

rozhovory

Kniha vznikla s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky a Fakulty architektury ČVUT v Praze; jako výstup projektu *Architektura osmdesátých let v České republice – Osobitost, identita a paralelní úvahy na pozadí normalizace* (DG18P02OVV013) v programu aplikovaného výzkumu a vývoje Ministerstva kultury České republiky Národní a kulturní identita – NAKI II (hl. řeš. Petr Vorlík).

Recenze Rostislav Švácha, Peter Szalay

© Lukáš Beran, Klára Brůhová, Jana Bukačová, Irena Fialová, Hubert Guzik, Karolina Jirkalová, Tomáš Klanc, Šárka Koukalová, Lenka Kužvartová, Lucia Mlynčková, Eva Novotná, Miroslav Pavel, Tereza Poláčková, Lenka Popelová, Pavel Směták, Klára Ullmannová, Lukáš Veverka, Veronika Vicherková, Petr Vorlík, Jan Zikmund
© grafika Jan Forejt
© 2020 ČVUT v Praze, Fakulta architektury

ISBN 978-80-01-06778-9

80^a



MINISTERSTVO
KULTURY

rozhovory

Petr Vorlík (ed.)

Lukáš Beran

Klára Brůhová

Jana Bukačová

Irena Fialová

Hubert Guzik

Karolina Jirkalová

Tomáš Klanc

Šárka Koukalová

Lenka Kužvartová

Lucia Mlynčková

Eva Novotná

Miroslav Pavel

Tereza Poláčková

Lenka Popelová

Pavel Směták

Klára Ullmannová

Lukáš Veverka

Veronika Vicherková

Jan Zikmund

**architektura
osmdesátých let**

předmluva 7

město

18—53

Jan a Ivana Bendovi — Nikdo tehdy vlastně nevěděl, co by se na architektuře mělo zkoumat	18
Vítězslava Rothbauerová — Dnes se může jevit snaha z osmdesátých let o vytvoření kousku města jako úsměvná	26
Zdeněk Hölzel — O navržené struktuře jsme od začátku uvažovali jako o městě, ne jako o sídlišti	36
Vladimír Krátký — Tenkrát, kdo namaloval do projektu cihelnou zeď, tak byl frajer	46

dědictví

54—97

Ivan Vavřík — My jsme neměli chuť fungovat v té mašinérii	54
Milena Hauserová — Šlo spíš o principiální otázku, kam až jsme v oboru schopni zajít	62
Markéta Lierová — Nás vždycky nejvíc zajímaly novostavby v historickém prostředí	70
Zdenka Nováková — Vsadila jsem na galerijní využití, které umožnilo představit sakrální památky jako umělecká díla	78
Tomáš Šenberger — V opuštěném industriálu jsme viděli krásu a potenciál	88

instituce

100—147

Naděžda a Antonín Dvořákoví — Žádný chrám, bude to úplně normální administrativní budova	100
Jan Třeštík — Stavoprojekt nakalkuloval pár hodin sotva na řemeslo, koncepty se dělaly ve volném čase	108
Jiří Merger — Kontrolní dny byly dost napínavé, se stavbyvedoucím jsme si občas společně na režim zanáдали	114
Petr Kutnar a Alena Ježková — Stavby velkých pražských nemocnic vznikaly jako absolutní atyp	122
Šárka Rubková a Jan Dufek — Pracovali i po večerech, z práce přišli sem, a tady se pro ně i vyvažovalo	134
Boris Čepek — Typizace zůstala, ale už šlo nabarvit panely, doslova revoluční zvrát	140

experiment

150—177

Jiří Suchomel — Uvědomuji si, že pozice SIALu byla výjimečná	150
Eduard Schleger a Lukáš Liesler — Při přechodu ze sedmdesátých let do osmdesátých jsme byli našlapaní na Něco	162
Zbyšek Stýblo — Navrhovali jsme to jako design, natruc a trošku s klikou	170

nika

180—225

Petr Keil — Obcházeli jsme systém, jak se dalo, aby vznikla alespoň nějaká kreativita	180
Michal Sborwitz — Nesměl jsem použít žádné symboly, ani věž, zvonici	186
Petr Hrůša — Když se člověk otočil zády k budovám, měl před sebou jen měkce tvarovaný bazén a volnou krajinu	196
Tomáš Turek — Koncept koupaliště jsme navrhli hravý, šlo vlastně o zaoceánský parník	206
Milan Pitlach — V určitém okamžiku mi to přestalo stačit	218

syntéza

228—261

Josef Vrana — Zrcadlo v kombinaci s promítáním vytvářelo snovou iluzi letu balónem nad Prahou	228
Petr Kovář — Pohyboval jsem se v prostředí lidí, kteří se rozhodně nehodlali konformovat	236
Jaroslav Kosek — Vše se mi spojovalo do obrazů a kreseb	244
Michal Brix — Hranici mezi výtvarným uměním a architekturou prostě moc necítím	252

detail

264—287

Peter Lehocký — Umenie nemôžeš naplánovať, vzniká vtedy, keď nechceš, pretože je to konflikt s autorom	264
Luděk Pavézka — Měli jsme představu, že každé město bude charakterizovat jiný design mobiliáře	272
Helena Samohelová — Moje věci byly naštěstí abstraktní, tak mi do nich moc nemluvili	278

teorie

290—323

Jaroslav Stibor — Co si lidé mohli postavit sami, tak po práci ve volném čase a o dovolených udělali	290
Josef Pechar — Do architektury a tvorby životního prostředí začala pronikat rozmanitost	300
Radomíra Sedláková — Architekti měli v Rusku daleko větší slovo než u nás	304
Pavel Halík — Spíš než teoretickými úkoly jsme se začali zabývat děním v současné západní architektuře	314
Benjamin Fragner — Ve strukturované kaši	318

summary	326
rejstřík	330

80^a

Architekturu osmdesátých let nelze nahlížet pouze optikou (oficiálního) dobového tisku nebo dochovaných archiválií. Každodenní realita stavební praxe se často ubírala mnohem spletitějšími cestami, jež musely zdolávat krkolomná úskalí pozdně normalizačního života a neviditelnou, ale naprosto zásadní topografii mezilidských vztahů. Osobní osudy a vzpomínky aktérů dobové architektonické scény proto představují velmi cenný zdroj poznání. Rozhovory v této knize se soustředí zejména na mapování výzev, kterým architekti osmdesátých let čelili; a důvtipných kliček i aktivit, jimiž se vyrovnávali s nepředvídatelnými hybnými silami v nesvobodné, ekonomicky a společensky stagnující zemi. Vzpomínky nám dávají nahlédnout do světa, jenž je pro nás ve své zamotané rázovitosti už nejen obtížně pochopitelný, ale i překvapivě vzdálený. Přes všechna úskalí, a někdy také díky nim, vznikala i v osmdesátých letech výtečná architektura.

