, stejně jako jeho poetiky. Vrchní část kleneb díky propojení staveb ve svahu slouží i jako primitivní „terasa“ pro jednotku o stupeň výš (**obr. 29**)

Minimální prostředky, které měl architekt v daném případě k dispozici, nejen že mu nezabránilo vytvořit kvalitní architekturu, ale byl to právě sestup k těm nejprostším obydlím v chudinských čtvrtích, který jej přivedl k nejelementárnějším architektonickým prvkům. *„Když rozložíte projekt tak, že jej převedete na jednoduché věci, už můžete postavit město, vytvořili jste řád. Pocházím ze severní Afriky, kde jsem hodně stavěl. Měl jsem před sebou často málo kvalifikované dělníky. Nekoalifikovanost vám dává nápady, zatímco překvalifikovanost může někdy vést k rutině. V*

<sup>48</sup> –, Roland Simounet, *Pour une invention de l'espace*, Electa Milan – Paris, 1986, s. 18.

<sup>49</sup> La leçon d'Alger (pozn. 43), s. 157.

*nequalifikovaných kontextech se musíte být pořád v pozoru a myslím, že právě z těchto důvodů jsem začal rozkládat projekty na jednoduché prvky, stal se z toho přístup.“<sup>50</sup>*

Sám Simounet později říkal, že zkušenost z výzkumů čtvrti Mahieddine mu dodala více znalostí, než celé studium na École des Beaux-Arts: Potvrzuje se tím známé úsloví, že omezení inspiruje.

Roland Simounet postavil v Alžírsku desítky projektů, včetně několika kompletně nových obytných souborů, z nichž stojí za zmínku především ten v blízkosti vykopávek římského města Timgad. Skromná, „neretorická“ (slovy manželů Smithsonových) architektura, ve které se projevuje Simounetův vynikající smysl pro materiál i klima, vykazuje vynikající kvalitu i přes velké množství realizací v krátké době. Všechny stavby jsou založeny na záměrném opakování, žádná z nich ale není složena z prefabrikátů. Přes řadu společných rysů je architektura vždy adaptována na dané místo.

Ohlas Simounetových staveb není velký, což vyplývá z jejich již zmíněné neokázalosti, ale je to způsobeno i tím, že jeho archiv v Alžírsku shořel na samém sklonku občanské války v roce 1967. Roland Simounet v té době měl již pobočku v Paříži, ale rodné Alžírsko, kam se již do konce života nesměl podívat, považoval za svou vlast. Vždy nicméně zdůrazňoval, že jediná skutečná architektura je ta postavená; své kresby z tohoto důvodu vyhovoval sice názorně, ale nikdy iluzivně. Přechodné sídliště v Djenan el-Hasan nikdy nebylo provizorním přístřeším a kvůli rychlému přírůstku obyvatelstva nebylo zbouráno po patnácti až dvaceti letech, jak bylo původně plánováno a zčásti se dochovalo dodnes (**obr. 30**). Přesto dlouho sloužilo svému účelu v intencích toho, jak bylo vyprojektováno.

Teprve na konci padesátých let se Simounet setkal s Corbusierem, s nímž jej nepojila jen podobnost mezi plány Roq a Rob a Djenan el-Hasan, ale i společné východisko ve středomořském prostoru. Zmíněné ploché cihlové klenby požil Corbusier už například v Jaoulových domech (Maisons Jaoul). Slavnější tvůrce si podrobně prohlížel složku jeho výkresů, jednu po druhém, po tři hodiny. Poté si nasadil brýle na čelo a řekl tehdy dvaatřicetiletému Simounetovi: „Mladý muži, myslím, že si nemáte nač stěžovat. Já jsem ve vašem věku ještě nic nepostavil!“<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Richard Klein (ed.), *Roland Simounet à l'œuvre. Architecture 1951–1996*. Villeneuve d'Ascq, 2000., s. 38.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 50.

## II. 3. Severní Afrika padesátých let: „nízké“ inspiruje „vysoké“

Severoafričké francouzské kolonie zasáhla po druhé světové válce vlna masové poválečné výstavby. Velká města zde čelila masivnímu příchodu obyvatel z venkova. Ti si zde spontánně začali stavět čtvrti vyráběné svépomocí z materiálu, který byl po ruce. Ujal se pro ně název *bidonville*, doslova „město z plechovek“ (viz také slovníček). Tento typ výstavby není třeba rozsáhle představovat. Pro většinu lidí je velmi těžké spatřovat v něm architektonické kvality a ten, kdo se o to pokusí, se vystavuje podezření z cynismu. Mnozí by jej jistě prohlásili dokonce za anti-architekturu. Jde o výstavbu z nezbytí, mluví-li se o *bidonvilles*, pak téměř výhradně v souvislosti s bídou a sociálními problémy s ní spojenými. Příklad Rolanda Simouneta nám ukázal, že tyto čtvrti mohly přesto architekturu inspirovat. Marocký příklad pak doloží, že mohly mít vliv i na urbanismus.

### II. 3. 1. Louis Miquel a ATBAT-Afrique

Obraťme pozornost nejprve do Maroka, kde uvidíme nejrozsáhlejší případ plánovité výstavby, která měla poskytnout obyvatelům přístřeší a přitom zcela novým způsobem využít místní podmínky. V největším marockém městě, přístavu Casablanca (Dar-al-Bajdá) působil od poloviny čtyřicátých let francouzský architekt Louis Miquel. Řídil zde skupinu ATBAT-Afrique, která byla vytvořena v roce 1949 a jejíž název vznikl zkrácením *Atelier de bâtisseurs* („Ateliér stavitelů“). Poukazoval tak na to, že se má jít o svého druhu „pobočku“ dílny architektů okolo Le Corbusiera (ATBAT), která vznikla o dva roky dříve. Marocká skupina pod vedením Louise Miquela vypracovala urbanistický koncept rozvoje celého města. Sám Miquel zároveň vyprojektoval projekty pro několik konkrétních architektonických celků. Zřejmě nejrozsáhlejším projektem byla čtvrť *Carrière centrale*, dokončená v roce 1953, pouhé tři roky před osamostatněním Maroka. Jak je vidět z obrázku, je založena na klasické, jednoduché karteziánské mřížce (**obr. 31**).

Německá badatelka Marion von Osten<sup>52</sup> upozorňuje, že kolonie evropských zemí se po druhé světové válce staly svého druhu laboratorními teritorii pro evropské projekty avantgardy. Le Corbusierův projekt pro Alžír realizován nebyl, nicméně architekti měli své zkušenosti s jinými koloniálními stavbami, které narážely na závažné provozní problémy při aplikaci modelu, vyvinutého v odlišných podmínkách Evropy. Miquel se svým týmem se proto snažil vyvinout, tzv. „kulturně specifické“ stavby. Mělo jít o architekturu, která více vychází z místních podmínek. Ty byly především klimatické (teplé počasí) a také sociologické (rodina a

---

<sup>52</sup> von Osten 2010.



vazby mezi rodinami, veřejný prostor, obchod atd.). Je otázka, zda tato zvýšená pozornost architektů ke zvyklostem odlišné kultury mohla být příznakem obecnějšího trendu, který začínal zpochybňovat kolonialismus a který vyústil do dnešního postkoloniálního diskursu, jak píše von Osten. Ta zároveň poznamenává, že veškeré proklamované snahy o čerpání z místních podmínek zůstaly u prací Miquelova týmu jen v poměrně omezené míře. Alespoň viděno dnešními měřítky: Šlo jednak o to, že zde byla de facto i v projektu uchována segregace Evropanů, židů a muslimů. Skupiny jejich obydlí byly odděleny „sanitárním pásem“<sup>53</sup>. Jak odhalí pohled na půdorysy jednotlivých domů (**obr. 32**), vycházeli architekti při plánování v podstatě stále z evropského typu nukleární rodiny, nikoli z arabského modelu, kde příbytky několika rodin ústí do společného poloveřejného (zpravidla krytého) prostoru a až ten pak na ulici, do prostoru veřejného.

Tyto rozdíly však čas rychle smazal čas, lépe řečeno činorodost místních lidí. Čtvrť Carrière centrale se nakonec jako základní tkáň ujala více než dobře: na jejím základě se celé město Casablanca rozrostlo dokonce několikanásobně. Zásadní roli tu hraje tvořivost místních obyvatel, jejich schopnost poradit si svépomocí.

Většina cestovatelů, kteří se dnes snaží najít jednotlivé projekty na místě samém, naráží na velké obtíže. Krom toho, že jsou v mapě Casablanky na předměstí velké nedostatky, jsou stavby často k nepoznání změněny<sup>54</sup>: fasády jsou nabarveny, přibýly střešní terasy, boční terasy byly zazděny, aby obyvatelé získali další místnost, před domy vyrostly zahrádky.

*„Když jsem se zeptala muže, který nás prováděl po budově Sidi Othman od Hentsche a Studera, jak je možné, že byly jak interiéry, tak i celé budovy a veřejná prostranství tak důkladně adaptovány, odpověděl: ‚Všichni jsme inženýři, všichni jsme architekti. Pokud mám základní strukturu nebo zemi, prostě začneme stavět.‘ To určitě naznačuje přístup ke našemu okolí, který byl na Západě téměř zapomenut, totiž, že všichni jsme architekti.“<sup>55</sup>*

Z toho vyplývá mimo jiné důležitý poznatek. Již jsme hovořili o tom, že buněčné a aglutinační struktury jsou vlastně jedním z nejpřirozenějších a nejzákladnějších architektonických principů. Pokud se takovýto princip stane základem architektonického konceptu, je pravděpodobné, že bude lépe připravena na pozdější apropriaci a adaptaci lépe než jiné.

---

<sup>53</sup> Marion von Osten Architecture Without Architects: Another Anarchist Approach, in: *e-flux* journal #6, May 2009 (<http://www.e-flux.com/journal/view/59>). Naposledy vyhledáno 14. 7. 2010, s. 15.

<sup>54</sup> Uvádí to Marion von Osten (ibidem), s. 23 a mohu to potvrdit i z vlastní zkušenosti z návštěvy Casablanky v roce 2006.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 23.

### II. 3. 2. Georges Candilis a Shadrach Woods

Plavba do severní Afriky začínala tradičně v Marseille. Právě při práci v Le Corbusierově ateliéru na budově tamní Unité d'habitation se seznámili dva mladí architekti, Georges Candilis (1913–1995; původem Řek, narozený v ázerbajdžánském Baku) a Shadrach Woods (1923–1973; původem Američan). Oba spojili svůj život s frankofonním prostředím. Stali se členy ATBAT Afrique a od roku 1951 byla otevřena kancelář pod jejich vedením v Tangeru na severu Maroka. Brzy začalo být patrné, že i oproti Louisi Miquelovi byla jejich tvorba byla ambicióznější, zejména ve své orientaci na adaptaci a participaci však nesla některé právě zmíněné problémy. Přesto ze zkušeností, které tito ve Francii usazení cizinci čerpali, vyšli i při své kritice poválečné architektury a myšlenkám o adaptaci a participaci, díky níž se rychle sblížili s okruhem Teamu X. Z hlediska našeho tématu zaujme především projekt obytného domu „Včelí úl“ (*Nid d'Abeilles*, obr. 33). Na často publikovaných fotografiích exteriéru vidíme rytmus balkonových teras, tvořící působivý, bíle a barevně natřený rastr. „Včelí úl“ je velmi arabský, v souladu s místní tradicí a přitom bez rozporu s moderními principy. Důvodem, proč považovali začít stavby dělit do buněk, byla nicméně především otázka lidského měřítka. Přes poněkud rozložitou stylistiku si nyní dopřejeme delší citaci, protože je pro nás důležitá: vysvětluje vlastně motivaci, proč architekti začali vytvářet buněčné formy:

*„Artikulatione jednotek do podoby buněčné geometrie a artikulatione různých částí budovy jsou jedinými prostředky, které má architekt k dispozici, když potřebuje zvládnout velké množství opakujících se prvků. Vždy jsme se pokoušeli stanovit správné měřítko pro vyjádření buněk, které v budově opakují. Zatímco jednoduchá artikulatione individuálních prostorů ve velikosti člověka může být dostačující, aby si lidské měřítko udržely malé skupiny, mechanické opakování téhož prostředku, které přesáhne určité limity, může vést k přesně opačnému efektu. Pokud jsme řešili soubory pro velké množství lidí, snažili jsme se například nelézt rozumně velké seskupení někde mezi individuální buňkou a celkovým, stále příliš abstraktním počtem bytů. Díky tomuto přechodu bylo možné vytvořit měřítko, které je pro člověka srozumitelné. Tato artikulatione může být určována různými faktory, jako je adaptace na topografii místa, uspořádání vstupu, organizace služeb, atd. Ať už ale mluvíme o čemkoli, v případě bydlení pro velké množství lidí nám nesmí nic bránit považovat za ústředí téma našeho snažení člověka.“<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> « L'articulation des unités en une géométrie cellulaire et l'articulation des différentes parties d'un bâtiment est un des seuls outils que l'architecte possède pour associer un nombre important d'éléments identiques. Nous avons toujours essayé d'établir une juste mesure de l'expression des cellules identiques d'un bâtiment. Tandis que la simple articulation d'espaces individuels et à la taille de l'homme peut être suffisante dans les petites groupes pour que le bâtiment reste à une échelle humaine, la répétition mécanique de cette même expression au delà d'une certaine limite peut produire exactement l'effet contraire. Lorsque nous avons eu à repartir un très grand nombre de logements,

Centrum domu v muslimských zemích se odvíjí od početné rodiny. Architektura je pak z klimatických důvodů orientovaná dovnitř. Vzniká prostorné a shora osvětlené patio, otevřený prostor, který leží již v soukromí, ale zároveň tvoří přechod k veřejnému. Tradičně je to krytý dvůr: centrum rodinného života, „obývací pokoj“, foyer atd.<sup>57</sup>

Přes všechny tyto snahy ukazuje tvorba těchto architektů, kteří později vytvořili úspěšnou trojici s Alexisem Josicem, ovšem ukazuje i některá úskalí tohoto. Jejich sídliště le Mirail v Toulouse ze šedesátých let, ve své době oslavované a dávané za příklad, na buněčnou strukturu rezignuje a přiklání se k abstraktním, vzájemně navazujícím blokům. Architektům jistě nelze přičítat zodpovědnost za všechny sociální problémy, které na sídlišti panují, ale už proto, že tito tamní obyvatelé pocházejí právě z arabských zemí, bylo možná na místě očekávat větší prozřetelnost z hlediska akumulace architektonických hmot. Univerzita v téže čtvrti má k původním africkým konceptům blíž (byla mimochodem původně plánovaná pro Alžírsko), přesto však ukazuje, jak malou šanci má architektura sice v abstraktní rovině dobře koncipovaná, ale stavěná bez skutečného zájmu o konkrétní prostory a místa a v neposlední řadě špatně provedená.

Mnohem pozitivnější je příklad Freie Universität (Svobodné univerzity) v (tehdy Západním) Berlíně, která se od aglutinačního principu odpoutává, ale zůstává mu věrný v některých aspektech: ve hmotovém a materiálovém sjednocení, včetně svého kovového obkladu, který je příčinou řady přezdívek.

---

*nous avons cherché à établir un groupement intermédiaire d'une taille raisonnable entre la cellule individuelle et le nombre total de logements toujours abstrait. En articulant ce groupement intermédiaire, il a été possible d'établir une échelle qui reste compréhensible à l'homme. Cette articulation peut être déterminée par des facteurs divers, tels que l'adaptation à la topographie, l'organisation des accès, l'organisation des services etc. Cependant en ce qui concerne les problèmes de l'habitat pour le grand nombre ces considérations ne doivent pas nous empêcher de garder l'homme comme centre de nos préoccupations. » (Articulation des volumes et des espaces, in: Jürgen Joedicke [ed.], Candilis – Josic – Woods. A Decade in Architecture and Urban Planning, Stuttgart/Bern, 1968.*

<sup>57</sup> Articulation de éléments des bâtiments: habitat musulman, in: ibidem, s. 73.

## II. 4. Cesty do Orientu

Slova jako „Jih“ či „Orient“ v sobě nesou určitý romantický, starosvětský nádech. Dosud jsme se zabývali poměrně konkrétní topografií a exaktními fakty o architektuře padesátých let v Alžírsku a Maroku. Existovala ale i nikoli nevýznamná skupina mladých tvůrců, narozená v oblastech mnohem severnějších – v Nizozemsku, Anglii, nebo Švýcarsku –, kteří ve Středomoří nikdy nepracovali, a přesto pro ně měla architektura těchto oblastí mnohem větší přitažlivost, než dědictví evropské tradice, přežívající svým způsobem i v architektuře avantgardy. Důvodem byl především, jak uvidíme, hlavně jejich zájem o samotné kořeny, o vše, co je v architektuře elementární, „primitivní“. Proto se za takovouto architekturou vydávali na cestu, často daleko. Těžko vyjádřitelné vnitřní puzení, tíhnutí k určitým typům míst a prostorů je ostatně u základu veškeré architektonické tvorby, velmi často i té, která se zaklíná přísnou racionalitou. Jinými slovy, svět představ a tužeb bývá – a jistě nejen v architektonické tvorbě – daleko silnějším motorem než sféra racionální analýzy a rozvrhu. Podle Rolanda Simouneta realizovali architekti ze Severu svůj „středomořský sen“<sup>58</sup>. To ale na druhé straně nemusí znamenat, že to bránilo mladým architektům po druhé světové válce nabytí řadu přesných a podrobných informací o zemích od Íránu přes Blízký východ až po Afriku. Tyto informace ale nezískávali jen četbou etnografické literatury, nápadně často se – v duchu tradiční poznávací cesty – rozhodli se vydat na cestu sami a k poznání dospět přímou empirickou zkušeností. Že to mohlo být dobrodružné, není pochyb a ukazuje to hned první příklad.

Zatímco Roland Simounet se v Alžírsku narodil a jeho zájem o tradiční architekturu severní Afriky se proto zdá být přirozený, u Nizozemce Aldo van Eycka (1918–1999) představovala cesta do Afriky zcela cílené rozhodnutí. Podnikl hned několik cest do severní Afriky. První z nich vedla do Tuniska a podnikl ji se svou ženou Hannie. Viděli tuniské sůky, medíny a kasby, spali venku nebo pod stanem viděli historická města Sfax, která po patnácti letech ustoupila tuniskému ekonomickému rozvoji<sup>59</sup>. Z architektury jej zaujaly především tradiční *ghorfy*, podlouhlé sýpky zastřešené valenou klenbou, šplhající až do pětipodlažní výšky (**obr. 37, 38**), zvláště poté, co měl možnost na střeše jednoho z nich přenocovat. Aldo van Eyck se pak do severní Afriky vracel opakovaně. Na jaře roku 1951 s osmi přáteli, včetně jeho ženy, architektka Hermana Haana a malíře Corneille<sup>60</sup> vydali na více než měsíční cestu do saharské pouště ve starém vojenském nákladním autě. Byla to náročná cesta, při které pronikli až hluboko na jih do oblasti otevřené pouště. Aldo van Eyck dokonce ještě – proti přání svých

---

<sup>58</sup> viz pozn. 1.