Rozhovory představují už třetí knižní výstup projektu *Architektura osmdesátých let v České republice* v programu *Národní a kulturní identita II* Ministerstva kultury České republiky. Volně navazuje na první knihu *(a)typ / architektura osmdesátých let* (2019), která se věnuje především vybraným příznačným fenoménům a stavbám na sklonku normalizace, a na druhou knihu *nepostavená / architektura osmdesátých let* (2020), jež popisuje nerealizované, mnohdy dosti utopické a provokativní dobové vize.¹ Všechny tři knihy se komplementárně doplňují a zvědavému čtenáři mohou nabídnout možná trochu nečekaný pohled na dění v dosud spíše přehlížené a podceňované době.

Kniha rozhovorů, jíž držíte v ruce, samozřejmě nemohla obsáhnout všechny pamětníky architektonické scény osmdesátých let. Mnoho vámi očekávaných proslulých a významných osobností v ní nenajdete. Někteří už bohužel nejsou mezi námi, jiné jsme nemohli vyzpovídat kvůli jejich zdravotnímu stavu nebo omezením v souvislosti s pandemií koronaviru. A několik oslovených pamětníků svoji výpověď odmítlo podat; i tato skutečnost naznačuje, že osmdesátá léta si – přes naši snahu vnímat spíše to pozitivní, co přinesla – rozhodně nelze idealizovat. Svou roli ale

sehrává i známá skutečnost, že mnozí tvůrci o vlastních stavbách a okolnostech, za nichž vznikaly, neradi hovoří a dávají přednost tomu, když dílo k pozorovateli či uživateli promlouvá samo o sobě. V neposlední řadě je nutno poznamenat, že mnoho významných osobností architektury osmdesátých let jsme se rozhodli v této knize vynechat i proto, že již byly důkladně vyzpovídány při jiné příležitosti, v rámci starších sérií rozhovorů s pamětníky² nebo přímo v monografiích věnovaných jejich dílu.³ A při výběru nás pochopitelně výrazně limitoval i čas a plánovaný rozsah knihy. Ve zkratce však lze říci, že jádro tvoří především zástupci tehdejší střední a mladší generace, kteří nám mohli asi nejvěrněji nastínit spíše to nové a jiné, co sledovaná doba přinášela.

Časový rámec rozhovorů samozřejmě přesahuje osmdesátá léta. Kořeny profesního života a příchod do praxe u většiny zpovídaných pamětníků totiž přirozeně spadají už do šedesátých nebo sedmdesátých let. A navzdory zlomovému charakteru sametové revoluce nešlo opominout ani setrvačné dozvuky realizací na počátku následující dekády (viz Luděk Pavézka, Petr Hrůša, Michal Brix). Drobnou poznámku je potřeba připojit i k uváděnému studiu u většiny pamětníků, které nezřídka připadá na období restrukturalizace výuky architektury na ČVUT a v životopise uváděný název fakulty proto může odpovídat třeba jen nástupu nebo absolutoriu studenta (1950–1960 Fakulta architektury a pozemního stavitelství, 1960–1976 Fakulta stavební, od 1976 Fakulta architektury).

Při zpracování textů jsme samozřejmě měli na paměti ošidnost subjektivně laděných výpovědí pamětníků, zejména skutečnost, že mnohé zážitky zastřel čas nebo omezený horizont pohledu jednotlivce. Maximum informací jsme se proto snažili důkladně prověřovat.

Ve snaze podat i prostřednictvím omezeného počtu rozhovorů pokud možno komplexní pohled na dobovou architektonickou scénu prostupuje obsah knihy různými měřítky: od širokého urbanistického záběru přes historické dědictví a veřejné budovy až k parteru a výtvarnému umění.

Město a dědictví reprezentují zejména tehdejší snahy o nové, fenomenologické zkoumání obyvatelnosti urbánního prostředí, které v předchozích dekádách u nás svým výzkumem předjímal zejména sociolog Jiří Musil, ale v osmdesátých letech je pod vlivem amerického teoretika Kevina Lynche posunuli do jiné roviny manželé Jiří a Jana Ševčíkovi (viz Jan a Ivana Bendovi, Tomáš Šenberger). Přelom sedmdesátých a osmdesátých let ale také přinesl kardinální a už skutečně neodkladné téma revitalizace dlouho přehlížených a zanedbaných čtvrtí činžovních domů z 19. a první poloviny 20. století. Program modernizace celých městských bloků, tedy více či méně radikálních oprav domů i vnitrobloků a zajištění současných obytných standardů, postupoval spíše pomalu a klopotně (viz Milena Hauserová). Vlajkovou lodí experimentu, jemuž musela nově čelit stavební mašinerie orientovaná v osmdesátých letech už téměř výhradně na typizovanou produkci novostaveb, se staly pražské Vinohrady, dnes neprávem zapomenutý, ale překvapivě úspěšný projekt (viz Vladimír Krátký). Cennou devízou „znovuobjevovaných“ městských center se měly stát i tehdy nové, módní a režimem okázale protežované úpravy několika vybraných klíčových městských tras na pěší zóny. V Praze se po mnoha letech dokončila komplexní úprava Královské cesty, Václavského náměstí a tzv. Obchodní ulice (viz Markéta Lierová). Totéž se dělo, nezřídka ve spojení s dílčími demolicemi a výstavbou prominentních budov, i v menších městech. Komplexní, výpravné projekty pěších zón se netýkaly pouze povrchů ulic, ale také oprav průčelí přilehlých domů a jejich obchodního parteru. A obvykle nesměla chybět ani výtvarná díla a prvky mobiliáře (viz Peter Lehocký, Luděk Pavézka) či hravá drobná architektura (viz Michal Brix, Jaroslav Kosek).