<sup>59</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam 1998, s. 144.

<sup>60</sup> vlastním jménem Guillaume Cornelis van Beverloo (nar. 1922), člen skupiny COBRA, pro niž již dříve van Eyck navrhoval architekturu některých výstav.

spolucestovatelů – cestu prodloužil o dalších 700 kilometrů na jih, až do oblasti Hoggar za obratníkem Raka (**obr. 42**). Herman Haan pak poznatky z jedné ze saharských vesnic<sup>61</sup> prezentoval mj. na posledním, jedenáctém kongresu CIAM v Otterlo v roce 1959. Tentokrát již nešlo o návrh, jak stavět obydlí domorodých obyvatel, ale o antropologicko-etnografickou analýzu. To by ještě několik let předtím bylo na sjezdu *moderních architektů* jen těžko představitelné a naznačuje to, do jaké míry se spolu se změnou generací v moderní obrátily zájmy architektů k novým horizontům.

V Kairouanu, posvátném městě, byl Aldo van Eyck podobně nadšen jako Paul Klee, který se do Tuniska před první světovou válkou vydal a jehož zápisky van Eyck znal. Jižní světlo, barevnost i prostor zcela reformovaly Kleeovo výtvarné vidění. Jeho výtvarná cesta je velmi svébytná a neklasifikovatelná, ale i v jeho osobité interpretaci můžeme spatřovat mimořádně hluboké vnímání struktury toho, jak lidé organizují svět kolem sebe (**obr. 39, 40**). Podobná cesta, ale i podobné výsledky v celkovém výtvarném charakteru nás proto už tolik nepřekvapí.

Pro Aldo van Eycka byla tato zkušenost důležitá na celý život a pochopitelně se promítla i do jeho architektury. Pro Evropana z protestantského severu bylo otevřením nové perspektivy, která mu ukázala, že ne každý řád musí být nutně vytvořen sledováním racionálního plánu. Jednou z častých metafor, kterou poté používal ve svých projevech, byla „organizovaná kasba“<sup>62</sup>.

Soustavný zájem o architekturu Afriky se pak v hojně míře projevoval na stránkách časopisu *Forum*, který byl na přelomu padesátých a šedesátých let hlavním prostředkem, kterým skupina mladých architektů kolem Alda van Eycka. (**obr. 41**) Vyšla v něm celá řada článků, věnovaných tématům, které by od časopisu o moderní architektuře do té doby nikdo nečekal: popisy fungování vesnic v saharské poušti, eseje o roli vody v životě primitivních společností a podobně. Ročníky časopisu *Forum* z od konce padesátých do poloviny šedesátých let patří k jedněm ze základních zdrojů, ukazujících, nakolik byli tito architekti světem „primitivního“ člověka fascinováni a jak daleko v jeho poznání pronikli.

„Volání Orientu“ samozřejmě nelze omezovat na pouhou cestu za načerpáním nových motivů. Architekti jako lidé měli řadu hlubších osobních důvodů, z nichž se řada může setkávat s důvody jiných cestovatelů. Ty není možné zde rozkrývat, ale pro nás je důležité, že se často dotkli i samotných základů architektury: přírodních, společenských či psychologických, na které

---

<sup>61</sup> viz Herman Haan, *Life in the Desert*, in: Jürgen Joedicke, *Dokumente der modernen Architektur*, s. 150-156.

<sup>62</sup> Sám používal francouzskou verzi *casbah organisée*.

by ve své rodné zemi možná nikdy nenarazili. Švýcar Dolf Schnebli (1928–2009), byl později významný architekt, v jehož studiu z počátku pracovali i dnes mnohem slavnější dvojice Jacques Herzog a Pierre de Meuron, se také vydal na cestu pro inspiraci nikoli do Afriky, nýbrž v Orientu. V roce 1956 se vypravil se svou ženou Clarissou na dlouhou, téměř rok trvající cestu z Benátek přes Blízký východ do Indie (**obr. 43**) Po třiapadesáti letech, několik měsíců před svou smrtí v roce 2009, uspořádal fotografie, které na této cestě pořídil do knihy.<sup>63</sup> Cesta trvala téměř rok a její trasa sledovala tradiční, už od starověku existující obchodní cesty. Zároveň stojí za pozornost, že ji Schnebli podnikl asi deset nebo patnáct let předtím, než začalo být podobné cestování poměrně rozšířeným jevem mezi mladými lidmi na Západě, kteří hledali „návrat ke kořenům“ nebo prostě jen zajímavé dobrodružství.

## II. 5. Shrnutí

První kapitola tematizuje kořeny buněčné aglutinační architektury, které sleduje především ve Středomoří, a později i šířeji v oblastech, nazývaných z evropského úhlu pohledu Jih, nebo Orient. První sondu do buněčných a aglutinačních struktur v architektuře jsme provedli u Le Corbusiera. Konstatovali jsme přitom, že tento typ staveb v jeho architektuře v žádném případě nepatří mezi dominantní proudy jeho tvorby, má spíše charakter „spodního proudu“, vynořujícího se a opětovně mizícího. Drobná stavba víkendového doma na předměstí Paříže či nerealizované projekty ubytovacího zařízení pro Sainte-Baume nebo nad moře u mysu Cap Martin přesto ovlivnily několik jiných tvůrců a v jejich tvorbě ožily.

Téměř doslovnou ukázkou toho je raná tvorba Rolanda Simouneta, přesněji provizorní bydlení pro nejhudší vrstvy Djenan-el Hasan v Alžíru, u zrovna je podobnost s Corbusierovými projekty Roq a Rob očividná. U toho projektu jsme ale zároveň zjistili, že architekt vydatně čerpal ze svého vlastního poznání místní architektury. Simounet se ukázal být tvůrcem, který měl mediteránní principy nejen „v krvi“, ale dokázal je i přesvědčivě prezentovat. Zdrojem pro jeho tvorbu zůstávají především rozhovory a stručné průvodní zprávy, do obsáhlejších výkladů se sám nepouštěl. (Simounetovi věnujeme rozsáhlejší pozornost v následující kapitole, kde své bohaté zkušenosti z řady staveb, realizovaných v jeho mladých letech v rodném Alžírsku, zúročil i jinde.) Následující odstavce ukazují, že

---

<sup>63</sup> Dolf Schnebli, *Ein Jahr auf dem Landweg von Venedig nach Indien. Fotoskizzen einer langsamen Reise 1956*. Sulgen/Zürich, 2009.

přestože Simounet byl sice jedinečný tvůrce, nebyl v období od konce čtyřicátých let jediným, kdo vytvářel v severní Africe moderní architekturu. Věnovali jsme se zejména další části francouzského koloniálního teritoria, Maroku. Tvorba skupiny ATBAT-Afrique se zabývala z velké části urbanismem a nechala do konceptů moderního urbanismu poprvé proniknout i místní, vernakulární styl a zohlednila způsob života místních lidí a místní klima. Přesto, že toto zohlednění nebylo vždy dokonalé a nevedlo zcela přesně výsledkům, na které se zde zaměřujeme, je to velice významný moment, protože připustil do univerzalistických zásad Athénské charty. V Tangeru na severu Maroka pracovali i později hojně vytížení architekti Shadrach Wodds a Georges Candilis. V jejich pozdějších stavbách se zkušenost s artikulací architektonické hmoty projevila velmi významnou měrou.

Poslední kapitola ukázala, že „Jih“ a „Orient“ lákaly i další tvůrce, pocházející z krajin mnohem severnějších. Ti na své cestě za původní a elementární architekturou nejen četli knihy o vzdálených končinách, ale neváhali se ani sami vydat na cestu. Někteří dokonce opakovaně, jako Aldo van Eyck na Saharu, jiní strávili na cestě téměř rok, jako Dolf Schnebli při cestě do Indie. Sami pak začali publikovat svá pozorování a fotografie, v čemž hrál roli především nizozemský architektonický časopis *Forum*, o němž bude ještě řeč.

### III. ARTIKULACE HMOTY

Již jsme konstatovali, že přes svou zdánlivou nadčasovost se buněčné a aglutinační struktury, stejně jako projekty jim blízké, vyskytují v historicky vzájemně blízkém období. Jejich výskyt můžeme sledovat v širším měřítku od poloviny padesátých let; doznívání tohoto typu přichází mnohem pozvolněji asi od konce následující dekády. Tuto časovou spojitost lze vysvětlit několika způsoby. Ten první je poukázat na vzájemné ovlivnění architektů. Je sice pravda, že architekti patřili ke stejné generaci a někteří z nich se důvěrně znali – například v rámci Teamu 10 je často pojilo i osobní přátelství. Jejich motivace k použití buněčných a aglutinačních struktur jistě nebyla jen estetická. Zvolili ji vědomě, jako strategii (či jednu z možných strategií) proti v té době převažujícímu pojetí modernistické architektury. Dogmaticky uplatňované zásady Athénské charty, které vedly často nejen k fádnosti, ale v případě škol či sociálních zařízení hrozily, že poškodí zdraví či duševní vývoj svých obyvatel.

#### III. 1. Příroda si řekne o formu – terasové domy

*Staré nemůže být znovuzrozeno, ale ani ztraceno. Co jednou je, se vždy zase objeví v jiné formě...*

Alvar Aalto (1921)

Jednotky, ze kterých se skládal obytný blok, bylo možné uspořádat i jinak. Jak toto „jinak“ architekti chápali, ukáže následující kapitola. Zřejmě prvním takovým způsobem, který dovolil narušit tradiční blokové chápání architektury, byl rozklad objektu do teras. Jeho velmi raný, ne-li úplně první příklad můžeme najít u Alvara Aalta, architekta, jehož význam už dnes je obecně uznáván. Díky vlastním zdrojům – finskému původu, ale i obdivu k Toskánsku, mohl dospět k velmi netradičnímu řešení architektonického úkolu už ve velmi raném období. To jej v tomto směru staví do role předchůdce aglutinačních struktur.

##### III. 1. 1. Terasové domy u Kauttuy

Finsko bylo a díky svému bohatému zalesnění dodnes je významným producentem celulózy. Celulózní továrny jsou z logiky věci umístěny přímo v lesích, a kvůli velkým vzdálenostem vyvstala i potřeba ubytování pro zaměstnance. Alvar Aalto, slavný finský architekt, navrhoval jeden takový obytný soubor pro továrnu Sunila<sup>64</sup>. Na obtížném terénu, kde,

---

<sup>64</sup> Karl Fleig, *Alvar Aalto. Obras y proyectos / Works and Projects*, Zürich - Barcelona 1974, s. 226.



jak je to ve finské krajině časté, je jen slabá vrstva půdy a kamenné podloží vystupuje až na povrch, rozmístil soubory několika řadových domů tak, aby byly co nejlépe orientovány směrem na jih ke slunci. Díváme-li se na půdorys, uvidíme, že tak vznikl vzorec nerovnoběžných úseček, rozmístěných na daném území tak, jak si to žádal terén. Příležitost pro stavbu, kterou můžeme již bez nadsázky označit za aglutinační, ale poskytl až další projekt, taktéž ubytovna pro zaměstnance celulózky. Sídliště, které začal projektovat v roce 1935, se jmenuje Kauttua. Pozemek, který pro něj byl určen, byl velmi svažité, což se již – na rozdíl od předchozího případu – zásadně projevilo i v samotné architektonické formě: Aalto zvolil formu spojeným domů se systémem teras, kde se vždy každá z nich nachází na střeše jednotky pod ní (**obr. 45**). Přestože jsou domy čtyřpodlažní, obejdou se bez schodů, které nahrazuje sám přírodní svah. Porovnáme-li podobu domů v Sunile s Kauttuou, uvidíme že tu Aalto vzhledem ke svahu domy pootočil o devadesát stupňů: zatímco v prvním případě je natáčí tak, aby kopírovaly vrstevnice, a aby proto nemusel měnit jejich formu protáhlého kvádrů, v Kauttui naopak svažitosti terénu vyšel vstříc a využil ji. To je důležitý moment, který si pamatujeme: **terén** již nemusí být chápán jako něco, čemu je třeba „čelit“, či to „překonat“, jako tomu bylo v evropské architektuře, ale naopak jako něco, co může významným způsobem spolupracovat na výsledné podobě stavby.

Formu sídliště Kautta Siegfried Giedion přímo spojuje s tradiční výstavbou na řeckém ostrově Santorini<sup>65</sup>. Pokud se soustředíme na formu, opravdu vidíme jistou podobnost: pokud se díváme z pohledu sousedova střecha je zároveň naší terasou. Ve Středomoří bychom ale našli i řadu dalších analogických případů.

### III. 1. 2. Sídliště Halen – kompaktní sídlo v lese

Sídliště Halen je projekt, který měl velký vliv a stal se pro řadu pozdějších terasových komplexů vzorem. Nevyznačuje se sice příliš výraznou artikulací jednotlivých buněk, takže může být pochyb, zda se má stát předmětem našeho výběru. Jde ale nepochybně o projekt, vyznačující se buněčnou strukturou, silnou kompaktností a využitím terénu (**obr. 46**)

Je to jeden z nejznámějších projektů kolektivního švýcarského studia, známého pod jménem Atelier 5. Ten původně vytvořila pětice architektů (Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Herterberg, Hans Hostettler a Alfredo Pini), kteří vystupovali kolektivně. Během práce na sídlišti Halen, které bylo jedním z jejich prvních projektů po jeho založení Atelieru 5 v roce 1955, se k původní pěti přidali ještě Niklaus Morgenthaler a Fritz Thormann. Jejich tvorbu dominoval brutalismus, konkrétně ve své betonové podobě „béton brut“, vycházející z tvorby jejich krajana Le Corbusiera. Sídliště Halen je tedy postaveno z betonu, jeho vztah k přírodě,

<sup>65</sup> Siegfried Giedion, *Time, Space and Architecture*, Cambridge (Mass.), 1954.

kteřá je obklopuje, není však vztahem kontrastu, jako to bylo u brutalismu běžné, ale spíše vztahem splynutí, jak je patrné především v současném stavu (**obr. 47, 48**)

Celý komplex byl postaven v letech 1957 až 1961 v lese nad řekou Aare, poblíž vesnice Herrenschwanden asi pět kilometrů severně od švýcarského hlavního města Bernu. Celek tvoří 81 bytů, patřících soukromým vlastníkům. Halen se ale, nejen díky své poloze v lesích, vyznačuje silným smyslem pro komunitu a funguje jako malé město. Na počátku u příjezdové cesty jsou umístěny kryté garáže a dále se uvnitř komplexu obyvatelé pohybují pěšky. Centrum komunity podtrhuje především malé náměstíčko s malým obchodem („Dorfplatz“). Komunitní život je úzce provázán s architekturou naplánovanou v poměrně hustém plánu (**obr. 49**). Plán bral ohled také na děti, které se mohou bezpečně pohybovat po celém areálu. Ve stupňovitých chodnících a úzkých průchodech upomíná celek výrazně na města ve Středomoří.

Nejzajímavějším prvkem jsou ale pochopitelně samotné domy. Úzké, sevřeně působící parcely, do nichž se vchází z krytého chodníku – vnitřní ulice – se za vchodem poznenáhlu rozvíjejí v prostorově bohatý řadový dům, rozkládající se na třech úrovních a vybavený vlastní zahradou. Ta, díky svažité poloze celého komplexu, otvírá výhled na jih do strmého údolí řeky. Na sídlišti byly použity dva základní typy rodinných jednotek – užší „380“, o šířce 388 cm (**obr. 50**) a širší „12“ široký 515 cm (**obr. 51**), které doplňují ateliéry a několik menších apartmánů. Úspěch sídliště Halen se po více než padesáti letech jeví být zasloužený – distribuce prostoru, přístup ke vzduchu a světlu už se těžko podařilo překonat kterýmkoli napodobitelům. Sami tvůrci z Atelieru 5 pokračovali ve své tvorbě v jiných směrech, nejbližše k Halen má ještě sídliště Thalmatt, kde se však již více uplatňuje plastická tendence, tvarující byty do méně kondenzovaných skupin.

### III. 1. 3. Rozšíření terasových domů

Terasový dům jako typ pak došel poměrně značného rozšíření. Díky jeho vlastnostem, zejména respektu k terénu a tomu, že umožnil výhled do přírody, se tak dělo nejprve v zemích, kde byl vztah k přírodě vždy nabíledni, jako jsou skandinávské země či Švýcarsko.

Pronikl dokonce i do socialistického Československa, i když se značným zpožděním až v sedmdesátých letech. Rozšířil se v některých velkých českých městech, nicméně většinou ve formě, která do většího rozkladu bloku nepouštěla<sup>66</sup>. Bylo to dáno jistě omezeným sortimentem socialistického stavebnictví, založeného na prefabrikaci.

Výjimku představuje první a zřejmě také nejkvalitnější příklad terasových domů, souboru postavený architektem Jaromírem Vackem<sup>67</sup> (**obr. 53**) v Liberci. Realizovalo jej stavební

<sup>66</sup> Otakar Nečas, *Terasové domy*, Praha 1976.

<sup>67</sup> Rostislav Švácha (ed.), SIAL, Praha 2010, s. 341; Pavel Halík et al., *Slavné vily libereckého kraje*, Praha 2008.

bytové družstvo Nisa v letech 1967 až 1972. Jde o byty shodného půdorysného typu, které jsou spojeny celkem pěti krytými chodbami. Ty sledují přirozený sklon svahu a umožňují přístup k bytům. Terasy bytů jsou umístěny nikoli přímo na střeše sousedního domu níže, ale na náspe nad chodbou a částí zadního traktu.

## III. 2. Roland Simounet a stavba jako ekvivalent krajiny

Hovoříme-li o terasových domech, přivádí nás naše cesta ještě jednou k tvorbě Rolanda Simouneta. Již jsme se seznámili s africkými kořeny jeho architektury a s jeho východisky. Nyní nebude méně zajímavé, podívat se na to, jak jeho architektura obstála v odlišných podmínkách.