Dominantním produktem dobové architektury, resp. stavebnictví však i nadále zůstávala panelová sídliště, budovaná zpravidla s obrovskou setrvačností na základě starších konceptů, erodovaných navíc postupně stavební praxí a dodavatelským diktátem.⁴ I v případě panelové výstavby ale nelze přehlížet mírné poryvy změn, zejména v podobě kultivovaných, humanizovaných parterů, oživujících detailů a drobné vybavenosti (viz Zdeněk

Hölzel, Vladimír Krátký, Milan Pitlach, Vítězslava Rothbauerová) nebo v podobě menších, zpravidla družstevních obytných celků (viz Šárka Rubková, Jiří Merger). Ostudná zkostnatělost urbanistických strategií a socialistického centrálního plánování nakonec narazila na své limity, společenské a především generační, což patrně nejlépe vykresluje vášně okolo plánované rozsáhlé asanace pražského Žižkova (viz Ivan Vavřík).

Mohlo by se zdát, že na pozadí politicky preferované výstavby sídlišť nezbývalo dost energie na péči o kulturní dědictví minulosti. A skutečně tato oblast výstavby jistě nepatřila mezi politické priority, jak dokazují nejen vzpomínky, ale i dobové fotografie chátrajících historických skvostů a všudypřítomných ochranných lešení. Jenže památková péče u nás měla už od padesátých let také výborné odborné zázemí a do období přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v opozici k chátrání spadají také desítky oprav významných architektonických souborů; za všechny lze zmínit třeba zámky v pražské Troji nebo v Českém Krumlově, mladoboleslavský Templ,⁵ rotundu na Řípu a instalaci v přesunutém kostele v Mostě (viz Zdenka Nováková). Pozvolna se měnil rovněž étos a teorie památkové péče (viz Markéta Lierová, Milena Hauserová) a společenská i hospodářská atmosféra nastolovala nová témata a výzvy (viz Tomáš Šenberger a transformace průmyslu).

Výmluvnou a neobyčejně zajímavou výpovědí o úskalích doby se staly rozhovory zaměřené na realizace protežovaných budov velkých nebo politicky exponovaných institucí. Stavby ústředí KSČ, kulturních domů nebo prominentních zdravotních zařízení sice měly zajištěné investiční priority a méně omezené rozpočty, i na ně ale doléhala postupná rezignace výrobců, přetížených přemrštěnými hospodářskými plány, nebo zákulisní půtky. A tvůrci navíc při návrhu takto prostorově i významově nabubřelé stavby nezřídka čelili morálnímu dilematu – jak uspokojit zadavatele a zároveň nenápadně zastříť politické konotace a realizovat spíše „jen“ kvalitní, reprezentativní veřejnou budovu? Navíc nezřídka v citlivém městském kontextu a z nařízených prostinkých prefabrikovaných dílců opláštěných požadovanou hochštaplerskou mocenskou maskou? Protimluv

mohlo vyřešit třeba provozně racionální, modernistické rozvržení hmot a prostorů, obohacení o noblesní, v dobrém slova smyslu mírně konzervativní proporce, kultivovaný detail a ušlechtilé materiály či integrovaná výtvarná díla (viz Jan Třeštík, Jiří Merger, Boris Čepek, Petr Kutnar a Alena Ježková). Nebo opora nadčasových humanistických hodnot a očekávání lepší blízké budoucnosti (viz Naděžda a Antonín Dvořákovi).

Zcela svébytnou kategorií architektonické scény se staly experimenty u budov středního měřítka. Hledat alternativní řešení museli v zaprášených zákoutích dobové stavební praxe samozřejmě všichni. Mnozí tvůrci si ale na improvizaci, experimentu a rafinované komplexnosti vystavěli vlastní tvůrčí koncept. A nové výzvy v podobě energetických úspor nebo velkorozponových (zejména sportovních) konstrukcí jim daly za pravdu a nabídly netušené možnosti při realizaci dodnes morálně nezestárlých a výtvarně svěžích struktur (viz Jiří Suchomel, Eduard Schleger a Lukáš Liesler, Zbyšek Stýblo).

Obcházení systému a hledání volnější niky, kde mohou tvůrci dýchat a kreativně tvořit, se stalo mezi architekty v poválečné éře téměř vrcholovým sportem. Vhodný prostor, víceméně mimo reflektory normalizační kontroly, představovaly v osmdesátých letech nejenom výše zmíněné technologicko-výtvarné experimenty, ale i stavby menšího měřítka nebo situované mimo hlavní centra. Překvapivě svobodnou tvůrčí úlohu nabízely třeba menší administrativní budovy a rodinné domy (viz Petr Keil), vybavenost v menších městech či drobný veřejný interiér (viz Tomáš Turek, Michal Sborwitz), výstavnictví (viz Josef Vrana) a stejně jako v každé jiné době také záblesky pozitivní místní energie a štěstí na osvíceného zástupce investora (viz Petr Hrůša, Michal Sborwitz, Michal Brix, Petr Kovář).

Zcela svébytný dobový fenomén představuje hledání platformy pro působení mimo oficiální projekční struktury. Vítaný přivýdělek a méně sevřené prostředí nabízela třeba Architektonická služba, jejímž prostřednictvím architekti často navrhovali ve svém volném čase, pro známé nebo pro postupně přes reference se nabalující kontakty. Dlužno dodat, že „melouchy“ se netýkaly pouze drobné zástavby, mnohdy se

jednalo o skutečně rozsáhlé zakázky. Méně svázané podmínky mimo spletitou síť politických struktur a větší pružnost komunikace přímo s tvůrci totiž rádi využívali i sami investoři a větší podniky (viz Vladimír Krátký, Šárka Rubková). A architekti se mohli v roli výtvarníka nebo designéra vymanit z práce v projekčním ústavu a získat status svobodného povolání (viz Michal Brix, Zbyšek Stýblo, Petr Kovář). Neznamenal to ale, že nezávislí výtvarníci a designéři měli na různých ustláno; převzít osobní zodpovědnost ve světě, který nepříliš úspěšně usiloval o centrální řízení, vyžadovalo značnou odvalu, nasazení a neotřesitelnou řemeslnou i výtvarnou zručnost (viz Helena Samohelová, Peter Lehocký).

Při výběru pamětníků jsme si samozřejmě nemohli odpustit aspoň velmi stručnou ochutnávku dobové teorie – ať už se jedná o legislativní rámec a každodenní procedury (viz Jaroslav Stibor), oficiální dění a školství (viz Jaroslav Pechar), výzkum a architektonickou kritiku (viz Radomíra Sedláková, Pavel Halík), či osvětlu a výstavy (viz Michal Brix, Benjamin Fragner). Dobové teoretické a legislativní pozadí by však vydalo na samostatnou knihu.

Z témat, jež jsme se pokoušeli otázkami nastolit, si zvláštní pozornost zaslouží vzpomínky na každodenní chod projektových ústavů – na organizaci práce a nevyzpytatelnou spolupráci s dodavateli, na klíčovou roli charismatických vedoucích (např. vzpomínání Viktor Rudiš, Zdeněk Edel, Ivo Oberstein, Karel Prager, Karel Hubáček), přidělování zakázek či shora nařízené a autorsky bolestné přesuny rozpracovaných návrhů mezi projektovými ústavu (viz Markéta Lierová, Boris Čepek) nebo na neméně frustrující protahování realizací (viz Jiří Suchomel). Opakujícím se motivem se stala také zcela mimořádná aktivita architektů po pracovní době, soukromé „melouchy“ a soutěže (např. na Staroměstskou radnici) nebo důležitost neoficiálního setkávání, přednášek, diskusí, výstav a spolupráce s výtvarníky (viz Jan a Ivana Bendovi, Ivan Vavřík, Milena Hauserová, Petr Hrůša, Petr Kovář).

Z rozhovorů s pamětníky půvabně vyvstává i značná provázanost malé české architektonické scény, někdy trochu nečekaná (viz Vavřík–Radová–Hauserová, Bendovi–Ševčíkovi–Šenberger), jindy vyplývající z dlouholetých přátelství a prostředí školy (viz Kovář–Kosek, Fragner–Brix, Lábus–Krátký–Pleskot), působnosti sdružení (např. Středotlací, Obecní dům) a nejčastěji zprostředkovaná stmelujícími osobnostmi (např. Jiří Ševčík, Miroslav Masák) či obdivovanými pedagogy (např. František Cubr, Jaroslav Fragner, Milada Radová, Emil Hlaváček, Emil Kovařík, Jaroslav Paroubek, František Čermák). Významnou úlohu sehrály také inspirace západními časopisy, někdy i osobní kontakty a zkušenosti z cest, a spíše výjimečně transfery z východního bloku (viz Radomíra Sedláková a studia v Moskvě, Eduard Schleger a odborníci na udržitelné technologie).

Červenou nit, která se táhne většinou vzpomínek, však představuje zejména dusivá společenská atmosféra. Z výpovědí architektů ale zároveň zřetelně vyplývá posun, ke kterému došlo oproti stalinským padesátým letům, tj. skutečnost, že architektura na sklonku normalizace už prakticky nepodléhala ideologickému nátlaku a požadavku na specifický výraz (na rozdíl od výtvarného umění – viz Helena Samohelová). A toto ideologické rozvolňování podle pamětníků v druhé polovině osmdesátých let ještě zesílilo. Novou krkolomnou a vše prověřující překážkou se tak stal zejména výše zmíněný pověstný labyrint omezených technologických možností a liknavosti dodavatelů (viz Naděžda a Antonín Dvořákoví, Petr Hrůša, Jiří Merger... vlastně všichni pamětníci).

Kromě vzpomínek na konkrétní zakázky a chod projektových ústavů lze v rozhovorech rovněž číst – přímo nebo mezi řádky – i způsob, jakým se tvůrci a jejich tehdejší souputníci vyrovnávali s nelehkou realitou náročné a zodpovědné profese v nesvobodné době. Pamětníky, kteří by z pokřiveného systému vysloveně účelově těžili, jsme neoslovili. Snad jich nebylo ani tolik, jak bychom předpokládali (možná svá pochybení ale jen úspěšně zapomněli nebo skrývali i někteří z našich respondentů), a většina z „namočených“ navíc v osmdesátých letech již působila spíše na vyšších postech a tvůrčí práci se nevěnovala, nebo patří

k oné starší generaci, kterou jsme už vyzpovídat nestihli. Námi oslovení pamětníci sice mezi řečí občas zmiňovali i normalizační prominenty, v jejich vyprávění však přirozeně mnohem větší roli hrají noblesní profesori a architekti nebo inženýři a řemeslníci „ze staré školy“, inspirativní osobnosti, jež jim nezištně předávaly své zkušenosti a vědomosti, nebo mimořádně aktivní zarputilí kolegové a obdivovaní „pracanti“. Nejčetnější skupinu našich respondentů navíc tvoří především tvůrci tehdejší střední generace, kteří hledali svou vlastní „středotlakou“ cestu – způsob, jak se ctí obstat, soustavně a maximálně svobodně tvořit a navzdory omezeným prostředkům navrhovat kvalitní, zodpovědnou soudobou architekturu. Mnozí se všemožným tlakům a omezením, koloběhu náročné práce v roli řadového zaměstnance nebo profesnímu bezvětrí dlouhodobě podřídit nehodlali a únikovou cestu našli mimo obor (viz Šárka Rubková), ve výtvarné tvorbě a spolupráci s umělci (viz Jaroslav Kosek, Michal Brix, Petr Kovář) nebo v zahraničí (viz Milan Pitlach). Ale nelze přehlédnout, že pro tehdejší nejmladší, nastupující generaci už smířlivá cesta nebo úkrok stranou nemusely být přijatelné. Cítili předzvěst změny, už se nechtěli ohýbat a vytvářeli si proto paralelní platformy (viz Ivan Vavřík, Petr Hruša)⁶ a měli to štěstí, že tak činili v rozvolněné atmosféře těsně před sametovou revolucí, kdy režim na mnoha frontách ztrácel sílu a vůli mít všechno plně pod kontrolou.