### III. 2. 1. Studentské koleje v Tananarive

Projekt studentských kolejí v malgašském hlavním městě Tananarive (Antananarivo) z let 1962–1972 zahrnuje 600 pokojů a obslužných místností; je zde také menza s kapacitou 1 000 míst a zahrady s bujnou vegetací. Již zadání tedy nahrává použití řady analogických, záměrně uniformních jednotek. Základem kompozice celku pro Simouneta bylo, jako vždy, uspořádání terénu. Pozemky, vyhrazené pro stavbu koleje se nacházely na protáhlém hřebeni, poměrně exponovaném a na dohled od protějšího vrchu, na kterém se nachází staré město. Již na první pohled vidíme (**obr. 54, 55**), že zde Simounet zůstal věrný alveolárnímu principu, tedy řetězení buněk k sobě. Pohled na půdorys (**obr. 56**) ale již ukáže Simounetovo směřování ke komplexnějším strukturám. Zatímco v severní části, umístěné na svažitém terénu, Simounet zvolil ne-hierarchický vzorec buněk, kupících se souběžně s vrstevnicemi (tak jako v Djenan el-Hasan), v jižní části, kde byl terén rovnější, začal stavbu uspořádávat symetricky, tedy podle abstraktnějšího řádu. Jsme tu vlastně svědky prorůstání přinejmenším dvou architektonických logik. Sám Simounet tu hovoří o dvojí „tkáni“ (*tissu*), „na jedné straně té, která [se zakládá na] proplétání (*d'enchevêtrement*), opakování, kombinaci dvourozměrných prvků, na druhé straně pak skládání autonomních buněk, zorganizovaných do jednoho trojrozměrného celku.“<sup>68</sup>

Pokud si to chceme názorně přestavit, vyjděme z myšlenky půdorysu. Na něm si pak představme promítnuty jednotlivé komunikační a inženýrské sítě, nakreslené na průhlednou fólii a překládané postupně přes sebe. Jednou z těchto sítí jsou vnitřní komunikace, jednou stupňovitá propojení zahradními schody a další třeba komunikace, vedená v úrovni střechy, která kopíruje trasu cesty, která na místě existovala před zahájením výstavby a která podélně

---

<sup>68</sup> Roland Simounet, La double notion de tissu, in : *Techniques et Architecture* n° 306, octobre 1975, s. 48.

sleduje celý hřeben. Síť se samozřejmě kříží v jakékoli jen trochu složitější budově, ale Simounet pečlivým *příkládáním* těchto vrstev na původní terén dosahuje vlastně jeho *opisu* v abstrahovanější, architektonické formě. To je velice důležité. Na rozdíl od řady architektonických projektů, které se verbálně hlásí k příslušnosti k místu, dává architektura studentských kolejí v Antananarivu těmto slovům reálným obsah: v dálkových pohledech působí, laicky řečeno, „jako by tu byla odjakživa“. Při pohybu v areálu umožňuje projít areálem v úrovni střech po stejné trase, kudy vedla ona původní místní cesta. Konečně, mluvíme-li o sítích, je třeba zmínit i teplou vodu, jejíž ohřev už od roku 1963 (!) kompletně zajišťovala sluneční energie.

V pozdějších projektech bude v Simounetových projektech docházet ke stále větší provázanosti a překrývání těchto rastrů, až konečně přestane být možné mluvit o buněčných strukturách. Ty postupně vrůstají do komplexnějšího celku, který pak získá monolitičtější charakter. Simounet si tu však přecejen dovolil narušit tradiční neokázalost – stavba má i jeden „sebereflexivní“ prvek, a to vyhlídkovou terasu v nejvyšším místě celého komplexu, na střeše tanzanského pavilonu (**obr. 59**), ze kterého lze přehlédnout jinak samotnou stavbu, která v ladných proporcích opisuje tvar návrší, jednak poskytuje rozhled do okolí.

Důležitým problémem byl hlavně problém nalezení vztahu k místu. V průvodní zprávě k projektu architekt říká: „*Pro tak vzdálenou zemi, přirozeně, [jsem nezvolil] žádnou importovanou architekturu, žádnou prestižní stavbu, která by ve studentech, kteří přišli na tuto křižovatku Afriky s Asií, vzbuzovala pocit vykořenění, ale naopak architekturu dialogu. Jsou sem převedeny (transposés) specifické prvky malgašské architektury, je vzata v úvahu role tropického klimatu a nadmořské výšky (1000 metrů) a také jižní polokoule, jsou tu zhodnoceny místní materiály, stavba se přizpůsobuje jedinečnému místu*“.<sup>69</sup>

Jedním z takových „transponovaných“ prvků, majících kořeny v místní tradici, jsou nosné cihlové sloupy, jsoucí přes výšku pater (**obr. 58**). Celkově se ale čerpání z místní tradice projevuje v abstraktnější rovině, řeči materiálů (místní tradiční cihla) a ve hře prostorů, již představují například geometrické stupňovité zahrádky uvnitř areálu (**obr. 57, 58**)

Simounet se tu definitivně ukazuje jako architekt, uvažující v nejlepších intencích toho, co bude později nazváno „kritickým regionalismem“. Zatímco ve Středomoří stále jaksí samozřejmě aplikoval to, co znal z prostředí, v němž vyrůstal od dětství, zde se ukázal jako architekt zcela vědomě a kriticky chápající a dotvářející místní podmínky. Stavba těchto studentských kolejí patří možná k nejvýznamnějším stavbám architektury dvacátého století, ale pro svou odlehlost je jen minimálně známa. Zásadním způsobem ovlivnila místní moderní architektu na Madagaskaru a potažmo celou architekturu tohoto rozlehlého ostrovního státu.

---

<sup>69</sup> –, Roland Simounet. *Pour une invention de l'espace*, Electa Milan – Paris, 1986, s. 54.

Ten přes svou příslušnost k Africe kdysi přináležel k dnešní Asii, což se projevuje zejména rozmanitostí oblasti přírody – většina rostlinných a živočišných druhů je endemických, jednak samozřejmě v kultuře. Simounetovo tyto přírodní podmínky, stejně jako kulturu před prací na projektu pečlivě studoval, aniž by ale pak kopíroval. Dá se možná říci, že Simounet je prvním autorem *postkoloniální architektury*, pokud bychom takový termín chtěli zavádět.

### III. 2. 2. Simounet ve Francii

Roland Simounet se v šedesátých letech etabloval v Paříži a z jeho malého malé architektonické kanceláře, v níž až do smrti pracoval sám jen s několika spolupracovníky, vzházely další zajímavé projekty. Jsou to stále komplexnější díla, která si přes svou nenápadnost postupně získávají stále větší obdiv odborné veřejnosti. Je to nepochybně způsobeno i tím, že se osvědčují v čase. I to je téma, které Simounet řešil. Za jeden z největších nedostatků řady moderních staveb považoval neschopnost zestárnout:

*„(...) Na druhou stranu se velmi zabývám stárnutím: jedna z největších chorob moderní architektury je to, jak rychle pomíjí – stačí několik let, a je poškozená. Neboť věřím architekturu, která nemá věk, kterou nelze datovat, která se zasadí do krajiny; právě proto jsou potřeba přírodní a surové materiály, nátěr nebo barva jsou to nejhorší, protože je potřeba je udržovat.“<sup>70</sup>*

Přes řadu opakovaných motivů v nich však už jednoznačně nepřevažují buněčné struktury. V jeho architektonickém slovníku často převládá druhý pól, který stavbám dodává monolitický, byť bohatě pročleněný charakter. Ten je na jedné straně vytvořen promyšlením architektonického řádu. Typickým simounetovským znakem jsou přitom systémy odvodnění, které rytmizují celý plášť stavby. Určitou monolitičnost těchto staveb lze ale opět vztáhnout k alžírským kasbám a zvenčí pevně ohrazeným maghrebským vesnicím, jako v případě obytného souboru v Évry u Paříže (**obr. 61**), postaveného v letech 1972 až 1975. K vrcholům Simounetovy tvorby patří také tři mimořádně zajímavé muzejní stavby – Museum pravěku regionu Île-de-France v městečku Nemours (1976–1980), Muzeum moderního umění regionu Nord ve Villeneuve d'Ascq poblíž Lille (1978–1983) a kompletní rekonstrukce pařížského městského paláce Salé na Picassovo muzeum (1976–1985).

My nicméně zaměříme na jednu z mála realizací, kterou se Simounet vrátil k buněčné struktuře – je to škola architektury v Grenoblu (*Unité pédagogique d'architecture*, **obr. 62**) z let 1973 až 1978. Tato stavba v sobě zahrnuje čtyři základní elementy. Ateliéry, obrácené na sever

---

<sup>70</sup> « D'autre part, je suis très préoccupé par le vieillissement ; une des grandes maladies de l'architecture moderne, c'est d'être un déjeuner de soleil : passés quelques années elle s'abîme. Or je crois à une architecture qui n'a pas d'âge, que l'on ne puisse dater, qui s'installe dans le paysage ; c'est pourquoi, il faut des matériaux naturels et bruts, l'enduit ou la peinture c'est la pire des choses, car il faut les entretenir. », *ibidem*.

ve čtyřech stupních, mají buněčný charakter. Základní velikost ateliéru je patnáct studentů, uvnitř je ale lze sloučit po dvou či po třech díky odstranitelným přepážkám. Díky terasovitému uspořádání mají všechny rozptýlené horní osvětlení, ideální pro tento druh prostoru (**obr. 63**). Dalšími elementy zahrnuje dvě „agory“ – víceúčelové prostory setkávání (viz půdorys na **obr. 64**). Stavba k sobě integruje i pěší komunikační cestu a zajímavě tak napojuje školu do tkáně města. Vidíme, že škola sdružuje několik funkcí a buněčný charakter architekt zvolil jen pro jeden z nich.

Buněčné struktury jsme doposud představovali jako univerzální princip. To platí, ale začíná se zdát, že pro určité typy staveb se hodí více, než pro jiné. Opakující se jednotky menších rozměrů se kromě obytných jednotek to jsou zejména školní zařízení: koleje a výukové prostory.

### **III. 3. Buněčné a aglutinační struktury v teorii: Team 10 a Aldo van Eyck**

*„Je tady tendence změny od malých buněčných jednotek shluku, které se přidávají aditivním způsobem, směrem k vytvoření velkého strukturálního elementu, ke zvětšení měřítka, aby bylo vše srozumitelnější.“*

Aldo van Eyck, 1959<sup>71</sup>

Od příkladů „doslovného“ užití buněčných struktur se nyní propracujeme k širším teoretickým kořenům toho, proč k těmto formám sáhli i architekti, kteří neměli své vzory tak říkajíc na očích. Zjišťujeme totiž, že buněčné struktury hrály roli v teoretických základech jejich práce a potažmo celého proudu moderní architektury. To si ale nejdříve vyžádá krátký historický úvod.

#### **III. 3. 1. Chyby moderní architektury a možnosti nápravy. Kongres CIAM 9 v Aix-en-Provence**

Exkurzem do díla Rolanda Simouneta jsme mohli pochopit, jak zásadně se liší stavby buněčného typu od do té doby praktikovaného přístupu k architektuře. Získali povědomí o tom, jakých výsledků lze s buněčnými strukturami dosáhnout, a shledali jsme, jaká témata se zde otvírají: Vše má co do činění s tématy lidského měřítka, uchopitelnosti a prostoty a tématu vztahu architektury a míst. Poté, co jsme ukázali, *jak* buněčné struktury vypadají, si položeme

---

<sup>71</sup> “There is a tendency to change from small cellular units of cluster which are used additively, to the formation of a major structural element, increasing the scale in order to make it more comprehensible.” Forum 7/1959, s. 27.

otázku *proč*. Musíme se proto vrátit k IX. kongresu CIAMu, který se konal v roce 1953 v Aix-en-Provence. Již jsme se o něm zmiňovali. Byl to ten, kde skupina CIAM Alger v čele s architektem Louisem Miquelem, jejímž nejmladším členem byl i Simounet, prezentovala mezi ostatními neobvyklý projekt analýzy a rekonstrukce chudinské čtvrti Mahieddine. Tento kongres patřil vůbec k nejpočetněji zastoupeným – přijelo na něj přes tři tisíce delegátů. Jeho význam nicméně spočívá především v tom, že se zde poprvé viditelně – a slyšitelně – odhalila trhlina v rámci moderního architektonického hnutí podstatný zlom. Zatímco alžírská skupina se proti Le Corbusierovi verbálně nikterak nevynezovala, byli tu řada jiných architektů, kteří již otevřeně kritizovali chyby a nedostatky, kterými trpěla moderní architektura po druhé světové válce – a kterými, jak dnes víme, měla trpět i dlouhá léta poté. Tehdy se totiž názory CIAM proměnily v široce přijímané a v masové poválečné výstavbě stavebnictví hojně aplikovanými postupy. Atmosféra na kongresu byla značně polemická, přičemž není bez zajímavosti, že dokumenty z něj kvůli tomu nebyly nikdy publikovány<sup>72</sup>. Všechny tyto věcné spory byly neoddelitelně propojeny i s nastupujícím generačním zlomem. První generace moderních architektů, která postavila své ideje na radikálním odmítnutí dosavadního stavu, mohla jen těžko očekávat, že vychová generaci zcela konformních „synů“. Tito mladí architekti, které bylo nejvíce slyšet, tedy Aldo van Eyck, Alison a Peter Smithsonovi, Jaap Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods, byli pověřeni přípravou následujícího, desátého kongresu – a vzniklo tak jádro skupiny, která si podle toho začala říkat Team X.

O Teamu X existuje dnes rozsáhlá literatura, v poslední době rozšířená především o široce pojatou monografii *Team 10: In Search of a Utopia of the Present*<sup>73</sup>, stejně jako vynikající internetové stránky<sup>74</sup>. Není tu naším úkolem zabývat se již zpracovanou historií Teamu X, na druhé straně si jí musíme být vědomi, protože je pro téma buněčných struktur zcela zásadním přínosem. Již na počátku jsme viděli Klíčovým pojmem v teoriích Teamu X byl *habitat*<sup>75</sup>, který se

---

<sup>72</sup> „In this context, it is worth noting that the proceedings and results of the 9th CIAM congress, held in 1953 in Aix-en-Provence, were never published. CIAM had no wish to expose the polemic character of this meeting, at which conflicts between an older and a younger generation had surfaced for the first time.“ (Max Risselada, Introduction, in: Papers from the conference 'Team 10 - between Modernity and the Everyday' organised by the Faculty of Architecture TU Delft, Chair of Architecture and Housing. June 5-6, 2003. Zdroj: <http://www.team10online.org/research/papers/delft2/risselada.pdf>, naposledy vyhledáno 15. 5. 2010.

<sup>73</sup> Max Risselada and Dirk van den Heuvel, *Team 10 - In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam 2005.

<sup>74</sup> <http://www.team10online.org>

<sup>75</sup> Pojem *habitat* (dosl. „bydlí“, lat. třetí osoba singuláru slova *habitare*) je původně biologický a ekologický (v české biologické terminologii *areál*), v teorii architektury jej pak nelze dobře přeložit do češtiny: znamená obydlí, bydlení, žité prostředí atd.

také stal tématem posledních dvou kongresů CIAM v Dubrovniku (1956) a v Otterlo (1959), které se již odehrávaly v režii této skupiny.

### III. 3. 2. Od buněk ke clusterům: Alison a Peter Smithsonovi a *clusters*

V rámci Teamu 10 byly důležité společné debaty. Zpočátku to byli hlavně Alison a Peter Smithsonovi, kdo se snažil dodávat práci týmu solidní teoretické základy. Pro nás zajímavým, a také klíčovým termínem pro ně byl pojem *cluster*, tedy shluk, či seskupení. Chápali jej spíše v abstraktní, funkční rovině a podle jejich občas nejednoznačných vyjádření by měl de facto zahrnovat celou architekturu: „...znamená určitý asociační vzorec, zavedli jsme jej, abychom nahradili taková slova jako *dům, ulice, obvod nebo město, nebo izolovat, vesnice, městyse nebo město, které jsou příliš zatíženy historickým zabarvením. Jakékoli shromáždění je „cluster“.* „Cluster“ je takový účtářský termín po dobu, kdy se vytvářejí nové typy.“<sup>76</sup> Tento teoretický obrat pozornosti k nehierarchickým strukturám byl důležitý. Je ale zřejmé, že mimo okruh čtenářů prací Smithsonových se příliš neujal. *Cluster* měl nadále označovat shluk v doslovnější podobě, tedy nakupení modulárních jednotek (buněk) způsobem, který je nehierarchický, ne-kompoziční. Obecnost pojmu v podání Smithsonových nám ale zároveň vysvětluje, proč ve vlastní tvorbě Smithsonových fakticky žádné příklady takovéto struktury nenajdeme.

### III. 3. 3. Aldo van Eyck a sestup k elementárnímu

Mimo manžele Smithsonovy tvořili teoretickou oporu Teamu 10 architekti z Nizozemí. Situace v tamní architektuře nahrávala přísně racionalistickému, slovy českého architekta Ladislava Žáka „protestantskému“ proudu moderní architektury. Přesto – anebo právě v reakci na to – se tu zformovalo několik osobností, která podnikla zřejmě vůbec nejpříkřejší kritiku moderní architektury „zevnitř“. Byl to především architekt Aldo van Eyck (1918–1999). V rámci Teamu X to byl bez nadsázky – vedle manželů Smithsonových – skutečný *spiritus agens* týmu, což bylo dáno bezesporu i díky jeho rétorickým dovednostem. Jeho kritika dosavadní praxe moderní architektury byla tak široká a důkladná, že to do té doby neměla obdoby a dokonce ještě na posledním kongresu CIAM v Otterlo, byl jeho projev natolik originální, že se mu ve své době ani nedostalo patřičného ohlasu. Van Eyck mluvil především o humánním, antropologickém rozměru architektury.<sup>77</sup> a o návratu k jejím elementárním otázkám:

---

<sup>76</sup> „...meaning a specific pattern of association, has been introduced to replace such words as house, street, district or city, or isolate village, town or city which are too loaded with historical overtones. Any coming together is „cluster“. Cluster is a sort of clearing-house term during the period of creation of new types.“ Cit. podle Arnulf Lüchinger: *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*. Stuttgart 1980.

<sup>77</sup> Byl ovlivněn četbou Clauda Léviho-Strausse, na což se patří upozornit už proto, že jde o velmi ranou recepci Lévi-Straussova díla, který v té době ještě nebyl znám.



*„Objevit znovu znamená objevit něco nového. Architektura je neustále znovuobjevování konstantních lidských proporcí, přeložených do prostoru. Člověk je vždy a všude ve své podstatě stejný: Má stejné mentální vybavení, i když jej používá různým způsobem, podle svého kulturního či sociálního zázemí, podle konkrétního životního vzorce, jehož je náhodou součástí. Moderní architektura se do té míry neustále vracela k tomu, co je v naší době odlišné, až ztratila styk s tím, co odlišné není, s tím, co je vždy a podstatně stejné.“<sup>78</sup>*

Nebyla to však jen zajímavé verbální projevy, které zakládají jeho originalitu. Aldo van Eyck sestupoval k základním složkám architektury i v praxi a na konci padesátých let už měl za sebou pozoruhodné dílo. Šlo o početný soubor dětských hřišť, kterými se město Amsterdam rozhodlo zaplnit mezery v městské zástavbě, z většiny vzniklé válečným bombardováním. Van Eyck se díky své soustavné práci na tomto úkolu stal brzy v tomto oboru odborníkem a postupně byl autorem několika stovek hřišť. Mezi nimi nás zaujme především opakující se motiv hexagonu, tak jako na hřišti na **obr. 67** a **68** z roku 1956. Betonová prolézačka tu tvoří jakousi *proto-architekturu*<sup>79</sup>. Děti, které po ní lezou, zcela určitě a svým tělem přímo fyzicky zakoušejí „habitat“, který tato stavbička utváří. Je založena na pravidelném půdorysu a skládá se z betonových hexagonálních sloupků, které jsou naopak nestejně vysoké. Celý útvar tak silně upomíná na skalní útvary, vzniklé sloupcovitou odlučností čediče, známé v Čechách z Kamenných varhan u Kamenického Šenova (**obr. 69**). Nerealizovaný projekt školy pro Amsterdam z roku 1955 (**obr. 72, 73, 74**) opět ukazuje van Eyckovo zaujetí hexagonem. Zde však kombinuje jeho různá měřítka a vynecháním některých stěn utváří propojený celek. Zvolený hexagonální modul mu pomohl vytvořit „plynulou kontinuitu“<sup>80</sup> prostorů, který se tak obejde bez pravých úhlů.

### **III. 3. 4. Rozbití bloku. Sídliště PREVI v Limě**

V předchozí kapitole jsme se poměrně podrobně zabývali zkušeností, kterou udělali architekti v severní Africe a také tím, jak z ní čerpali. Aldo van Eyck, který se nebál vyhrocených formulací, šel ve zhodnocení chudinské čtvrti ještě dál než oni, když prohlásil: *„Místo nepohodlí*

---

<sup>78</sup> „To discover anew implies discovering something new. Architecture is a constant rediscovering of constant human proportions translated into space. Man is always and everywhere essentially the same. He has the same mental equipment though he uses it differently according to his cultural or social background, according to the particular life pattern of which he happens to be a part. Modern architecture has been harping continually on what is different in our time to such an extent that even that it has lost touch with what is not different, with what is always and essentially the same.“ Aldo van Eyck, *Forum* 5/1959.

<sup>79</sup> Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009.

<sup>80</sup> „flowing continuity“. Aldo van Eyck, s. 110.

špíny a zmatku máme teď nudnost hygieny. Skutečná chudinská čtveř zmizela – například v Holandsku –, ale co ji nahradilo? Jen kilometry uspořádaného „nikde“, a nikdo se necítí jako někdo, kdo „někde“ bydlí.“<sup>81</sup>

Vrátíme li se nyní k van Eyckovu projektu školy z roku 1955 (**obr. 74**), je tu jeden zásadní rozdíl, kterým je výšková diferenciací a artikulace jednotek, v tomto případě tříd. Van Eyck tu sám píše: „Představte si školu se šesti třídami, přičemž má každá třída jiný tvar, jinou výšku, jinou orientaci – ne jen ‚jiný‘, ale opravdu jiný!“<sup>82</sup>. Opakující se modul nikdy neměl pro van Eycka být záminkou k monotónnosti.

Je to patrné i na zřejmě nejslavnější van Eyckově stavbě, sirotčinci v Amsterdamu, (**obr. 15**) jenž je přirovnáván k severoafrickému síku (**obr. 5**)<sup>83</sup>. Je to natolik známá a často analyzovaná stavba, že se zde jejímu rozboru věnovat nebudeme. Vidíme ale dobře, že je to zejména díky užití řad menších kupolí. Samotný vnitřní prostor je výsledkem promyšleného programu, spojujícího oddíly pro děti různého věku.

Jeden z největších projektů realizoval Aldo van Eyck na předměstí peruánského hlavního města Limy. Pro předměstí osm kilometrů od městského centra byla v roce 1968 vypsaná velkoryse pojatá soutěž na nízkorozpočtové domky<sup>84</sup>. Jeho vítězný návrh (**obr. 76**) je opět založen na síti hexagonů, jedná se však tentokrát o nepravidelné šestiúhelníky, které jsou do sebe pilovitě zaklesnuty. Vzniká tak poměrně rozsáhlá aglutinační struktura<sup>85</sup>. Proč ale šestiúhelníky? Hexagonální rastr architekt zdůvodňuje tím, že si všiml, že čtvercovité dvorky v podobných čtvrtích se často zastavují, protože už samy o sobě poskytují čtyři zdi, které stačí tvořivým obyvatelům jen zastřešit. Obyvatelé se tím zbavují jednak soukromého venkovního prostoru, ale i přímého přístupu světla a vzduchu do místností. Domy samy o sobě jsou složeny ze dvou kubusů (**obr. 77**) a na pozemcích umístěny doprostřed (**obr. 78**). Toto omezení vychází ale v rámci podmínek, nastavených tak, aby obyvatelé své domy sami dotvářeli podle vlastních

---

<sup>81</sup> „Instead of the inconvenience of filth and confusion, we have now the boredom of hygiene. The material slum – in Holland for example it has – but what has replaced it? Just mile upon mile of organized nowhere, and nobody feeling he is ‚somebody living somewhere‘“, cit. z: Arnulf Lüchinger: *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*. Stuttgart 1980. , s. 36.

<sup>82</sup> Vincent Ligtelijn, *Aldo van Eyck. Works*, Basel/Boston/Berlin, 1999, s. 110.

<sup>83</sup> viz Lüchinger, *Strukturalismus* (pozn. 81), s. 54.

<sup>84</sup> Soutěž byla zcela otevřená pro domácí architekty s třinácti vyzvanými týmy ze zahraničí, mezi nimiž byli i Candilis-Josic-Woods, Christopher Alexander, Atelier 5, Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa či James Stirling. Van Eyck tuto soutěž vyhrál.

<sup>85</sup> „The urban structure for the entire site submitted for the competition is based on a clustering principle.“ Ligtelijn, *Aldo van Eyck* (pozn. 82), s. 169.

potřeb, „svépomocí, horizontálně i vertikálně, od jedné do osmi místností, podle potřeb a prostředků rodiny“ a nepřišli kvůli tomu o vlastní venkovní prostor. Fotografie těsně po dokončení (**obr. 79**) a několik let poté (**obr. 80**) ukazují, nakolik se tato představa ujala. Druhým důvodem pro hexagonální tvar pozemků, který architekt uvádí, je převažující směr větru, kterému se přizpůsobuje orientace pozemků (**obr. 81**). Protože zde celoroční vlhkost vzduchu dosahuje devadesáti procent, vyžádalo si osídlení uvolněnější, otevřenější strukturu.

Celek podélně protínají dvě rovné silnice (*avenidas*), sloužící jak pro pěší, tak pro motorizovanou dopravu – to je nutné už z dopravních důvodů. Diagonálně jím pak procházejí pěší cesty, které spojují domy s několika školami. Vidíme tedy, do jaké míry nechal architekt, pocházející ze zcela jiného prostředí, do svého projektu vstoupit místní podmínky, přizpůsobit a přitom vybudovat jasně definovaný architektonický celek. To vše samozřejmě poezii, již ale van Eyck ponechává z velké části na samotných obyvatelích – například už tím, že počítal s se participací obyvatel například v podobě vlastních barev zdi.

### III. 3. 5. Exkurs - Hexagony

Šestiúhelník neboli hexagon je jeden ze základních geometrických útvarů. Jak ví každý školák z geometrie, lze jej snadno sestavit přenesením poloměru kružnice na její obvod. V přírodě má své místo v řadě krystalických soustav, jak ukazuje již zmíněný příklad čediče. Má tu zajímavou vlastnost, že v síti, složené ze samých hexagonálních jednotek, mají jejich stěny při přepočtu na plochu relativně nejmenší úhrnnou délku.<sup>86</sup> Jinými slovy, pokud chceme danou plochu rozdělit na stejné jednotky o dané ploše, je nejspornější dát jim právě šestiúhelníkový tvar. Pokud si tedy tyto stěny představíme opravdu jako zdi, je takové řešení nejméně náročné na množství materiálu, čehož využívají například včely při stavbě pláství (**obr. 82**). Stavějí jednoduše řečeno tak, aby co nejvíce šetřily voskem. Je to pro ně výhodné i z hlediska fyzikální pevnosti celé struktury: tlak v šestiúhelníkové síti má vždy možnost rozložit se do více směrů a nikdy nesměřuje kolmo.

Exemplární jsou práce pro dětská hřiště v Amsterdamu: prolézačka, kde jsou hexagonální útvary položeny vodorovně (**obr. 65**), či „hora pro lezení“ (*climbing mountain*), kde jsou sloupky různých výšek nakupeny svisle (**obr. 66, 67, 68**). Tvar hexagonu není přes zmíněné výhody užíván tak často, jak by se mohlo zdát. Existují samozřejmě hexagonální půdorysy centrálních staveb z helénismu či baroka – ostatně nepříliš četné –, k nimž lze přiřadit některé příklady z moderní architektury. Nikde však nejde o hexagonální síť.

Zmíněnou fyzikální výhodnost hexagonu využil izraelsko-kanadský architekt Moshe Safdie (nar. 1938) ve svém nerealizovaném projektu obytné struktury pro Portoriko (**obr. 83**)

---

<sup>86</sup> Petr Vopěnka, *Rozpravy s geometrií*, Praha 1989.

z roku 1968. Zde použil jako základní stavební jednotku zploštělé hexagonální moduly. Ty měly být stavěny na sebe ve slucích po dvanácti, v navazujících řadách (**obr. 84**). Výsledkem by pak byla stavba, která by využila výhod komprimace – zahuštění a díky návaznosti šikmých a rovných ploch by se téměř obešla bez schodů<sup>87</sup>.

Hexagonální modul se stal v architektuře zejména šedesátých let velmi oblíbeným. Nelze samozřejmě podceňovat přenos informací skrze architektonické časopisy a jiné informační kanály, ale zdá se, jako by se vzájemně podobné ideje rojily na různých místech zároveň. Hexagonální modul byl i základem práce architektů, kteří nepracovali s buňkami. Candilis, Josic a Woods při navrhování rozsáhlé čtvrti Le Mirail v Toulouse využili šestiúhelnou síť dokonce několikanásobně (**obr. 85, 86**). Jednou dává tvar samotným budovám, podruhé z něj v reálně postaveném zbývá již jen zalomení do úhlu 120°, které bylo vnímáno jako příznivější než úhel pravý.

Hexagonální síť použili v českém prostředí například Jan a Věra Machoninovi při tvorbě projektu obchodního domu Kotva v Praze (1969–1974; **obr. 75**). Jejich projekt hexagonálních modulů nápadně připomíná již zmiňovaný projekt školy pro Amsterdam od Aldo van Eycka (**obr. 74**). Podobně jako tento moduly využili Machoninovy kombinaci hexagonů v půdorysu. Rozdíl je naopak v tom, že jednotlivé moduly jsou poměrně vysoké a nejsou mezi nimi velké výškové rozdíly, takže celek působí daleko více jako kompaktní hmota. Vnitřní prostor je – vzhledem k účelu stavby pochopitelně – propojen již bez ohledu na vzorec, na kterém vznikl. Nejde tedy o plně artikulovanou buněčnou strukturu. Přesto jde v českém prostředí o stavbu, která se západnímu směru aglutinačních struktur přiblížila snad nejvíce.

---

<sup>87</sup> Myšlení o architektuře v diagonálách bylo v šedesátých letech rozšířenější, zabýval se jí široce například francouzský architekt Claude Parent.

### **III. 4. Giancarlo de Carlo: místo, tradice a architektura bez přívlastků**

Italský architekt Giancarlo de Carlo (1919–2005) byl jediným členem Teamu 10, pocházejícím z Itálie. Při tom, jak důležitou roli hrála středomořská tradice pro architekturu této skupiny, nás může udivit, že se v kruhu Teamu 10 nenašlo více tvůrců z této mediteránní země *par excellence*. Jeho příklad nám ukáže, jak se buněčný a aglutinační princip dá použít v historickém rostlém městě, respektive v jeho těsném sousedství. Itálie oplývá bezkonkurenčně největším počtem zachovaných takových rostlých měst a městeček. V protikladu k tomu, ale možná právě proto v myšlení tamních architektů ale vždy převažoval jednak důraz na geometrii, jednak na monumentalitu, což se silně projevilo i v tamní moderně, propojené s fašismem. Giancarlo de Carlo byl proto v italské architektuře v mnoha ohledech výjimečným zjevem, byť ovlivnil – ať už přímo, jako pedagog, či nepřímo, řadu mladších architektů. Kládl důraz na přirozený růst staveb v návaznosti na své okolí, lokální podmínky, což jej brzy přivedlo i ke koncipování buněčných a aglutinačních struktur. Po kongresu v Otterlo (1959) se připojil k anglickým a holandským architektům z Teamu 10 a stal se jedním z jeho neaktivnějších členů tohoto sdružení. V rámci moderního hnutí byl spolu s Aldo van Eyckem jedním z nejtvrdších kritiků mechanistického myšlení v moderním hnutí, nebál se přitom polemizovat ani se samotným Le Corbusierem, jenž zůstával i pro mnoho jeho kolegů z Teamu 10 nedotknutelným. De Carlo říkal: „Úkolem architekta je rozvíjet kolektivní imaginaci“.

#### **III. 4. 1. Práce pro Urbino – „soudobá verze italského města na kopci“**

V Itálii, kde se díky členitému terénu a svéráznému historickému vývoji uchoval větší počet historických rostlých měst, než v jakékoli jiné evropské zemi. Jedním z nich je i město Urbino v provincii Marche, někdejší sídlo Montefeltrovských vévodů, které se stalo pro de Carla místem, se kterým zůstává spojena podstatná část jeho tvůrčího života. Jeho práce tu trvala po několik desetiletí a měla trojí podobu: obnov a doplnění existujících veřejných prostor, přetvoření důležitých památek na budovy univerzity a konečně stavba nových studentských kolejí, aby město organicky vstřebalo příliv studentů. Již v roce 1954 postavil ubytovací zařízení pro zaměstnance místní univerzity a v letech 1958 až 1964 vypracoval pro celé město regulační plán. Univerzitní budovy pak umístil do historických budov – první z nich, dokončená v roce 1960, byla v rekonstruované skromné budově z patnáctého století, jednom z prvních sídel vévody. Další fakulty – právnická, pedagogická a ekonomická – pak našly místo v někdejších kláštorech.

Urbino je jedno z klasických středoitalských středověkých rostlých měst, okupující vrchol kopce. Ten je v Urbinu obsazen renesančními stavbami, zejména pak s vévodským palácem. Příkladem vzájemného prorůstání těchto staveb může být točitá rampa, kterou si

vévoda nechal zbudovat, aby mohl na koni sestoupit do dolního města. Tuto rampu, doposud skrytou v pozdější stavbě divadla z devatenáctého století, de Carlo odkryl, obnovil a zpřístupnil coby originální městský prostor. „De Carlova dovednost spočívá v nalézání korespondencí mezi novým programem a starým uspořádáním, v některých případech učiní celou strukturu jasnější. Má ducha pro to, aby zúročil jedinečnost místa, jeho jedinečné tvary a úrovně, a aby sem vhodným způsobem umístil nové a mnohdy rozměrné prvky.“<sup>88</sup>

De Carlo měl při této práci vynikající možnost seznámit se s organismem města, kde se tyto dva aspekty vzájemně prorůstají. Podobně pak postupoval, i když vestavoval univerzitní budovy do historických prostorů.

Zkušenost s prací v jedinečném prostředí Urbina ale ovlivnila i jeho práci při projektování novostaveb. Zatímco budovy jednotlivých fakult byly ve městě integrovány do historické zástavby, ubytovací kapacita města už nestačila, a proto bylo rozhodnuto o vybudování studentských kolejí. Ty byly situovány na vrch v blízkosti starého města, doposud nezastavěný s výjimkou budovy klášterního konventu, který sloužil jako domov pro seniory (půdorys na **obr. 88**). Tento objekt ponechal architekt bez zásahu a byla do něj soustředěna administrativní část. Koleje vznikaly postupně a Giancarlo de Carlo je soustředil do pěti vzájemně navazujících shluků.

Nejdříve, v letech 1962 až 1966, to byla kolej Il Colle o 150 pokojích, umístěná, jak název napovídá, na vrchol kopce (**obr. 91**). Je to možná de Carlova nejznámější práce. Vrch se nachází na jihozápad od města a kolej umístil architekt na jeho západní svah, se vstupem z horního konce. V materiálové rovině se architekt držel místních zdrojů a cihly, použité na stavbě, jsou zhotovené z hlíny, která pochází přímo z místa stavby. V té době byly takové snahy nazývány *novým brutalismem*, zrovna tak jde ale o sestup k odvěké místní tradici.

Celý komplex je kompozicí stupňovitých a polokruhových forem, z nichž druhé řečené zahrnují i přednáškový sál, jídelnu a společenskou místnost, umístěné na různých úrovních v horní části. Ta je završena rozlehlou soustavou teras. Pokoje mají podobu navazujících buněk, které jsou k sobě vzájemně připojeny vždy ve standardním úhlu šest stupňů, ale často využívají i možnosti vzájemně po sobě „klouzat“, nahoru nebo dolů po svahu (**obr. 92, 93**). Řady buněk přitom nejen sledují jeho kontury, ale i hrají – jakoby hudebně – i proti němu<sup>89</sup>. V době, kdy téměř všude v architektuře převažovala mřížka a architekti uspořádávali svá díla do rigidních geometrických tvarů, se tento přístup zdál být velmi hravý. Výsledek působí jako „soudobá

---

<sup>88</sup> Peter Blundell Jones, Giancarlo de Carlo: works “professional activity”, in: Francesco Samassa (a cura di), *Giancarlo de Carlo, Percorsi*, Iuav AP – Archivio Progetti, Venezia 2004, s. 266.

<sup>89</sup> Peter Blundell Jones, Works “Professional Activity”, in: *Percorsi* (pozn. 88), s. 269.

verze italského města na kopci“, jehož podstatná část je jakoby zborcena do velikosti měřítka jednotlivého studenta. Stavba také neobvykle výrazně navenek reflektuje svůj sociální obsah. Ukazuje se tu jak de Carloův dlouhodobý zájem o „spontánní architekturu“, tak zájem de Carlova přítele Aldo van Eycka o antropologii. Artikulace jeho rodinných jednotek v o málo dřívějším amsterdamském sirotčinci nachází ozvěnu v de Carlově koleji. Collegio del cole mělo velký úspěch a stavba byla hojně publikována. Giancarlo de Carlo ale spokojen nebyl: když pozoroval, jak studenti stavbu využívají, zdálo se mu, že mají sklon se příliš izolovat ve svých pokojích a celá kolej funguje spíše jako hotel. Problémem se zdál být příliš náhlý přechod mezi společenskou budovou a individuálními buňkami, který se v pozdějších kolejích snažil napravit omezením otevřených chodníků. Původně mělo stát Collegio del Cole samostatně a de Carlo by ty další býval rád rozmístil na různá místa po městě, ale vlastnictví pozemků a místní politika si vynutily, aby se další koleje rozložily na jižním svahu téhož kopce.