Poznámky

- 1 Petr Vorlík (ed.), *(a)typ / architektura osmdesátých let*, Praha 2019; Petr Vorlík – Klára Brůhová (eds.), *nepostavená / architektura osmdesátých let*, Praha 2020.
- 2 Např. Petr Urlich – Petr Vorlík – Beryl Filsaková – Katarína Andrášiová – Lenka Popelová, *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Praha 2006; Monika Mitášová – Jiří Ševčík, *Česká a slovenská architektura 1971–2011: Texty, rozhovory, dokumenty*, Praha 2013; Jaroslav Sládeček, *Architekti CZ*, Praha 2015; *cosa.tv*.
- 3 Např. Jiří Ševčík – Soňa Ryndová, *Alena Šrámková*, Praha 1996; *Architekt Ivan Ruller. Ohlédnutí k životnímu jubileu*, Brno 2004; Miroslav Masák – Karolina Jirkalová, *Architekti SIAL*, Praha 2008; Lenka Popelová – Eva Špačková – Radovan Lipus (eds.), *Svět architektury a divadla. Architekt Ivo Klímeš*, Praha 2014; Petr Klíma (ed.), *Růžena Žertová. Architektka domů i věcí*, Praha 2016; Michal Novotný (ed.), *Kurt Gebauer*, Praha 2020.
- 4 Markéta Mráčková – Barbora Šimonová – Viktor Vejvoda (eds.), *Legenda o sídlišti*, Praha 2014; Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolina Jirkalová et al., *Paneláci 1. Padesát sídlišť v českých zemích*, Praha 2016; Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Martina Koukalová – Eva Novotná (eds.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989*, Praha 2017; Rostislav Koryčánek (ed.), *Paneland. Největší československý experiment* (katalog výstavy), Brno 2017; Irena Lehkoživová – Josef Platil – Ondřej Tuček, *Sídliště Ďáblice*, Praha 2019.
- 5 Otakar Kuča, *Krajina, architektura, design*, Praha 2000; Jakub Bachtík – Vít Jesenský – Alena Nachtmannová, *Mladoboleslavský Templ – dějiny památkové obnovy / Vít Jesenský – Jakub Bachtík, Mladoboleslavský Templ – hodnocení památkového zásahu, Zprávy památkové péče LXXVIII*, 2018, č. 6, s. 547–564, 565–577.
- 6 Petr Krajčí – Dan Merta – Klára Pučerová – Pavel Směták – Petr Vorlík, *Navzdory / Architekti 1969–1989–2019*, Praha 2020.





Setkání autorů sídliště Jihozápadní Město
a Nový Barrandov v redakci časopisu
Technický magazín, 1986, zleva Martin
Kotík, Jan Kerel, Zdeněk Hölzel, Tomáš
Brix a Ivo Oberstein (soukromý archiv
Benjamina Fragnera, foto Benjamin Fragner)

Jan Benda, Ivana Bendová



Nikdo tehdy vlastně nevěděl,
co by se na architekturu
mělo zkoumat

V sedmdesátých letech jste se společně s Jiřím Ševčíkem podíleli na výzkumném projektu *Obraz Mostu*. Můžete mi vyprávět, jak projekt vznikl?

V roce 1975, v pátém ročníku na fakultě, zaskakoval Jirka Ševčík na přednášce za profesora Pechara a vyprávěl nám o knize *Obraz města* amerického urbanisty Kevina Lynche. My jsme tehdy pracovali jako asistenti na Katedře průmyslových staveb, která spolupracovala s městem Most a severními Čechami, a znali jsme hlavního architekta Mostu Václava Kubrichta a jeho asistenta Antonína Kudrnáče. Vzali nás na exkurzi po starém a novém Mostě a krátce po ní jsme zašli za Jirkou Ševčíkem a vyprávěli mu, jak pro nás bylo zajímavé vidět ubývající staré město a vedle něj rostoucí nové město. Pamatovali jsme si, že Kevin Lynch ve své knize také zkoumal a porovnával různá americká města – Boston, New Jersey a Los Angeles –, a zdálo se nám, že by bylo dobré zachytit proměnu Mostu a prozkoumat, jak město vnímají lidé, kteří dřív bydleli v jeho staré části a poté se přestěhovali do nové.

Jak se stalo, že jste na tento výzkum dostali objednávku od města Mostu?

Město mělo poměrně hodně peněz a tak nebyl problém oba architektky přesvědčit, aby výzkum objednali. Jiří Ševčík ho přihlásil do výzkumných úkolů fakulty a děkan Pechar odsouhlasil. Nikdo tehdy vlastně nevěděl, co by se na architekturu mělo zkoumat, tak o výzkumu nevznikla ani žádná diskuse. Byl srozumitelný a jednoduchý – porovnávali jsme staré město s novým městem prostřednictvím vzpomínek a pocitů lidí, kteří je obě znali. V tom byl výzkum světově unikátní – jeden mozek, jeden člověk mluvil o dvou úplně jiných prostředích, která zažil

a prožil. Jiří přeložil dotazníkové otázky Kevina Lynche a spolu jsme je upravili, aby jim lidé rozuměli, a rozjeli jsme se s Ivanou do Mostu. Pamatuji se, že první rozhovor jsme udělali s nějakou paní na jejich útvaru městského architekta. Půlka z něj se ztratila, ale byl to jeden z nejlepších rozhovorů, které jsme nahráli.

Jak jste je nahrávali?

Na magnetické pásky, na kotoučový magnetofon. Pak jsme je přepisovali a společně s Jirkou Ševčíkem vyhodnocovali. V knize *Obraz Mostu* byl otištěn přehled, taková statistická tabulka rozhovorů, i vyhodnocení, asi ho znáš.

Ano, je velmi zajímavé – ukazuje, jak ve starém Mostě lidé jasně vnímali relativně malý počet shodných orientačních bodů a v novém Mostě každý z dotazovaných pracoval s jiným souborem orientačních bodů. Byla to zřetelná obžaloba modernistického plánování.

Šokovalo nás to už při prvním rozhovoru s tou paní na úřadě. Úplně jasně ve starém Mostě lokalizovala tři náměstí, jejich propojení, vrch Hněvín a kostel, zatímco v novém Mostě se orientovala jen podle bloků, čísel bloků, a dokonce podle toho, jaká kde obvykle parkují auta. Když jsme se jí ptali, co si pamatuje nebo vnímá, když jde do práce, tak popisovala jen křižovatky nebo jakési nedefinovatelné prostory, což přesně odpovídalo realitě. Když jsme se lidí ptali, co ve městě vnímali, tak nešlo jen o to, co viděli, ale třeba i o to, co cítili a čichali.