Rezidenční komplex se měl rozrůst asi osminásobně, a to velmi rychle. Giancarlo de Carlo tedy navrhl další stavby jako téma a variaci, přičemž imitoval proces pomalého růstu. Postupně tak v rychlém sledu vyrostly Collegio della Vela (**obr. 97, 98, 99**), Collegio del Tridente (**obr. 94**) a Collegio dell’Aquilone (**obr. 96**) a menší Serpentine. Celý soubor kolejí byl dokončen až v roce 1983, po více než dvaceti letech od začátku prací. Tyto stavby následovaly prvním užitím místního jazyka – kombinace betonu a červených cihel zhotovených in situ, stejné artikulace společných prostor v kontrastu ke křídílům s pokoji, odstup od budovy někdejšího kláštera. Společná zařízení obsahovala jídelny a přednáškové sály, ale i knihkupectví. Collegio del Tridente bylo dokončeno v roce 1979. „Tridente“ znamená trojzubec – důvod tohoto pojmenování je jasný při pohledu na půdorys (**obr. 89**). Má nejvíce prvků, podporujících komunitní život, včetně jedinečné piazzy nahoře. V řadách studentských pokojů de Carlo vyzkoušel jak rovné terasy, vedené souběžně s vrstevnicemi, tak kaskády pokojů, které jdou napříč (**obr. 94**). Velmi vynalézavě navrhoval seskupení pokojů a vytváření sdílených prostorů, a pojal komunitní prostor každé z kolejí jiným způsobem, aby vznikl pocit místa a identity (**obr. 95**). Přesto rozhodnutí včlenit pěší cirkulaci dovnitř staveb upozadilo roli zdejších výtečných prostorů pod širým nebem a dodalo kolejím větší, více institucionální charakter. Peter Blundell Jones upozorňuje ale i na problémy: *„Koleje sice nabízejí celou řadu zajímavých prostorů a velmi vynalézavou práci s denním světlem, ale jejich celkový obří rozměr není zcela zmírněn; kritici prohlašovali, že de Carlo nikdy nepřekonal půvab své první práce, Collegio del Cole“*<sup>90</sup>. Další Giancarlo de Carlo spojil s Urbinem a okolím ještě řadu staveb, kde se držel podobných principů.

Poměrně podrobný rozbor jeho komplexu kolejí pro historické město Urbino ve střední Itálii není samoučelný, protože ukazuje hned několik obecnějších momentů naší tematiky.

---

<sup>90</sup> Ibidem, s. 271.

Jednak je to vztah aglutinačního principu k **historické zástavbě** analogického typu. Komplex urbinské univerzity ukazuje, že de Carlo vlastně vytvořil na návrší, ležícím naproti historickému městu, město paralelní, sledující to starém ve svém měřítku a principu růstu – byť to druhé ve zrychleném sledu. Použití cihel, vypálených z hlíny, vytěžené přímo na místě – totéž jsme viděli už u Simouneta – dále podtrhuje **materiálovou rovinu** propojení architektury s místem. Ta má svůj výrazný dopad na ty vlastnosti stavby, které nejvíce vnímají její každodenní uživatelé, barevnost, hmatovou stránku, akustiku. Pro de Carla byl v tomto smyslu klíčový pojem „přirozená“ či „spontánní“ architektura. Těmi má být upozaděno historické ukotvení architektury a naopak zdůraznění těch rysů, které spojují stavby napříč časem – či bez ohledu na historické zařazení.

Dovolme si ještě malé srovnání, které přímo nabízí už pro stejné zadání. Celý projekt urbinských studentských kolejí je velmi nápadně podobný již zmiňovanému komplexu, celku u Antanariva, projektovanému Rolandem Simounetem. V bezpočetné řadě studentských kolejí po světě jsou to tyto dvě stavby, které se tak výrazně podobají právě díky zvolenému aglutinačnímu principu. Obě jsou umístěny na samostatném návrší na dohled od města. Řady studentských pokojů vybíhají ze společných prostorů a reagují na svah. Je to zajímavé, protože – přes generační i myšlenkovou blízkost obou architektů – nemáme žádný důvod se domnívat, že šlo o přímou inspiraci. Ještě zajímavější to je ale tehdy, když si uvědomíme, že oba architekti došli k tomuto výsledku vědomou prací s místními podmínkami. V obou případech jde o analogickou situaci – studentské koleje jsou umístěny na kopci, na dohled od městského centra. V obou případech se na tuto situaci rozhodli reagovat podobným způsobem. A konečně v obou případech vyrůstaly stavby v několika fázích, při nichž došlo ke kombinaci přirozené („růstové“) půdorysné kompozice a kompozice geometrické.

Giancarlo de Carlo zde učinil důležitý architektonický krok ke zmenšení „zrnatosti“ přechodu mezi domem a městem. Dům – bytový komplex – město, schody které na sebe navazují, přesně tak o tom mluvili manželé Smithsonovi, a jako uvidíme – ovšem v jiné podobě – u Hermana Hertzbergera.



### III. 5. Pohled z výšky

V tuto chvíli je třeba se stručně pozastavit u jednoho zajímavého faktu. Pohlédneme-li na fotografie a obrázky, které doposud náš výklad doprovázely, zjistíme, že se v nadprůměrné míře vyskytují pohledy shora, či přímo pohledy letecké. Není to náhoda. Buněčné a aglutinační stavby se opravdu vzpírají tomu, být zachyceny ve své celku z blízkosti. Jejich stavby jsou natolik „žitým prostorem“, že skýtají možnosti různých vnitřních pohledů a průhledů (viz **obr. 80, 114**), i detailů. Architekti si toho byli sami dobře vědomi, stejně jako autoři fotografií. Nabízejí se tedy dvě strategie. Jednak pohled z dálky, ale ten je možný pouze v případě, že máme možnost přehlédnout celek z protějšího svahu (**obr. 54, 95**). V případě staveb v rovině se velmi často vyskytují hlavně letecké fotografie (**obr. 31, 46**), nechávající vyniknout struktuře staveb. Je zde ale i postup zcela opačný, který to trochu vyvažuje. Kamera se naopak přibližuje, pořizuje detailní záběry, nebo pohledy do interiéru. Nápadně často – a v kontrastu k většinové praxi dodnes – se stavby zachycují v užívání, s lidmi, v případě Aldo van Eycka s jeho oblíbenými dětmi (**obr.** ). Má to svůj důvod i jinde než v pouhé roztomilosti. Děti se si svobodněji než dospělí osvojují prostor svou fyzickou přítomností, nepohybují se v předem daných trajektoriích a tím pádem jej využívají v celé jeho šířce.

### III. 6. Shrnutí

V této části práce sledujeme zlom, který dovolil moderní architektuře nalézat taková řešení, která dovolila změnit její tradiční charakter, přesněji nabídla taková řešení, která umožnila „rozbít blok“. Nejdříve jsme přiblížili základy tematiky terasových domů, a to především rozbohem klíčových staveb tohoto typu. Ukázali jsme patrně jedno z nejstarších řešení, které ještě před druhou světovou válkou vytvořil Alvar Aalto pro obytné jednotky ve finské Kauttue. Jeho příklad ukazuje, nakolik zásadní je u tohoto typu staveb reakce architekta na **konkrétní místo a terén**. Aalto jak se snažil navazovat na tvar konkrétního místa, „vrůstá do kopce“, jak silueta stavby vytváří paralelu k terénu, nebo na něj plynule navazuje. Asi nejlepší příklad terasových domů představuje sídliště Halen od Atelieru 5 z let 1955 až 1961. To bylo vzorem i pro celou řadu podobných řešení jinde. Se zřetelem k české domácí problematice jsme se stručně zmínili i o terasových domech v tehdejší Československu, jmenovitě o libereckých terasových domech člena SIALu Jaromíra Vacka<sup>91</sup>. Vrátili jsme se ještě jednou k architektuře Rolanda Simouneta, která s terasami a artikulací architektonické hmoty úzce souvisí. Jeho příklad ukazuje další aspekt, který je po terénu pro tuto architekturu zásadní: **hustota a**

---

<sup>91</sup> Pro historické upřesnění: SIAL – Sdružení architektů a inženýrů Liberce, vzniklo až po započetí této jeho stavby, v roce 1968.

**kondenzace.** Sondy do jeho vybraných staveb ukázaly, jakých podob taková koncepce nabývá v různých klimatech od Madagaskaru po Francii.

Všichni tito tvůrci nabízeli svou alternativu k tradičnímu principu architektury řešení především „přímo“, skrze architekturu samotnou. Jejich řešení tak mohla často zůstat nepovšimnuta širším publikem, což se projevuje i malou reflexí v odborné literatuře. Jinak tomu je oproti u tvorby architektů TEAMu 10, kteří naopak svá řešení doprovázeli mohutnou verbální ofenzívou, která dokonce místy předčila skutečné výsledky jejich práce. To ale nic neubírá na jejich významu. Abychom nahlédli pozadí důvodů, proč vlastně došlo v rámci moderní architektury k dělení a fragmentaci, zmínili jsme se stručně o sporných tématech, které rozdělily architektky na posledních kongresech CIAMu a později vedly k jeho rozpadu a ke vzniku Teamu 10. Věnovali jsme se krátce teoretickým základům této skupiny tak, jak je formulovali manželé Smithsonovi. Podstatný jejich projekt stupňovitěho chápání přechodu mezi jednotlivými typy osídlení, který narušil majoritní představu dům versus jeho okolí směrem k jejich plynulé návaznosti. Důležitý byl také pojem **shluk (cluster)**, který měl v duchu právě zmíněné kontinuity nahradit dosud běžná slova jako dům, komplex. S tímto pojmem se při studiu buněčných struktur budeme setkávat, ale v užším smyslu; jako se způsobem nehierarchického uspořádání prvků stavby, zejména buněk – modulů. Snad nejvýraznější osobnost Teamu 10, Aldo van Eyck, byl zmíněn již dříve v souvislosti s cestami do Afriky. Jeho vášnivý zájem o vše elementární jej ale také vedl k zájmu o dětství. Dětskou duši se snažil důkladně poznat i díky svým zakázkám na řadu amsterdamských dětských hřišť, v nichž užíval řadu elementárních tvarů, jež pak můžeme pozorovat i v jeho „dospělé“ architektuře. Právě typologie těchto elementárních tvarů nás dovedla k exkurzu na téma **hexagonu**. Tento tvar se v architektuře zdá vyskytovat v těsném vztahu k tématu buněk. Má své přímé asociace s přírodními tvary, a to jak na úrovni mikroskopické, tak makroskopické. Krystalická soustava čediče nebo včelích plástů jsou původci analogických tvarů, které můžeme sledovat i v architektuře. Po návratu zpět k dějinám architektury a k dílu Aldo van Eycka máme hexagon před očima i v základu jeho stavby pro sídliště PREVI na předměstí Limy. Tento projekt zároveň představuje zřejmě největší realizaci, kde byl princip buněk (alveol) použit na velké ploše v urbanistickém měřítku.

Samostatně se dále věnujeme práci dalšího člena Teamu 10, Giancarla de Carla. Jeho příklad práce v kontextu historického rostlého města ukázal, jak může být buněčný a aglutinační princip využit v mimořádně velké míře. Může buď vrstvit do historické zástavby, nebo vytvářet její kvalitní analogii opodál. Sám de Carlo mluvil přirozené, nebo dokonce spontánní architektuře, aby přesunul důraz z toho, co je v architektuře důležité v daný moment a co ji spojuje s budoucností k tomu, co je v ní trvalé a co ji spojuje s minulostí. To je velký zlom, zvláště pokud si uvědomíme, jakou roli hrála představa „historického úkolu“ v ideologii

avantgardní architektury. Konečně poslední drobná kapitola má pomoci „přepnout pohled“ a upozornit na to, jak se v prezentaci architektury uplatňuje její vizuální prezentace, zejména ve fotografii. U aglutinačních buněčných struktur se pohled přesouvá nahoru, a do dálky, nebo naopak k detailu.

## IV. KOHERENCE A RŮST

V předchozí kapitole vystupovaly buněčné a aglutinační struktury na pozadí dobové architektonické debaty, jako možná svérázná, ale přesto odpověď na problémy soudobé architektury. Architekti, začínající v šedesátých letech, už přicházeli do jiné situace. Měli na co navázat a zároveň se již nemuseli vyčerpávat obhajobou základních hodnot své práce. Soustředili se na samotné formální složky architektury a začali ji pojímat jako nový, autonomní problém.

Podnikli přitom dobrodružné výpady různými směry, z nichž některé byly úspěšné, jiné méně. Sluší se také upozornit, že pokud vstupovali na scénu v šedesátých letech, setkávali se situací často se mimořádně otevřenou situací, která se již později neopakovala.

### IV. 1. Herman Hertzberger, Dolf Schnebli: Město jako malý dům a dům jako malé město

Nakolik jiným směrem se mohlo ubírat tvoření architektonických buněk, ukazuje tvorba Hermana Hertzbergera (nar. 1932). Tento nizozemský architekt nemusel samostatnou a originální cestu, k níž později dospěl, budovat od začátku. Jako mladý se velmi rychle dostal do okruhu pozdního CIAMu a rodícího se Teamu 10, zejména Jaapa Bakema a Aldo van Eycka. Právě tento architekt byl pro mladší generaci nizozemských architektů, jako byl Hertzberger, ale i další, jako Joop van Stigt či Piet Blom, výrazným vzorem. Svou roli při tom hrála jak jeho rétorická brilance, tak stavba amsterdamského sirotčince, který se brzy po svém dokončení rychle stal symbolem. Van Eyck v roce 1959 také přizval Hertzbergera do redakce časopisu *Forum*. V okruhu autorů tohoto časopisu se pěstovala poměrně nekompromisní kritika dogmatické praxe funkcionalistické architektury. Od 40. let, kdy se stal předsedou kongresů CIAM José Luis Sert, se přísná antiestetická linie poněkud zmírnila ve prospěch umění v architektuře a tito architekti dostali prostor k tomu, aby tuto kritiku prezentovali – jak jsme již viděli, neobešlo se to bez sporů a záhy i k rozpadu CIAMu, který fakticky zanikl po svém posledním kongresu v roce 1959. Van Eyck, Bakema nebo právě Hertzberger přitom v podstatě navazovali spíše na funkcionalismus, ale se zcela novým přístupem k tomu, jaké mají být ony funkce, které má architektura plnit. Šlo při tom hlavně o do té doby opomíjené duševní otázky: architektura měla být nahlížena jako jedna ze základních lidských potřeb. Jak jsme viděli už v případě Aldo van Eycka, byl tu důležitý „sestup“ k ranějším fázím vývoje – a to jak sestup do dětství, tak sestup k tzv. primitivním formám architektury. Jedno z čísel, na kterém měl

Hertzberger podíl, tak bylo věnováno indiánským pueblům, přičemž jistě není náhoda, že jeden z jeho prvních dokončených projektů, přístavba textilní továrny LinMij v Amsterdamu (1964), připomíná svou lehkostí na vrchu tmavé a masivní budovy právě takové pueblo<sup>92</sup>. Po jistém čase ale začneme vnímat stále podstatnější rozdíly, kterými se Hertzberger od van Eycka začal lišit. Na rozdíl od van Eycka, který byl někdy poněkud unesen poetickou kvalitou vlastních proklamací<sup>93</sup>, Hertzberger čím dál více promýšlel problémy samotného architektonického ztvárnění, architektonické formy:

*„Nejenže my interpretujeme formu, ale forma neustále interpretuje nás, ukazuje nám něco, čím jsme. Tudíž uživatel a forma se vzájemně interpretují; identity se vzájemně posilují; každá se stává více sama sebou.“<sup>94</sup>*

Hertzberger se od počátku zajímal o teoretické základy a architektury a záhy formuloval velmi vyspělé teoretické texty a projevy<sup>95</sup>. Od počátku jeho architektonické dráhy se stala jeho stěžejním tématem identita. Souviselo to úzce už s jeho prvními projekty: školou Montessori v Delftu (1960 – 1966) i studentskými kolejemi v Amsterdamu (1959 – 1966). Jak udělat z institucí, jako je škola nebo kolej, které jsou de facto velkovýrobnou žáků, respektive velkonoclehárnou, skutečné místo, místo na němž by se každý cítil jako někde oproti anonymnímu „nikde“ moderní architektury? Hledání odpovědi v případě školy to znamenalo, že se snažil i svou architekturou zajistit každému dítěti individuální rozvoj. V případě studentských kolejí se odpověď skrývá především v péči o rozvoj identity obyvatel:

*„V návrhu každé budovy musí mít architekt neustále na mysli, že uživatelé mají svobodu se sami rozhodnout, jak budou využívat tu kterou část, ten který prostor. Jejich osobní interpretace je nekonečně důležitější než stereotypní přístup architekta, striktně se držícího svého stavebního programu.“<sup>96</sup>*

Na otázky, které si Hertzberger kladl, ve stále větší míře přitom uplatňoval široké poznatky z vlastní četby. Zajímal se o řadu myslitelů různého druhu, jakými byli Sartre, Bachelard, Chomsky, Buber, Merleau-Ponty, Mitscherlich a Lévi-Strauss. Čím dál důležitější byla ale zejména lingvistika. Klasický lingvistický model s jeho dvojicí *langue* a *parole* převedl Američan Noam Chomsky do dvojice *competence* a *performance*. Tato dvojice, chápaná v dimenzích architektury pak znamená to, do jaké míry forma dovoluje interpretaci.

---

<sup>92</sup> Herman Hertzberger, Herman van Bergeijk, *Herman Hertzberger*, Basel (et al.), 1997, s. 8.

<sup>93</sup> poznamenává Lüchinger, *Strukturalismus* (pozn. 81), s. 45.

<sup>94</sup> Herman Hertzberger (pozn. 92), s. 10.

<sup>95</sup> V roce 1970 se Herman Hertzberger stal profesorem na Technické škole v Delftu.

<sup>96</sup> „In the design of each building the architect must constantly bear in mind that the users must have the freedom to decide for themselves how to use each part, each space. Their personal interpretation is infinitely more important than the stereotyped approach of the architect strictly adhering to his building programme.“ Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Rotterdam 2005, s. 170. (Původně: Identity, in: *Forum* 7/1967.)

Performance je způsob, kterým je forma interpretována v určité konkrétní situaci. Pokud tedy chceme používat pojem *strukturalistická architektura*, jsme v Hertzbergerově případě na správné adrese.

#### IV. 1. 1. Diagoon Delft a lingvistický model

Pokus o převedení těchto myšlenek do architektury představuje experimentální obytný soubor Diagoon v Delftu (**obr. 101**). Jde ve skutečnosti o fragment mnohem většího komplexu, který byl podle původních záměrů projektován pro jiné místo. V Delftu nakonec vyrostlo osm prototypů. Ty jsou koncipovány jako navazující struktura opakujících se jednotek, přičemž plán je poněkud neurčitý – stavba je záměrně nedokončená. Je strukturní rámec, skelet, který má podnítit obyvatele k dotvoření podle vlastních, individuálních potřeb (**obr. 102**). Jde vlastně opravdu „překlad“ strukturalismu do architektury: Vlastní dotváření příbytku má význam jazykové *performance*. Hledání polyvalentní formy, která by mohla vyprovokovat individuální interpretaci.

Je však zároveň nezbytné, aby tuto nově otevřenou svobodu byli lidé schopni využít. Jakkoli to ale může znít paradoxně, svoboda nebývá vyprovokována co největší neutralitou – ta může vést spíše k určité paralýze. Není tedy správné stavět pouhé „holé kostry“. Podle Hertzbergera je třeba dodat každému stimuly, které povzbudí jeho vlastní imaginaci. Navrhnout prostory tak, aby evokovaly v mysli určité obrazy, „*obrazy které, díky tomu, že do nich bude projektován svět osobní zkušenosti každého, podpoří asociace, které vyústí v individuální užití, to znamená takové užití, které je nejvhodnější pro jeho situaci v jakýkoli konkrétní čas*“<sup>97</sup>. Znamená to nabídnout co největší diverzitu prostorů, od tmavých útulných koutů po místa, naplněná světlem. Prostory jednotek-buněk mohou být do určité míry adaptovány či rozšiřovány, například když se změní složení rodiny, která dům obývá.

Domy tvoří navazující řadu a orientace jejich vchodu se střídá (**obr. 103, 104**). Základní ideou domu jsou dvě fixní jádra (**obr. 105**), která jsou vzájemně posunutá o půl podlaží. Vzniká tak posunutý prostor, který lze naplnit všemožnými funkcemi: bydlení, spaním, hrou, studiem, jídlem... Okna byla daná svým rámem, ten bylo ale možné buď zasklít, nebo zazdít, nebo vyplnit jinak v rámci daných poměrů. Prostor vstupu a terasy, vzniklý ustoupením architektonické hmoty, má taktéž různá využití. Díky posunutým půdorysům jednotlivých podlaží okolo ústředního jádra vzniklo mnoho diagonálních pohledů, což vysvětluje i název celého projektu (**obr. 106**). Estetického rozměru bylo dosaženo díky panelům, které se vzájemně liší výškou a šířkou a představují harmonii na rovině čistě planimetrické juxtapozice.

---

<sup>97</sup> Arnulf Lüchinger, *Herman Hertzberger, Bauten und Projekte, 1959-1986*, Den Haag 1987, s. 73 a 81.

Sídliště Diagoon v Delftu je pozoruhodnou aglutinační strukturou, která v sobě zahrnuje prvky participace. Aglutinační architektonický rámec zde reprezentuje řád, na jehož bázi je založena individuální svoboda každého jednotlivce. Všechny tyto svobody mohou být naplňovány a zároveň obsaženy v tomto řádu.

#### IV. 1. 2. Centraal Beheer v Appeldoornu: systém a struktura

Hertzbergera zajímaly stále více strukturní a systematické kvality architektury. Už jeho návrh kostela pro Driebergen z roku 1964 je založen na jednotném modulu o rozměru 1,5 m. Klíčové jsou dva návrhy radnic. V návrhu pro Amsterdam má architektura i své politické rozměry: při návrhu architekt vycházel z myšlenky, že radní a veřejnost by se mohli navštěvovat na společném poli, na stejné úrovni: „Člověk nejde na radnici, aby a žádal určitou službu, ale aby byl obsloužen. Radnice proto musí být anti-monumentální. Budova se snaží nestát stranou od okolního města, ale právě naopak, zapadnout co nejvíce do městského prostředí.“<sup>98</sup> Jeho návrh radnice byl nicméně odmítnut. Komise mu vyčítala, že by v budově bez jasného středu a hierarchie návštěvníci „bezcílně bloudili“. Všimněme si zdůraznění anti-monumentality architektury. S konceptem, který byl v podstatě stejný, byl odmítnut i v dalším návrhu radnice – pro město Valkenswaard (1966). Poněkud paradoxně pak s analogickým návrhem uspěl u pojišťovací společnosti<sup>99</sup>. Bylo to umožněno i díky posunu ve společnosti, který nastal v průběhu roku 1968. Ústředí pojišťovny Centraal Beheer (1967; 1970–1972) ve městě Appeldoorn se stalo živým příkladem demokratizace a jednou z nejdiskutovanějších staveb sedmdesátých let.

Celý rozsáhlý projekt (**obr. 107**) charakterizuje myšlenka stavby složené z většího množství rovnocenných prostorových jednotek, spojených dohromady „jako ostrovy“. Tyto jednotky mají čtvercový půdorys a jsou oddělené shora osvětlenými prázdnými prostory (**obr. 108**). Navazuje přitom na již existující kancelářské budovy, postavené několik let předtím jinými architekty (**obr. 110**) a dále je rozvíjí. Jednotlivé stavební jednotky jsou relativně malé a mohou být naplněny jednotlivými čely („funkcemi“) – v Hertzbergerově terminologii jsou „polyvalentní“. Právě zde leží klíč ke schopnosti absorbovat změnu – díky své *polyvalenci* mohou buňky v případě potřeby vzájemně přebírat své funkce. Tato schopnost přitom byla

---

<sup>98</sup> „One goes to the town hall not merely to request a particular service, but to be served. In this respect, the town hall must be essentially anti-monumental. The building tries not to stand apart from the surrounding city, but on the contrary, to fit in as much as possible into the urban environment.“, Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Rotterdam 2005., s. 190.

<sup>99</sup> Herman Hertzberger (pozn. 92) připomíná, že i první realizace významného nizozemského architekta Berlageho byly také realizovány pro pojišťovny.

jedním ze základních požadavků zadání, které vedlo ke složitosti návrhu – nebyť jej, bylo by kancelářskou budovu možné navrhnout o mnoho jednodušeji. Tato výjimečná kancelářská budova může růst (a to doslova) se svou firmou. V té nastávají neustálé změny, které s sebou přinášejí požadavek na zvětšení nebo zmenšení prostoru některých oddělení.

Aby ale taková permanentní změna byla možná, je třeba, aby byl systém na takové změny připravený, aby nedošlo k vyvedení celku z rovnováhy. Jednotky jsou proto odděleny do zón práce, komunikace a klidu. Prostor, vzniklý rozestoupením jednotek, je prostorem komunikačním: je úzký a vysoký, osvětlený shora a připomíná tak klasické arkády. Podle slov Alana Colquhouna je Centraal Beheer „*superblok, samoregulující agregát složený z relativně malých částí, v němž je jakákoli centrální kontrola zredukována na minimum*“. To ale vystihuje jen část skutečnosti. Celek je totiž provázán celou řadou sítí. Všechny komunikační a sítě vytvářejí čtvercový rastr, který prostupuje několik úrovní pravidelné sítě (**obr. 111**). Otevřená struktura zde není pouhým architektonickým nástrojem, který by se po dokončení odstranil. Struktura zůstává zjevná.

Celý komplex je pracovním místem, kde tráví velkou část dne tisíc zaměstnanců. Hertzberger se díky artikulaci jednotek úspěšně vyhnul dojmu masovosti a anonymity. Tráví-li řada lidí v pracovní den větší část dne v práci, měli by zde mít alespoň mít pocit „jako doma“. Architekt proto užívá řadu způsobů, jak různé zóny odstínit a vytvořit různé zóny klidu, nebo stupně zvukové a světelné intenzity atd. (**obr. 113, 114, 115**). V projektu ústředí pojišťovny Centraal Beheer Hertzberger navázal na myšlenku, kterou vyslovil už Leon Battista Alberti: dům má být malým městem a město velkým domem. Je to stavba, která nachází rovnováhu mezi vnitřní multiplicitou (mnohostí) a vnějším klidem. Ne nadarmo označil Jacques Herzog Hertzbergerovy myšlenky za nejdůležitější pro osmou a devátou dekádu dvacátého století.

V letech 1979-1990 postavil Herman Hertzberger svůj zřejmě nejrozsáhlejší komplex, amsterdamské ministerstvo sociálních věcí. Vidíme tu jasnou souvislost s předchozí realizací, ale i patrný rozdíl. Celek tvoří šestnáct věží, vzájemně propojených několikaúrovňovou sítí. Budovu ministerstva nazval kritik Peter Buchanan v roce 1991 „větším bratříčkem Beheeru“: „*až doposud se Hertzbergerův strukturalistický přístup omezoval na jednoduché opakování standardních elementů, nyní jde o složitou syntax, která uspořádá celé „rodiny“ vzájemně vztažených, ale obměňovaných prvků. A křížících se podmínek (junction conditions). „Posunul se od rytmického opakování stejných slov ke složitým, provázaným souvětím a namísto homogenně kumulativního charakteru vytvořil jemně vypracovaný a hierarchický návrh s ještě bohatší vizí vnitřní komunity*“<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Herman Hertzberger (pozn. 92), s. 17.



Slovy Arnulfa Lüchingera je pak amsterdamské ministerstvo „apoteóza strukturalistické architektury“. Hertzberger ve stále větší míře používá hierarchii, ale také do té doby neobvyklé křivkové tvary. Je to ale také definitivní rozchod s buněčnými strukturami, stejně jako rozchod s myšlenkami participace. Tedy také rozchod s myšlenkami šedesátých let.

#### **IV. 1. 3. Hertzbergerovy stavby jako jazyk a jako hudba**

Při interpretaci Hertzbergerovy tvorby s přihlédnutím k jeho soustavnému zájmu o lingvistiku, je třeba vyzdvihnout ještě jednou citované jazykové přirovnání: Od rytmického opakování standardních elementů (Centraal Beheer) k celým větám či souvětím, zasazeným do komplexní syntaxe (v případě ministerstva sociálních věcí a novějších projektů). Celou paralelu lze už jen o krůček rozšířit i na hudbu, která nám poskytne metaforu ještě výstižnější. S vědomím toho, co jsme se dověděli v první kapitole o eminentním zájmu poválečných architektů o etnologii, bychom mohli vidět velmi zřetelnou paralelu mezi jednoduchou buněčnou strukturou k rytmickému zpěvu, který najednou umožnil vnímat a tvořit i jinou hudbu než tu, která byla založena na klasické kompozici. Dominantní složkou této hudby je rytmus. Hertzbergerův Centraal Beheer v tomto světle připomíná jednoduchou rytmickou skladbu. Soubor *Diagoon* tento základní rytmus zachovává, ale přidává k němu improvizaci – podobně jako blues nebo jazz. Oba tyto styly byly ve své době běžně označovány za barbarské. Vycházejí z lidové hudby amerických černochů, ale zároveň mají mimořádnou schopnost na svou základní strukturu „nalepit“ – tedy v nám už známých pojmech „aglutinovat“ – další melodické prvky improvizaci. Tato paralela odpovídá i časově: právě od konce šedesátých let se význam jazzové hudby, do té doby považované za „barbarskou“ a „primitivní“ zvyšoval společně s tím, jak „mutovala“ do stále invenčnějších a komplexnějších forem.<sup>101</sup>

#### **IV. 1. 4. Dolf Schnebli a střední škola v Locarnu**

O švýcarském architektu Dolfu Schneblim (1928–2009) jsme hovořili v souvislosti s jeho cestou do Indie. Exkurzem do jeho raného díla, základní školy v Locarnu z roku 1959 znovu narážíme na silnou inspiraci Orientem. Zároveň se nicméně ukáže jeho vlastní cesta, která jej dovedla na práh nového systému. Výjimečně zdařilý projekt, využívající poněkud volnější seřazení buněk, které odpovídají jednotlivým učebnám, představuje projekt *Ginnasio cantonale*

---

<sup>101</sup> To nejprve pod rukama několika talentovaných jednotlivců (John Coltrane, Miles Davis), až po celé proudy od druhé poloviny šedesátých let (free-jazz, fusion, jazz-rock atd.).

(Kantonální gymnázium<sup>102</sup>) v Locarnu v italsky hovořícím švýcarském kantonu Ticino (**obr. 118, 119**).

Pro svého autora byl v jeho jednadvaceti letech první vyhranou soutěží. K úkolu přistoupil Schnebli zeširoka. Nad zadáním se nejprve zamyslel nad významem školy jako instituce. Přečetl řadu relevantní literatury, od Michela de Montaigne přes Rousseaua až po pedagogy dvacátého století. Jeho ideálem pro školu jako instituci se stala antická stoa, místo dialogu mezi mladšími a staršími. Zásadní inspirací mu ale byla i již zmiňovaná cesta do Indie, zejména zážitky z Íránu: „*Na íránském venkově jsem měl příležitost vidět, jak si děti a jejich mistr, usazení na louce ve stínu stromu, povídali a vyprávěli příběhy, často doprovázené srdečným smíchem*“<sup>103</sup> Takové pojetí vyučování bylo samozřejmě značně odlišné od obecně uplatňovaného modelu a přivedl zde architekta i k nové architektonické podobě. Jde především o učebny na čtvercovém půdorysu (**obr. 120**). Ty umožňují nový způsob vyučování, který je založený na práci ve skupinách – včetně sezení na zemi, v dialogu s učitelem. Jednotlivé učebny – tedy základní stavební jednotky – dominují západní části areálu. Schnebli pro ně zvolil formu kostky s pyramidovitou střechou, která je zakončena „světelným komínem“, jenž dovnitř přivádí přirozené horní osvětlení (**obr. 121**). I zde je patrná silná inspirace Orientem: na autorově kresbě z Turecka vidíme základ celého principu, zřetězení jednotek, završených malými kupolemi s horním osvětlením (**obr. 122**). Tříd – „domečků“ je celkem dvacet jedna a jsou v bezprostředním kontaktu se zahradou. Architekt se je rozhodl seskupit do dvou podlaží podél centrální osy, kterou tvoří hlavní chodba (**obr. 123**). Při pohledu na půdorys (**obr. 124**) je patrné, že se v jejich dispozici autor inspiroval principem přírodního růstu. Třídy jsou umístěny ve skupinách po třech na koncích chodby jako listy na konci větévky stromu.

Chodba, která je osou učeben, spojuje křídlo s učebnami s těžištěm celé školy: halou, která je odstupňovaná do podoby amfiteátru. I její strop se zvedá postupně, podle toho, jak jsou nahoře umístěné další prostory. Tato hala také uvítá návštěvníka poté, co vešel hlavním vchodem. Amfiteátr je koncipován jako střed a jádro celé stavby, kolem které se seskupují ostatní prvky. Důležitá je především jeho otevřenost, navazující na architektonické ideály o vzdělání: „*Ale není to dvůr, který stoupenci tehdejší architektury obhajovali jako morfologii, stojící proti otevřeným typům mezinárodního stylu, ani to není enkláva, která by vymezovala školu proti městskému kontextu; je to naopak otevřený prostor, uměřený a nutný ke komplexní činnosti školy.*“<sup>104</sup> Celá škola je

---

<sup>102</sup> Dnes *Scuola media* (dosl. „střední škola“).

<sup>103</sup> Dolf Schnebli, *La Scuola di Locarno*, concorso 1959, in: *ArchI* 3/2010, s. 21.

<sup>104</sup> „*Ma non è una „corte“, che i fautori della tendenza di quelli anni propugnavano come morfologia da cotraporre ai tipi aperti dello stile internazionale, no è un enclave che oppone la scuola al contesto cittadino, è invece uno spazio scoperto, misurato e necessario all'attività complessiva della scuola.*“

(Alberto Caruso, *Epica libertà espressiva*, in: *ArchI* 3/2010, s. 11.

pojata jako otevřená struktura, slovy architekta dokonce jako „malé město“, výraz, který v té době zazníval z více stran.

Celá budova stojí za pozornost i díky svým dalším kvalitám. Vyznačuje se mimořádnou pozorností k detailu a citlivým skloubením poměrně mnoha materiálů (**obr. 119**): základem je beton, ale hojně se využívá dřeva, kovu, podlahy jsou dlážděny kamenem. Celý projekt ovšem přes značnou variabilitu charakterizuje silná koherence, kterou umožňuje jednak velmi dobře zvládnutý princip aglutinace a jednak práce ve třech rozměrech. Dobová kritika o tom často hovořila: „*Nejde jen o to, manifestovat vzpurnost či, plachost graficky, učinit stavby obtížně přístupné pro fotografa. Jejich aspirací je také znemožnit redukci na dva rozměry, popřít fasádu, myslet a pracovat výhradně v prostorových, to znamená trojrozměrných pojmech.*“<sup>105</sup>

Dolfa Schnebliho promyšlení instituce školy jej dovedlo až úvahám o její roli ve městě ji mělo zapojit i do města. Škola, alespoň ta pro nejmenší děti, měla být dosažitelná pěšky.

## IV. 2. Příroda jako analogie: buněčné struktury a technologie

V tuto chvíli se na chvíli zastavíme. Ocitli jsme se totiž na poli, které leží za určitou hranicí. Zkusme vysvětlit, v čem spočívá. Na jedné straně stojí silná inspirace prostou vernakulární architekturou „bez architektů“ ze Středomoří. Tu lze, díky aditivnímu principu, absenci složitých konstrukcí a malým rozponům stavět za pomoci minimálních prostředků, téměř holýma rukama. Mluvili jsme o nich v druhé kapitole. Tyto stavby se architekturou inspirují, a vytvářejí struktury utvářené obdobně jako je včelí úl či vlaštovčí hnízdo. Již nyní je patrné, že architekti z těchto zdrojů čerpají různými prostředky, v různé míře abstrakce. Příklady Hermana Hertzbergera a Dolfa Schnebliho (stejně jako už některé z realizací Aldo van Eycka) dovolují ale naproti tomu hovořit o *přírodě* jako takové, nikoli jen v souvislostech typu slovního spojení typu „přírodní národy“. V určitém stupni se architektura začala vyvíjet samostatně, začala růst podle vlastních pravidel a logiky. Buněčné struktury se začaly chovat jako buňky v živých organismech. Stavba se pak stávala nejen pokračováním přírody, ale také – anebo už výhradně – její analogií na makroskopické úrovni. To dává vyvstat dvěma možným cestám. Mluvme raději o polaritách: Jednou jsou buněčné struktury pokračováním přírody, její plynulou návazností, rostou z ní, a proto je přirozeně jejich měřítkem člověk. Symbolem této

---

<sup>105</sup> (pův. Silvia Kugler, *Wie Baut die Junge Schweiz?* in: *DU*, n. 373, novembre 1963), cit. podle *Archl* 3/2010.

architektury je buňka-alveola, jednotka včelího plástu: systém vychází z geometrického rastru, ale často s „poruchami“, nepravidelnostmi. Častěji připomíná „geometrii od ruky“, o které hovořil Paul Klee. Každá jednotka je také „šitá na míru“, je „pouzdem“, fyzickým otiskem těla, buď těla mladé včely, nebo těla lidského. Druhá varianta už ale směřuje k systému buněk, který není nahlížen prostým pozorováním přírody, ale vychází z poznatků vědy. Jejím symbolem je buňka – cellula, stavební jednotka tkáně, viditelná pouze za pomoci mikroskopu. Taková architektura už se odpoutává od jednoduchých, elementárních stavebních postupů a čím dál více začíná využívat nejmodernější technologii, matematické modelování, simulaci přírodních procesů.