Nový Most byl vrcholem modernistického vědeckého přístupu k plánování, výkladní skříní socialismu. A vy jste ho konfrontovali s výzkumem vnímání prostředí.

Uvědomovali jste si tehdy revolučnost svého výzkumu?

Tenkrát ne, až později. Tenkrát jsme nevěděli vůbec nic. Architekti až do začátku 20. století navrhovali jen domy pro bohaté lidi a teprve poté, co začal průmysl dusit města, začali říkat, že se musí udělat města pro všechny, ve kterých všichni budou šťastně žít. Přišli s myšlenkou jednoduchých holobytů, ze kterých nakonec vznikly paneláky. Bydlet na sídlišti bylo něco hrozného, protože sídliště nemělo tvář, charakter, nic. Nespokojenost se sídlišti byla tehdy všeobíhající a nikdo si s nimi nevěděl rady. A přesto jsme zažili, jak profesor Jindřich Krise a Honza Krásný celý náš výzkum a práci odmítli.

Odmítli celý výzkum obrazu Mostu?

Ano, všichni to odmítli, urbanisté i sociologové. Všechny výzkumy musely projít oponenturami. Jednu nám vystavil nějaký docent z Ústí nad Labem a další dělali urbanisté. Bylo to pro ně nevědecké. Profesor

Jan Benda * 1950, Ivana Bendová * 1952

architekti → **studium:** absolutorium a doktorát na Fakultě architektury ČVUT v Praze → **zaměstnání:** Crang & Boake Architects (1988–1990, Kanada); Bregman + Hamann Architects (1990–2000, Kanada); Allied Architects International (2003–2010, Šanghaj, zakládající partneři); Benda Architects (od 2011, Kanada) → **vybrané projekty a realizace:** Jednotlivě nebo s kolegy se za svůj život účastnili přibližně 75 projektů a realizací v Kanadě a České republice a 450 v Číně, v rozsahu stavební plochy od čtyř tisíc do čtyř milionů metrů čtverečních. Společně nebo jednotlivě navrhli devatenáct hotelových a rekreačních komplexů (např. Four Point by Sheraton Hotel, Dushu Lake, Suzhou; Ocean Sonic Resort Hotel, Haitang Bay, Sanya; Corso Residential Development and Boutique Hotel, Tianjin; Tonino Lamborghini Boutique Hotel, Suzhou). Jejich hotel Crowne Plaza v Suzhou získal první cenu za nejlepší hotel ve své kategorii v Číně čtyři roky v řadě (2010, 2011, 2012, 2013), hotel Narada Resort ve Fragrance Bay v Hainanu byl uznán jako jeden z nejlepších resortních hotelů na světě. Navrhovali také maloobchodní a residenční komplexy, kancelářské budovy, výzkumná centra a rodinné domy (např. Waterfront Restaurant Complex, Suzhou; Mixed-use Complex, Ningbo; Marina Cove Commercial Development, Suzhou; Lakeshore Club, Suzhou; Administrative Center, Suzhou; Sea Food Restaurant, Tianjin; Commercial Complex, Hangzhou). → **publikační činnost:** Jiří Ševčík – Ivana Bendová – Jan Benda, *Obraz Mostu. Výzkum hmotné a prostorové struktury města, Praha 1977*, nestránkováno (omezený náklad 5 výtisků formátu A3, z toho 1 s fotografiemi); Jiří Ševčík – Ivana Bendová – Jan Benda, *Obraz města Mostu, Architektura a urbanismus*, 1978, č. 3, s. 165–176 → **jiné:** Ivana Bendová zastávala pozici předsedkyně organizace šanghajske Expatriate Professional Women Society (2002–2003).

zdroje: Státní okresní archiv Most, složka Jiří Kučera – Jaroslav Ouřecký, *Soutěž Urbanita 86 – Návrh řešení dostavby centra nového Mostu*, 1986, ONV Most, inv. 904/90-A.

Ivana a Jan Bendovi, 1976
(soukromý archiv Ivany a Jana Bendových,
foto Helena Loudová)



Zánik starého Mostu,
Školní ulice, 1970
(ČTK, foto Stanislav Štýs)



Zánik starého Mostu,
Náměstí dr. Šmerala a kostel
Nanebevzetí Panny Marie,
1971 (ČTK, foto Oldřich Holan)



Krise měl rád vše, co bylo založeno na nějakém racionálním řešení, na modernistickém konceptu. Neřekl „tohle je špatně“, byl to slušný člověk. Prostě řekl, že my jako urbanisté to vidíme jinak – důležité jsou dálnice a přivaděče, obytná, rekreační a průmyslová zóna, aby se mezi sebou nemíchaly, aby byl čistý vzduch, a hotovo. Pro sociology zas nebylo přijatelné zkoumat vzorek méně než tří pět tisíc lidí, a tak neuznali výzkum jako oficiální sociologickou studii. Spolupracovali jsme tehdy s Markétou Todlovou a Margitou Maršálkovou – obě byly socioložky – a s nimi spolupracoval Ivan Gabal.

Výzkum tedy fakulta povolila, ale jeho výsledek nikoho nezajímá?

Nikdo nevěděl, jak to dělat jinak, ale nepřipouštěla se žádná jiná myšlenka. Neměli jsme čísla, se kterými by šlo dál pracovat, jako když dálnicí za hodinu projede deset tisíc aut. Nějakých čtyřicet lidí, jestli něco vnímají či ne, pro ně nic neznamenovalo. Modernistická doba tvrdila, že když se všechno rozpitvá a dá zase dohromady, tak to bude skvěle fungovat. A tak se přistupovalo ke všemu, k urbanismu i k architektuře. Když se rozeanalyzovalo, že poroste počet lidí, tak na každých x obyvatel musela vzniknout jedna prodejna potravin, školka, a na každých x aut byla potřeba takhle široká silnice... Modernismus rozdělil vědy, které spolu přestaly spolupracovat.

Z použité literatury výzkumu vyplývá, že jste znali Norberga-Schulze, Lynche, Alexandra, Bertalanffyho i německého urbanistu Trieba.