#### IV. 2. 1. Odpoutání od země – Moshe Safdie

Pokud jsme zpočátku sledovali úzké sepětí architektury se zemí a terénem, pak Moshe Safdie (nar. 1938) začal vytvářet vlastní, umělý terén. Ve svém Montrealském projektu Habitat '67 se téměř dotkl hranic utopie. Jeho stavba se stala rázem slavnou nejen pro svou poutavou a neobvyklou podobu, ale i proto, že se stala zhmotněním představ o novém sociálním řádu, nebo i představ, živených sci-fi literaturou.<sup>106</sup>

Habitat '67 (**obr. 100, 126**), jak naznačuje název, vyrostl v roce 1967 jako experimentální osídlení v rámci Mezinárodní světové výstavy, která se v kanadském Montrealu konala světová výstava s tématem „Člověk a jeho svět“. Příležitost tu dostal vizionářský projekt velmi mladého, v počátku projektu jen čtyřiaadvacetiletého studenta izraelského původu Moshe Safdieho. Ten předtím krátce praktikoval u Louise Kahna. Základem, z něhož se Habitat '67 vyvinul byl Safdieho magisterská práce s názvem *A Three-Dimensional Modular Building System* („Trojrozměrný modulární stavební systém“), kterou obhájil v roce 1961 na McGill University v Montrealu. Jejím základem je konstrukce z prefabrikovaných betonových modulů, „krabic“ („boxes“), nakupených okolo páteřní konstrukce, složené ze tří struktur ve tvaru kopce. Zpočátku projekt počítal s mnohem větší kapacitou, než jaká byla ve skutečnosti realizována: jeho součástí měl dvaadvacetipodlažní komerční a administrativní objekt s kulturním vybavením a samostatný desetipodlažní rezidenční komplex s celkem asi devíti sty padesáti byty (**obr. 127**). Kvůli dramaticky sníženému rozpočtu bylo možné postavit jen fragment celku, nacházející se na pruhu země v někdejší v přístavu (**obr. 128, 129**). To, co je dnes známo jako Habitat '67, je pouze dílem rezidenční části, bez původně plánovaných navazujících služeb (**obr. 130**). V průběhu výstavy celý komplex sloužil jako výstava a poskytl také přístřeší pozvaným

---

<sup>106</sup> Blake Gopnick, Michael Sorkin, *Moshe Safdie: Habitat '67, Montreal*, Torino 1998; John Kettle (ed.), *Beyond habitat / Moshe Safdie*, Cambridge Mass. [etc.], 1970; Stránky <http://www.space1999.net/~sorellarium13/habitat-67.htm>, naposledy vyhledáno 1. 6. 2010.

hostům. Tvoří jej 354 modulárních jednotek, které tvoří 158 soukromých bytů (nejvíce bytů je dvoujednotkových – 60 %, trojjednotkových je 29 %; výjimkou je jeden byt, využívající osm jednotek). Modulů jsou tři typy velikostí, které se vzájemně kombinují (**obr. 131, 132, 133**). Vzájemné propojení umožňují na několika úrovních vnější zavěšené chodníky, podle architektonických představ zvané „pěší ulice“ (**obr. 134**).

V původní koncepci, kde se počítalo s nenosnými moduly, které budou připnuty k „super-rámu“. Skutečně realizovanou stavbu drží pohromadě železné pruty, kabely a svařování. Pokud jsme u staveb Alvara Aalta nebo Rolanda Simouneta konstatovali silné sepejetí se zemí, terénem a bezprostřední návaznost, Safdieho Habitat '67 tento aspekt zcela mizí a stavba od země odpoutává, zdánlivě dokonce jako by se snažila popřít i gravitaci. Zároveň ale vytváří vlastní, umělou krajinu. To ale ještě neznamená odtržení od skutečné přírody: každý byt má svou zahradu, což by nebylo myslitelné u jinak tvarovaného bloku při zachování stejného počtu bytů na téže ploše. Celý projekt je výsledkem hledání principu, který měl vytvořit možný model budoucího osídlení v přelidněném světě. Je zajímavé, že v šedesátých letech architekti uvažovali o těchto tématech pravděpodobně mnohem více než v současné době, kdy je hrozba přelidnění daleko reálnější. Habitat '67 přitom nevychází z kolektivistických představ, ale snaží se při minimalizaci zastavěného území najít místo pro individuální potřeby. Habitat '67 zároveň ukazuje, na kolik problémů může dát buněčná struktura originální odpověď. Její realizace, přestože jde o fragment původního záměru, byla výsledkem šťastné shody okolností, kdy se velmi odvážné myšlenky mladého architekta zdály dostatečně věrohodné oficiálním představitelům a díky dobové atmosféře je bylo schopné vstřebat i většinové publikum. O tom, jak byly podmínky v šedesátých letech výjimečné, svědčí i skutečnost, že žádná z obdobných struktur, které Moshe Safdie po úspěchu Habitatu 67 plánoval v následující dekádě po celém světě<sup>107</sup>, nedošla uskutečnění.

Vyskytly se ale i jiné směry, vycházející z „růstové“ větve buněčných struktur, které se stále více přimykaly technologii a původní antropologická a humanistická východiska spíše eliminovaly. Skoro se zdá, jako by se cesty dělily v momentě, kdy do hry vstupuje vztah k technologii. Nalezli bychom spíše diskutabilní příklady tohoto příklonu k logickému systému, a to v Nizozemsku: John Habraken (nar. 1928) ze své teorie o architektuře téměř vytěsnil člověka a pustil se do úvah o masové výstavbě, van Eyckův žák Piet Blom (1934–1999), zpočátku nepochybně nadaný architekt, provedl svou nejznámější realizaci Kubuswoning

---

<sup>107</sup> Pro New York 1967, Portorico 1968, Izrael 1969, Rochester 1971, Teherán 1976. K těmto projektům více na <http://cac.mcgill.ca/safdie/habitat/matrix3.htm> (naposledy vyhledáno 28. 7. 2010).

v Rotterdamu v roce 1984 (**obr. 135**).<sup>108</sup> Je to stavba, která na první pohled vychází z aglutinačního principu, ten je ale použit především ve prospěch vnějšího vizuálního efektu. Nakoso postavené kostky navíc při pohledu zespodu působí mimořádně skličujícím dojmem.

Stručně a jen pro porovnání nyní zmiňme stavbu, která se vydala na cestu přírodní analogie. Téměř ikonickou stavbou se stala *Nagakin Capsule Tower* od japonského architekta Kisho Kurokawy (1934–2007; **obr. 136**). Postavena byla v roce 1972 na nejrušnější tokijské třídě Ginze se stala možná zajisté nejznámější realizací hnutí tzv. metabolismu. Kurokawa patřil i k nejvýraznějším teoretikům této skupiny snažil se vyložit<sup>109</sup> na širokém teoretickém základě principy, které k metabolistické architektuře vedou. Architekturu považoval za mimo jiné paralelní k přírodním procesům, přičemž za důležité považuje i filozoficko-kulturní rozdíly. Jeho teoriím by bylo zajímavé se věnovat na jiném místě, ale zde není možné jejich velmi široký záběr podat.<sup>110</sup>

#### IV. 2. 2. Architektura jako metafora přírodního procesu

V následujících letech architektura, která hledá s přírodou analogii spíše než podobu, přestává být myslitelná bez souběžnosti s vývojem vědy. Zejména rozvoj genetiky, molekulární biologie a příbuzných věd zaznamenal v období, jímž se zabýváme, překotný vývoj. Význam těchto oborů díky stále důležitějším poznatkům přitom nadále stoupá. Složité procesy replikace DNA, systému buněčného dělení již mají paralely ve vyspělé projekční a konstrukční technologii.

V případě těchto struktur se pak už ocitáme konci příběhu buněčných a aglutinačních struktur a zároveň na prahu architektury tzv. **biomorfní**. Její příběh je neméně poutavý, ale je už odlišný od našeho. Pravdou ale zůstává, že pokud v sobě mají buněčné a aglutinační struktury „geneticky zakódovaný“ **růst**, pak jsou myslitelné významné proměny: třeba i ty, které celý princip změní k nepoznání. Naše popisy vztahu biologie a architektury vždy dosud tkvěly v rovině analogie či přirovnání. Dynamickou proměnu na tomto poli slibuje – a z části už i ukazuje – využití kybernetiky a komputelizace na poli architektury. Všechno teď může být jinak – díky počítačovému modelování mohou architekti využít složitých tvarů, v nichž mohou

---

<sup>108</sup> Wim van Heuvel: *Structuralism in Dutch Architecture*. Rotterdam 1992, s. 64.

<sup>109</sup> viz např. Kisho Kurokawa, *The Philosophy of the Symbiosis*, London 1994.

<sup>110</sup> Kniha *Filosofie symbiózy* (pozn. 108) je zralejším výsledkem pozdějších let, kdy metabolistickou teorii dále promýšlel. Původní teze o japonské architektuře jakožto o nekontradiktorním principu, vycházejícím z mahájánového buddhismu, Kurokawa obohacuje myšlenkami ze své velmi rozsáhlé četby rozličných druhů, zejména filosofie.

čerpat i z negeometrických, téměř amorfních tvarů přírody. My, kdo bychom chtěli najít invenční pokračovatele toho směru architektury, kterým jsme se zabývali, bychom měli biomorfní architekturu věnovat zvýšenou pozornost. Tento obor se dynamicky rozvíjí a umožňuje rozvoj v několika směrech: na jedné straně vytváří buňky jako strukturální stavební prvky, na druhé straně ale i jednoduché formy, tzv. *blobs* (již i v českém diskursu zvané „bloby“). V době na konci první dekády jedenadvacátého století byl na tomto poli zřejmě nejviditelnější postavou americký architekt a designér Greg Lynn (nar. 1964). Jeho návrhy sahají od užitého umění po kostely. Lynn ukazuje, jak jinak může vypadat architektura, která může čerpat z matematického modelování a zároveň z přírodních tvarů (**obr. 137**).

Je naprosto zřejmé, že se tak do rukou architektů dostává zcela nový jazyk, nové prostředky, které mohou zásadně změnit nejen to, jak architektura vypadá, ale také to, co znamená. Na druhou stranu každý prostředek, včetně architektury, slouží vždy „jen“ člověku a jeho potřebám a jen na něm, jak s nimi naloží. Architekti z generace, jíž jsme se převážně zaobírali, došli patrně nejdál v otázce reflexe lidskosti v architektuře. I nová architektura bude dobrou architekturou pouze tehdy, když člověka, včetně limitů jeho tělesnosti a psychiky, bude brát v potaz.

### IV. 3. Shrnutí

První část této kapitoly se věnuje dvěma architektům, Hermanu Hertzbergerovi a Dolfu Schneblimu, u nichž sledujeme východisko u buněčného a aglutinačního principu. Zároveň ale tyto architekti také směřují k novému architektonickému typu, který je založený na vlastní, inherentní logice. V případě sídliště Diagoon v Delftu nás zaujal rozvoj principu participace. Ten Hertzberger ale nepojímal jako anarchii, ale jako individuální rozvoj v souladu s logikou základní struktury stavby, jako improvizaci v rámci daného rytmu. Ústředí pojišťovny Centraal Beheer v Appeldoornu vytváří v rámci města do značné míry autonomní organismus, založený na principu opakování – replikace stejného čtvercového modulu a díky němu zvláštním způsobem otevřený ke změnám a adaptacím. Jinými slovy k veličině času. Hertzbergerovu tvorbu jsme nakonec shledali jako snahu variací a improvizací na základě vnitřního řádu. Našli jsme proto paralelu k hudbě, kdy se například v jazzové improvizaci věci rozvíjejí obdobně. Centraal Beheer je však krokem ještě dál, ke komplexnějšímu provázanějšímu systému. U Hertzbergera vidíme vývoj směrem ke stále provázanějším systémům, které se díky své komplexnosti a abstraktnímu systému již vzdalují od buněčného typu, jako v případě

ministerstva sociálních věcí v Amsterdamu Podobný případ představuje i Dolf Schnebli, z jehož tvorby jsme představili střední školu v Locarnu. Ta na velmi vysoké architektonické úrovni kombinuje dokonce několik principů. Čtvercové učebny vypadají, jako by na ose ústřední chodby „vyrostly“ jako listí. Do popředí nám zde vystupuje téma **růstu**. Stavba nicméně zahrnuje i tradičnější koncept – vzhledem k možnému růstu je konzervativnější a je zaměřen na ideál školy jako místa, jejímž středem je agora a která má svou nezastupitelnou roli v obci. Provedení jednotlivých učeben také odkazuje k principu společenství, rovnosti. Ve svém ztvárnění se tak vrací na počátek k mediteránní a orientální inspiraci.

Takřka na konci řady shromážděných příkladů staveb si na tomto místě dovoluujeme vyslovit poměrně důležitý poznatek. Je to rozlišení dvou druhů, lépe řečeno dvou polarit v rámci buněčné a aglutinační architektury. První – to je ta, o níž byla první a většinou i druhá kapitola –, vychází z návaznosti na přírodu, ze studia primitivního, elementárního v lidské kultuře a psychice, používá zpravidla i jednoduché technické prostředky. Drží se „při zemi“ a to jak svou nenápadností, vrůstáním do svého okolí, tak doslova – její charakter určuje terén, země, ze které vyrůstá. Její chápání přírody spočívá v kontinuitě, je často spíše intuitivní. Oproti ní se rýsuje pól, který v architektuře vytváří k přírodě analogii. Nemusí nutně navazovat na své okolí; přebírá z přírody její vnitřní principy nebo mechanismy. Jeho podkladem je vědecké poznání a je daleko více nakloněna používat vyspělé technologie.

Pokud měla architektura Hermana Hertzbergera charakter přechodu mezi oběma póly, pak Moshe Safdie již vykročil za pomoci aglutinace buněk do další dimenze. Jeho stavba Habitat '67 vytváří do značné míry novou krajinu, a to za pomoci nosných konstrukcí, na které se lepí tři opakující se typy modulů. Tento přechod zároveň vyznačuje i začátek konce jednoduchých buněčných struktur a příklon k technologičtějšímu pojetí a tím konce tématu, které jsme v této práci zkoumali.

Závěr našeho zkoumání patří letnému nastínění nových perspektiv. „Kapsle“, které namontoval japonský architekt Kisho Kurokawa na vertikální oporu – ne nepodobně, jak Moshe Safdie –, jsou předzvěstí dalšího vývoje. V takzvané biomorfni architektuře přichází stále více ke slovu výsledky vědy a počítačová technologie. Z této široké a dynamicky se rozvíjející problematiky jsme za příklad vybrali práci Grega Lynna. Nezapomínáme, že nesporně pozitivní rozšíření prostředků architektury s sebou ještě automaticky nepřináší lepší výsledky a může vést i opomenutí některých elementárních hodnot. Na to ostatně upozorňovali i doboví kritici už v šedesátých letech, mimořádně nakloněných utopii<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> viz např. Dalibor Veselý, Doslov, in: Michel Ragon, *Kde budeme žít zítra?*, Praha 1968.



## V. ZÁVĚR

Až během této práce jsem uvědomil, jak často slyšíme o některých stavbách, že jsou „jako včelí úl“ a jak výstižné nám toto přirovnání připadá. Většinou se s ním ale spokojíme a nemáme potřebu jít dále. Výzkum, který jsem prováděl při práci na tomto textu, byl pokusem poodhrnout oponu tohoto polovědomého vnímání některých staveb moderní architektury, které se většinou do centra pozornosti nestavějí. Nejprve jsem sbíral jednotlivé příklady, které jsem vnímal zprvu intuitivně jako každý. Postupně jsem vymezil vlastnosti, které je spojují a zároveň odlišují ostatních. Rozbor těchto staveb – samozřejmě poté, co jsem mezi nimi provedl přísný výběr – tvoří z nemalé části náplň předcházejících stránek. Šlo o domy, složené z určitých více méně standardních jednotek, které se opakovaly. Zároveň tyto jednotky k sobě jsou přilepeny – aglutinovány – podle určitého inherentního principu. Ten nebyl dán jejich vepisováním do nějaké apriorní formy. Vlastně to znamená, že důvod, proč taková stavba vypadá tak, jak vypadá, můžeme poznat až tehdy, kdy se seznámíme jednak s náplní, kterou daná konkrétní stavba obsahuje, jednak s místem, kde stojí. To byl i důvod, proč jsem zařadil občas poměrně podrobné popisy jednotlivých staveb: i teorie musí stavět na „hmatatelných“ základech.

Snažil jsem se téma představit v jeho různých aspektech. V úvodní pasáži jsem stručně připomněl, jaké jsou výchozí podmínky tohoto zkoumání. Zmínil jsem dosavadní literaturu, která se buněčnými a aglutinačními strukturami zabývala. Zjistil jsem při tom, že publikované poznatky sice existují, ale jsou velice fragmentarizované; omezené pohledem na jednotlivé architektky, případně země. Navíc se ukázalo, že nepanuje příliš velká shoda v terminologii, která se fakticky liší u každého autora zvláště – proto jsem považoval za nutné zařadit i slovníček pojmů. Mým cílem byla od začátku syntéza, orientovaná na podobné či dokonce stejné jevy napříč zeměmi. Proto jsem musel uvážene zvolit vlastní terminologii i metodu, kterou jsem považoval za nejpřílehavější. Věnoval jsem se fenoménu architektonického strukturalismu, který jediný představuje zřejmě jedinou syntézu, která je vzhledem k našemu tématu relevantní. Přes řadu styčných bodů tématu buněčných a aglutinačních struktur se strukturalismem jsem konstatoval určitou mimoběžnost obou koncepcí. Ta spočívá v tom, že zatímco má práce vycházela od formální podoby staveb, od nichž jsem „spouštěl sondy“, abych se dověděl co nejvíc o jejich pozadí, koncept strukturalismu vychází primárně z teorie, která nota bene nevznikla na půdě architektonického diskursu, ale diskursu lingvistického. Dalším rozdílem se ukázalo být i to, že koncept strukturalismu se nikdy neujal mezinárodně: nikdy jej nepoužívali například architekti ani teoretici architektury ve frankofonním prostředí, a to přes to, že tam lze

najít řadu analogií. Právě z frankofonního prostředí jsem naopak zde od počátku vydatně čerpal, protože bylo v mezinárodní, tím spíše v české debatě opomíjeno.

Historické uvedení se mohlo jevit poněkud paradoxně, protože brzy odhalilo, že naše struktury se v čase pohybují se značnou volností, lépe řečeno, že historický prvek v nich není to nejpodstatnější. Zároveň s tím ale stoupá význam antropologický. Ukázal to příklad: Stejný princip, jako pozorujeme u některých moderních staveb, jsme viděli už u vůbec nejstaršího objeveného města Çatal Höyük, stejně jako v rostlých městech Středomoří, stejně jako u některých tzv. primitivních kultur. Navázal jsem tu na jeden z aspektů toho, co bylo nazváno „architekturou bez architektů“ a co širšímu publiku pomohl objevit zejména Bernard Rudofsky svou výstavou z roku 1964.

Celý výzkum buněčných a aglutinačních struktur byl nicméně zaměřen na moderní architekturu a proto jej bylo třeba pojmut v jistém chronologickém sledu. Začali jsme proto architektky, kteří se inspirovali touto historickou архитектурou bez architektů a integrovali ji do konceptu moderní architektury. Prvním z nich byl Le Corbusier, v jehož mnohvrstevnatém díle jsme našli tři příklady, silně ovlivněné mediteránních buněčných struktur. Poměrně dlouho jsem se poté věnoval situaci severní Afriky, lépe řečeno Magrebu na sklonku koloniální éry. Ukázalo se, že tam, kde přicházel evropský modernismus do styku s lidovou архитектурou a s místním horkým klimatem, vznikaly inspirace a proměny, které často vedly právě k buněčným strukturám. Nejvýraznější osobností se ukázal být architekt Roland Simounet, který takové syntézy modernismu s místní tradicí dosáhl bez zjevných „třecích ploch“ a na vynikající architektonické úrovni. Hovořil jsem i o moderních Architektech v Maroku, kterých bylo víc a jejichž práce se promítla i do urbanismu. Tam se ukázala jedna důležitá proměna: konfrontace „vysokého“ a „nízkého“ v architektuře, ba co víc, nízké tu významným způsobem ovlivnilo tvářnost „vysokého“.

Dějiny moderní architektury v Africe byly ale bohužel přerušeny koncem francouzského koloniálního panství v Africe po polovině padesátých let. Je to škoda už proto, že mohla pokračovat oboustranná obohacující tvůrčí inspirace podobná té, jakou islámský a evropský svět v architektuře poznali už třeba ve středověku v románské době. V Evropě bylo ale důležité sémě zaseto a architekti i ze severských zemí cestovali za poznáním – nešlo-li to do Maghrebu, pak do Turecka nebo až do Íránu, kde se všude lze setkat s buněčnými a aglutinačními strukturami. K tomu navíc mnozí z nich četli odborné studie o „primitivních“ kulturách, které velmi často používají ve své architektuře jak buňky, tak aglutinaci, protože jde o jedny z nejpřirozenějších a konstrukčně nejjednodušších postupů.

Nelze přitom zcela jednoznačně odpovědět na otázku, zda západní architekti pracovali „pod vlivem“ rostlých městských struktur, či zda v nich našli „jen“ vynikající paralelu ke

svým vlastním idejím a konceptům. Můžeme spíše říci, že středomořská vernakulární tradice rostlých měst nebo obydlí primitivních kultur působily jako jakýsi katalyzátor idejí a konceptů, které „visely ve vzduchu“ již předtím.

Tyto ideje byly nezbytně spojeny s promyšlenou kritikou dosavadní architektonické praxe. Touto debatou kritikou se zaobírá třetí kapitola, která se možná nejvíc přiblížil kapitolám již známým z hlediska dějin moderní architektury. Snažil jsem se v něm ukázat, nakolik se ti, kteří buněčné a aglutinační struktury vytvářeli, stavěli k tehdejší architektonické praxi. Byly tyto struktury jen alternativou, nebo přímo opozicí v rámci existující architektury, respektive její teorie? Zjistili jsme, že odpověď může být obojí. První možností, tedy alternativou, se ukázaly být terasové domy, z nichž první jsem našel u Alvara Aalta, dále pak u Atelieru 5 a v pozdní podobě i v socialistickém Československu. Do této kategorie spadá i dílo Rolanda Simouneta mimo Maroko, který se při vši originalitě a citlivosti ke kontextu nikdy nepřestal považovat za pokračovatele tradice moderní architektury včetně Le Corbusiera. Všichni tito architekti používali buňky jako formální možnost ve svém repertoáru a sáhli k ní tehdy, kdy pro to byl vhodný účel. Těmito účely se jeví nápadně často být hlavně školy, školní koleje a krátkodobé ubytovací kapacity vůbec. Buňky ale stejně dobře tvořily běžné obytné domy – zkrátka stavby, v nichž prostory spíše „akumulují“ než „komunikují“. I to se ale mohlo zásadně změnit, jak ukázal další vývoj.

S druhou možností, tedy spíše opozicí proti dosavadní architektuře, byli spojeni architekti z okruhu Teamu 10. Ti měli větší ambice, pokud šlo o teoretické základy architektury a byli proto často opozicí velmi radikální. Alison a Peter Smithsonovi hovořili o potřebě znovu definovat veškeré druhy lidského osídlení, jehož základem měly být shluky, tzv. *clustery*, Aldo van Eyck se živě zajímal vše elementární v architektuře – tzv. „primitivní“ kultury, ale zajímala jej i duše dítěte. I tito architekti ale samozřejmě naráželi na omezenou použitelnost buněčného modelu a vyvíjeli vlastní typy. Důležité je, že sestup k elementárním jednotkám byl zpravidla výchozím bodem jejich architektonického uvažování. Řekněme to tedy ještě jednou: **aglutinační a buněčné struktury byly výsledkem setkání se samotnými elementárními principy architektury.**

Další rozvoj těchto struktur a cesty, kterými se jejich tvůrci dále ubírali, zkoumal čtvrtý kapitola. Nesoustředil se přitom již tolik na tehdy aktuální architektonické debaty, jako spíše na sledování vnitřní dynamiky buněčných struktur pod rukama jednotlivých architektů. U Hermana Hertzbergera bylo dobře vidět, jak mu buněčný systém nejen nezabránil, ale dokonce pomohl integrovat do moderní architektury aspekt času a růstu.

Dá se říci, že v tomto ohledu **byl teprve zde dovršen rozchod s evropskou architektonickou tradicí**, jež začali evropští avantgardní architekti. Generace Teamu 10 tvořila

již s minimálním ohledem na historii, ale i na avantgardu, která se proti historii vymezovala a tvořila tak vlastně její komplementární protiklad. Buněčné a aglutinační struktury se ukazují být výsledkem čerpání nikoli z minulosti historické, ale z minulosti archaické. Průvodcem jim přitom byl výzkum základů lidské přirozenosti a zrovnoprávnění duševních potřeb člověka s jeho potřebami fyzickými. Dovolím si proto přirovnání z psychologie: **Je-li historie paměti architektury, pak je archaické jejím nevědomím.**

Průzkum Habitatu 67 ukázal, že architekt Moshe Safdie opustil doposud platná omezení, jaká jsme pojmenovali výše, zejména se odpoutal od terénu a použil k tomu vyspělou technologii. To mne přivedlo k zajímavému zjištění, týkajícího se vztahu našich struktur k přírodě. Zkusil jsem je pojmenovat jako dvě polarity. Můžu je nazvat intuitivní a analogický. V jednom případě jde o přímou návaznost na přírodu (ilustrovanou buňkou-alveolou ve včelím plástu), v druhém případě o její analogii (ilustrovanou buňku-cellulou v živé tkáni). Příznačně opačný je přitom vztah k vědě a technice. V generačním posunu jsme – velmi zhruba řečeno – sledovali posun od prvního pólu ke druhému.

Při pohledu nazpět nejsou buněčné a aglutinační struktury v architektuře padesátých až sedmdesátých let historicky sice neomezeny, ale zaznamenávají nárůst během padesátých a šedesátých let, později, i v práci stejných architektů nastupuje stále větší provázanost a komplexnost prvků, od osmdesátých let pak i zvětšení měřítka.

Nakonec bych chtěl podtrhnout dva přesahy, kterými promlouvá toto téma i k současnosti. Je tu za prvý důležitý sociální aspekt: na počátku skutečné zkoumání chování a potřeb lidí, ne apriorismus, a generalizace, kterou se vyznačovala avantgarda demokratický pluralitní systém, který zároveň dodržuje řád společné dohody. Zvláště v architektuře Hermana Hertzbergera jsme byli svědky zapojení participace a decentralizace, které mají svůj velký význam i pro představu o fungování společnosti. Jde o **respektování individuality a různorodosti při zachování osnovy jednotného řádu**, který umožňuje společné fungování.

V neposlední řadě chci vytknout velmi důležitý ekologický, či lépe, přírodní kontext celé problematiky. Mnohé bylo vlastně již řečeno: vepsání do místa, kontury terénu, místní materiály, přizpůsobení klimatu jsou všechno vlastnosti, které snaží zúročit současná ekologická architektura. Tou myslím takovou architekturu, která se jak snaží respektovat princip trvale udržitelného rozvoje, tak rozvíjet a pěstovat podmínky pro všestranný rozvoj člověka. Ekologický aspekt zde má totiž i svou hlubší rovinu, než je jen úspornost ohledně energií a materiálů. Člověk je součástí přírody. I s nižšími živočichy sdílí podstatnou část své genetické výbavy. To práce mimo jiné ukázala, že občas si staví podobným způsobem i své příbytky.

**Buněčné a aglutinační struktury mu mohou pomoci člověku tuto narušenou souvislost s přírodou připomenout.** Na předchozích stranách jsme nicméně souvislost mezi biologií a architekturou v podstatě jen naznačil. Vycházel jsem přitom ze strukturní nebo vizuální podobnosti přírodních a člověkem zhotovovaných struktur. To ovšem za plného vědomí, že do oblasti biologie jde z mé strany, přes dlouholetou fascinaci světem přírody, většinou o „výlety“ na úrovni poučeného laika. Mezioborová spolupráce, na níž by se podíleli odborníci z obou oblastí, tak zůstává výzvou k budoucímu mnohem podrobnějšímu průzkumu architektury, který slibuje opravdu zajímavé výsledky. Základy takového přístupu byly přitom naznačeny již před delší dobou. Inspirací tu může být koncept „příčných věd“, mapujících souvislosti mezi živou a neživou přírodou, nastíněný Rogerem Cailloisem (1913–1978)<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> viz Roger Caillois, *Zobecněná estetika*, Praha 1968.

## BIBLIOGRAFIE

### Knihy

- (kolektiv), Roland Simounet. Pour une invention de l'espace, Electa Milan – Paris, 1986.
- (kolektiv) Atelier 5, Zürich 1986.
- Joseph Abram (ed.), Architecture moderne en France, Tome 2 (1940-1966), Paris 2001.
- Maurice Besset, *Nouvelle architecture française*, Stuttgart, 1967.
- Max Bill (ed.), *Le Corbusier – Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète (vol. 3; 1934–1938)*, Zurich 1966.
- Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète (vol. 5; 1946–1952)*, Zurich 1990. [12. vyd.]
- Roger Caillois, *Zobecněná estetika*, Praha 1968.
- Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Paris 1933.
- Le Corbusier, *Le voyage en Orient*, Paris 1966.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1995.
- Karl Fleig, *Alvar Aalto. Obras y proyectos / Works and Projects*, Zürich - Barcelona 1974, s. 226.
- Siegfried Giedion, *Time, Space and Architecture*, Cambridge (Mass.), 1954.
- Blake Gopnick, Michael Sorkin, *Moshe Safdie: Habitat '67, Montreal*, Torino 1998.
- Pavel Halík et al., *Slavné vily libereckého kraje*, Praha 2008.
- Herman Hertzberger, Herman van Bergeijk, *Herman Hertzberger*, Basel (etc.), 1997.
- Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Rotterdam 2005.
- Wim van Heuvel: *Structuralism in Dutch Architecture*. Rotterdam 1992. [anglická mutace knihy *Structuralisme in de Nederlandse Architectuur*. Rotterdam 1992].
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995. [heslo Věra Machoninová, s. 468]
- Jürgen Joedicke (Hrsg.): *Dokumente der modernen Architektur; Bd. 1: CIAM 59 in Otterlo*, Stuttgart 1961.
- Jürgen Joedicke [ed.], *Candilis – Josic – Woods. A Decade in Architecture and Urban Planning*, Stuttgart-Bern, 1968.
- Jürgen Joedicke, *Candilis – Josic – Woods. Una década de arquitectura y urbanismo*, Barcelona 1968.

- Pamela Johnston, Rosa Ainley and Clare Barrett (ed.), *Architecture Is Not Made With The Brain : the Labour of Alison and Peter Smithson*, London 2005.
- John Kettle (ed.), *Beyond habitat / Moshe Safdie*, Cambridge Mass. [etc.], 1970.
- Richard Klein (ed.), *Roland Simounet : d'une architecture juste*, Moniteur Paris, 1997.
- Richard Klein (ed.), *Roland Simounet. Dialogues sur l'invention*, Moniteur Paris, 2005.
- Richard Klein (ed.), *Roland Simounet à l'œuvre. Architecture 1951–1996*. Villeneuve d'Ascq, 2000.
- Kisho Kurokawa, *The Philosophy of the Symbiosis*, London 1994.
- Liane Lefavre, Ingeborg de Roode (ed.), *Aldo van Eyck: the Playgrounds and the City*, Amsterdam/Rotterdam, 2002.
- Claude Lévi-Strauss *Myšlení přírodních národů*, Liberec 1996.
- Claude Lévi-Strauss, *Strukturální antropologie*, Praha 2006.
- Vincent Ligtelijn, *Aldo van Eyck. Works*, Basel/Boston/Berlin, 1999.
- Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris 2001.
- Arnulf Lüchinger, *Herman Hertzberger, Bauten und Projekte, 1959-1986 (Buildings and Projects / Bâtiments et projets [trojjazyčné vydání])*, Den Haag 1987.
- Arnulf Lüchinger: *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*. Stuttgart 1980.
- John McKean, *Giancarlo de Carlo : des lieux, des hommes*, Paris, 2004.
- Maurice Merlau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha 2008.
- Vittorio Magnano Lampugani (ed.), *Dizionario Skira dell'Architettura del Novecento*, Ginevra-Milano 2000.
- Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge (Mass.) / London, 2000
- Otakar Nečas, *Terasové domy*, Praha 1976.
- Michel Ragon, *Kde budeme žít zítra?*, Praha 1968.
- Bernard Rudofsky. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Albuquerque, 1964.
- Francesco Samassa (a cura di), *Giancarlo de Carlo, Percorsi, Iuav AP – Archivio Progetti*, Venezia 2004.
- Alberto Sartoris, *Ordre et climat méditerranéens*, Milan 1956.
- Dolf Schnebli, *Ein Jahr auf dem Landweg von Venedig nach Indien. Fotoskizzen einer langsamen Reise 1956*. Sulgen/Zürich, 2009.
- Francis Strauven, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam 1998.

- Alison & Peter Smithson, *Without Rhetoric. Towards an Architectural Esthetic, 1955 – 1972*, London 1973.
- Alison & Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, New York, 2001.
- Alison & Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, New York 2005.
- Rostislav Švácha (ed.), *SIAL*, Praha 2010.
- Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Chichester 2005.
- Max Risselada and Dirk van den Heuvel, *Team 10 – In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam 2005.
- Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009.
- Petr Vopěnka, *Rozpravy s geometrií*, Praha 1989.

## Články a další zdroje

- –, *Çatalhöyük 2008 Archive Report*, in:  
[http://www.catalhoyuk.com/downloads/Archive\\_Report\\_2008.pdf](http://www.catalhoyuk.com/downloads/Archive_Report_2008.pdf), naposledy vyhledáno 2. 6. 2010
- –, Roland Schweitzer, Roland Simounet, in: *Werk, Bauen und Wohnen* 6/1981, pp. 12-47.
- Alberto Caruso, Epica libertà espressiva, in: *ArchI (rivista della Svizzera italiana dell'architettura, ingegneria ed urbanistica)*, 3/2010, s. 11.
- Zeynep Çelik, Le Corbusier, Orientalism, Colonialism, in: *Assemblage*, No. 17 (Apr., 1992), pp. 58-77.
- Zeynep Çelik, New Approaches to the "Non-Western" City, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), pp. 374-381.
- Jean-Louis Cohen, Architectural History and the Colonial Question: Casablanca, Algiers and Beyond in: *Architectural History*, Vol. 49 (2006), pp. 349-372.
- Alan Colquhoun, *Postmodernism and Structuralism: A Restrospective Glance*, in: *Assemblage* 5 (Feb 1988), s. 6-15.
- *Forum*, ročníky 1959, 1960/61, 61/62, 65/66
- Kenneth Frampton, Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend 1983.
- Kenneth Frampton, Prospects for a Critical Regionalism, in: *Perspecta* 20 (1983), s. 147-162.



- Michael Hecker, *Structurel-Structural. Einfluss strukturalistischer Theorien auf die Entwicklung architektonischer und städtebaulicher Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien in West-Deutschland... 1959–75*. Dissertation an der TU Stuttgart 2007. [disertace]
- Ian Hodder, *Introduction*, [http://www.catalhoyuk.com/archive\\_reports/2005/ar05\\_01.html](http://www.catalhoyuk.com/archive_reports/2005/ar05_01.html), naposledy vyhľadáno 2. 6. 2010.
- Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus*, *Bauen+ Wohnen*, 1974, č. 5, 209-212;
- (idem), *Die Schule von Amsterdam*, in: *Bauen+Wohnen* 1975, č. 9;
- (idem), "Strukturalismus eine neue Strömung in der Architektur", *Bauen+Wohnen* 1976, č. 1, 5-40.
- Petr Rezek, *Havran, či Havranář?*, in: *Umění* 6/2006, s. 513-516.
- Max Risselada, *Introduction*, in: *Papers from the conference 'Team 10 - between Modernity and the Everyday' organised by the Faculty of Architecture TU Delft, Chair of Architecture and Housing. June 5-6, 2003, Delft 2004*.
- Dolf Schnebli, *La Scuola di Locarno, concorso 1959*, in: *ArchI (rivista della Svizzera italiana dell'architettura, ingegneria ed urbanistica)*, 3/2010.
- Roland Simounet, *La double notion de tissu*, in : *Techniques et Architecture* n° 306, octobre 1975, s. 48.
- Marion von Osten, *Architecture Without Architects: Another Anarchist Approach*, in: *e-flux journal* #6, May 2009 (<http://www.e-flux.com/journal/view/59>). Naposledy vyhľadáno 14. 7. 2010.
- Robert Oxman, Hadas Shadar and Ehud Belferman, *Casbah: A Brief History Of A Design Concept*, in: *Architectural Research Quarterly*, 2002, 321-336.
- Zela Tesoriere, *De l'habitat au logement : Thèmes, procédés et formes dans la poétique architecturale de Roland Simounet*. Zdroj: <http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/IMG/Tesoriere.pdf>, naposledy vyhľadáno 25. 11. 2009.
- <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/Default.asp?INSTANCE=INCIPIO> [digitální archiv pařížského Cité de l'architecture et du patrimoine]
- [www.halen.ch](http://www.halen.ch) [stránky o švýcarském sídlišti Halen od Atelieru 5; řada dokumentů a fotografií]
- [www.atelier5.ch](http://www.atelier5.ch)
- <http://www.team10online.org>, [Team X]
- <http://www.space1999.net/~sorellarium13/habitat-67.htm>, naposledy vyhľadáno 1. 6. 2010. [Moshe Safdie]