Jirka Ševčík ho znal, my jsme ho neznali. Jirka byl velice důsledný, snažil se nastudovat všechno, co s výzkumem souviselo. Neuměl anglicky, uměl německy a studoval zdroje převážně z německého prostředí. Nebylo to tak, že by se tehdy nevědělo o kritice modernistického plánování. Věděli jsme, že paralelně s oficiálním modernistickým urbanistickým názorem existovaly různé vlny kritiky už v padesátých, šedesátých i sedmdesátých letech. Znali jsme Christiana Norberga-Schulze, přečetli jsme všechno, co napsal, a jeho knihu *Genius Loci* jsme pomáhali překládat pro samizdat. Potkali jsme se s ním dokonce i osobně – Jirka Ševčík a myslím Josef Pleskot u toho byli taky. S Pepou Pleskotem jsme tehdy vydávali v edici *Archa* takové malé sešitky, pět nebo šest malých knížeček. Znali jsme Jane Jacobs a její knihu *Život a smrt amerických velkoměst*, která vyšla v českém překladu. Později jsme starou paní Jacobsovou v Torontu navštívili a o výzkumu Mostu jsme se jí zmínili. Uvažovali jsme

o tom, že ho přeložíme, a požádali ji, zda by nám ho pomohla vydat. Pak jsme to ale nedotáhli...

Vnímali jste rozdíl mezi oficiální a neoficiální tváří profese?

Oficiální tvář profese byla hodně procezená cenzurou, ale za ní byl velice živý život. Nemyslím jen úplný underground, i mimo něj. U nás doma se v letech 1976–1980 pořádaly různé přednášky pro deset patnáct lidí. Měli jsme tam řadu hostů, třeba Petra Rezka, který mluvil o Heideggerovi, o Hannah Arendt. Měli jsme tam takovou školičku pro ročník, ve kterém byla Magda Šrámková, Roman Koucký, Martin Peterka, Petr Hlaváček a další, a s nimi jsme už diskutovali v mnohem otevřenějším duchu. Tenhle neformální underground fungoval včetně samizdatové literatury. Bylo toho relativně hodně přeloženého a existovaly i česky napsané věci, které byly zajímavé.

Měli jste přístup i k zahraničním realizacím?

Zahraniční časopisy, ke kterým jsme se dostali, jsme znali nazpaměť. Vždycky, když jel někdo někam do ciziny, tak jsme po jeho příjezdu nasávali z čehokoliv, co přivezl. Po válce bylo celé Německo úplně rozbombardované, podobně jako města Rotterdam nebo Coventry. S velkým nadšením se znovu postavila a vzápětí se zjišťovalo, jak nefungují. Nikdo ale nedovedl říct, proč nefungují. Všichni argumentovali městskou dopravou, obsluhou, aby bylo všechno v docházkové vzdálenosti, ale nikdo nedovedl říct: postavte to jinak! Lynch byl vlastně první, který jasně pojmenoval, že se každé město skládá z pouhých pěti prvků – míst, cest, které ta místa propojují, oblastí, které jsou rozeznatelným prostředím, významných bodů a okrajů, resp. hranic, které vymezují oblasti. Kdykoliv jsme o městě později přemýšleli, nikdy jsme nedošli k tomu, že by ty prvky byly jinak. Pamatuji se, jak se diskutovalo o novém centru Mostu, kde mělo být jen pět nebo šest nových baráků. A jak tehdy přesouvali starý gotický děkanský kostel, přesunul jsem na výkresech staré centrum Mostu do nového a porovnal jejich měřítko, dimenze, počty lidí a hustotu. Dělal jsem to, abychom my sami pochopili, co to děláme a jak to funguje.

Byla pro vás zkušenost z výzkumu Mostu použitelná i v profesním životě?

Absolutně. S tím, co jsme se při tomhle výzkumu naučili, jsme vydrželi celý život, i v Číně jsme to aplikovali na naše projekty. Vlastně jsme postup práce obrátili – místo, abychom zkoumali, jak město vypadá, na jakých principech je založené, tak jsme podle těchto principů město tvořili.

Nový Most, první polovina osmdesátých let
(Architektura ČSR XLV, 1986, s. 296)



Nový Most, první polovina osmdesátých let
(Architektura ČSR XLV, 1986, s. 299)



Jak jste výzkum publikovali?

Pamatuji se, že výsledky jsme publikovali v takové tlusté knize formátu A3. Vydali jsme jeden kompletní výtisk a čtyři bez fotografií. Z kartonu jsme doma ručně vyřezali a slepili jejich desky a pak je vázali do plátna. Bylo to namnožené světlotiskem, jak se tehdy výkresy množily, a my jsme museli každý výkres ručně ořezat na A3, aby to mělo jednotný formát. Odevzdali jsme jen textové výtisky a ten kompletní s fotografiemi nám zůstal. Pár dnů před naší emigrací jsem ho vrazil Janě Ševčíkové do ruky. Nechtěli jsme ho doma nechat, protože jsme věděli, že do bytu přijdou policajti, všechno vykradou a vyhodí. Kde skončil, ale nevíme.

Jakou roli měl v celém výzkumu Jirka Ševčík? Bohužel už nebylo možné s ním udělat rozhovor.

Jirka byl myšlenkovým motorem celého projektu. Měl všechno promyšlené. Nám bylo pětadvacet nebo třidvacet, strašně moc jsme se od něj učili a byli z toho nadšení. On s námi diskutoval a ptal se nás na různé věci, protože sám nebyl architekt. Chodili jsme po archivech, měli jsme to velmi dobře podepřené historickým materiálem, jezdili jsme do Mostu, vyptávali se lidí a fotografovali. Už když jsme tam byli poprvé, tak byla do Hněvína zakousnutá černá jáma a lidé se po vlnách stěhovali ze starého Mostu do nového. A kostel byl v pohybu... viděli jsme, jak ho stěhovali. Asi o půl roku, možná o rok později tam Američané natáčeli film, ve kterém odstřelovali ty vyprázdňené domy. Někjaký pán nám vyprávěl, jak chtěl vnukovi ukázat dům, ve kterém se narodil, a že už tam na něj zírala jen čtyřicet metrů hluboká díra do země, nezbylo po něm vůbec nic.

V novém Mostě bylo navrženo a realizováno velké množství zeleně. Měli lidé pocit, že dostávají lepší životní prostředí?

Byla tam sice spousta stromů a růží, to ano. Vymysleli akci *Tři růže pro občana* a v televizi a všude vyhlašovali, jak se v tom novém Mostě mají skvěle, že tam za každého občana vysadili tři růže. Jenže odněkud někam bylo daleko. To prostředí bylo strašně rozvleklé, jakoby bez hranic. Rostla tam tráva, ale stromy byly úplně špatně vysázené, byla z toho polopoušť trávy a mezi ní nějaké oranisko s paneláky. Ve starém Mostě měli lidi z hlavního náměstí pár metrů do zeleně, na Hněvín a do zelené krajiny, měli přírodu blízko. Kdežto v novém Mostě byla skutečná příroda daleko.

A stěžovali si na to?

To je všechno o hodnotách. Jaké hodnoty má ta která doba, takové prostředí staví. Stará města vznikala jako prostory vymezené domy. Nejstarší část Mostu vznikla kolem trojúhelníkového náměstí, ze kterého vedly cesty. Jedna vedla paralelně s Krušnými horami, z Karlových Varů do Bíliny a Teplic, a druhá vedla z Prahy do Německa. V Mostě se potkaly a na jejich křížení vzniklo náměstí. A když město rostlo, tak se rozrostlo o trh, který byl na vedlejším náměstí, kde byl děkanský kostel, a v devatenáctém století přibyla třetí část, kam potom umístili autobusové nádraží, které město spojovalo s okolím. Všechna jádra historicky založených měst jsou kompaktní, hustá, ale vedle nich pak byl volný terén, krajina. Takže otázka, zda lidé kdysi trpěli nějakým nedostatkem zeleně, je nesmyslná. Moderní doba vyznávala jako hlavní hodnotu slunce, zeleň, vzduch, což bylo samozřejmě reakcí na 19. století, dobu tmavých začouzených dělnických bytečků. Urbanisté začali plánovat a dodnes plánují města tak, že nakreslí nejdřív silnice a poté nějaké bloky mezi nimi. A komunisté ve své pomýlenosti uvěřili, že pozemek získá hodnotu až poté, co se na něm něco postaví. Vlastnictví a hranice pozemků ignorovali, a tudíž s nimi nezacházeli rozumně a úsporně. V novém Mostě se tradiční kontrast město versus krajina úplně rozmělnil. A když se do toho vnesla ideologie, všechny růže pro občana, tak lidé úplně ztratili povědomí kompaktního městského prostředí, které je ochraňovalo, které bylo odlišné od volné krajiny.

Co jste se v té době učili na fakultě o životním prostředí a ekologii?

Měli jsme předmět Tvorba krajiny, to byla ale spíš jen dendrologie. Vzpomínám si na sociologii, ale ne na ekologii... O ekologii se mluvilo, nikdo ale vlastně nevěděl, co to slovo doopravdy znamená. Nicméně studie, které se dělaly třeba na Katedře průmyslových staveb u profesora Kovaříka, s ekologií souvisely. Byly to studie na využití skládek, tedy v podstatě ekologické studie, ale takhle oborově se na ně nekoukalo. V roce 1984 nebo 1985 vybuchla v Pardubicích prachárna a zbyla po ní jen díra v zemi. Pracoval jsem tehdy v Chemoprojektu a musel tam jet. Tou fabrikou protékal nádherně kanárkově žlutý potok. Barva tak nádherně žlutá, že bylo jasné, že přirozená není.

Měli jste pocit, že ekologie je téma, které se týká architektů?

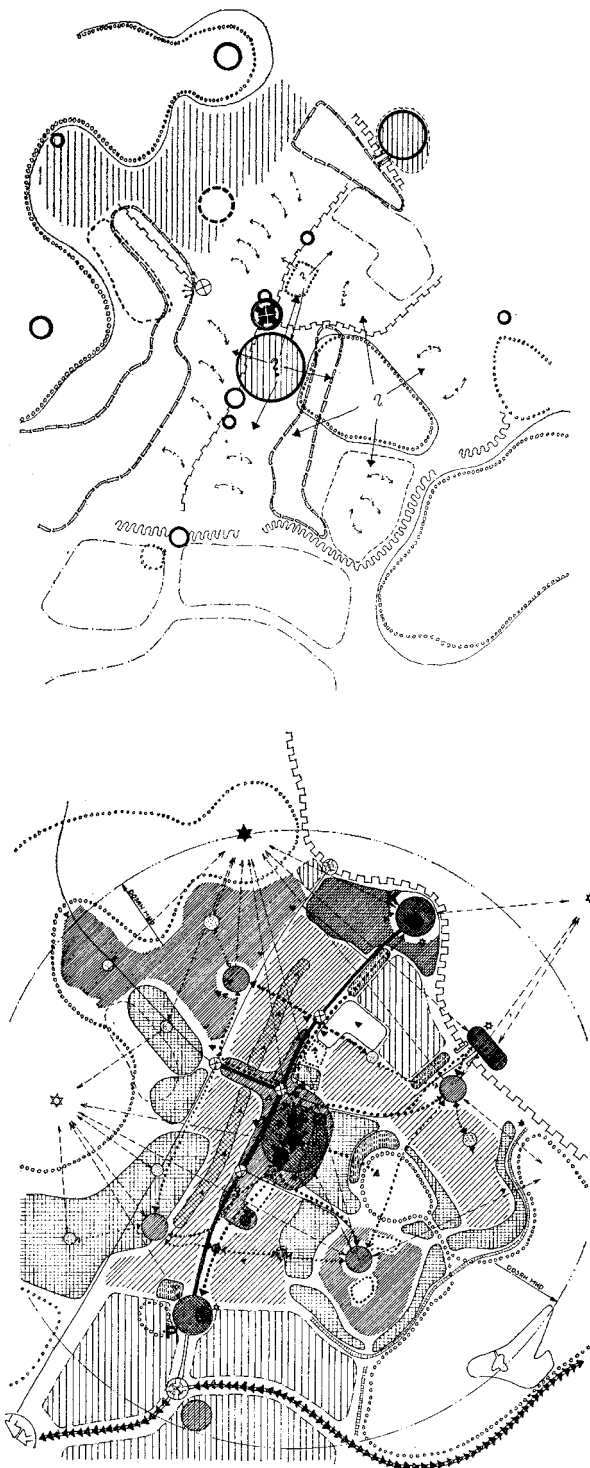
Člověk se vždycky snažil dělat to nejlepší celým svým vědomím a svědomím, akorát nebyl ten úhel pohledu tehdy tak vyhraněný jako teď. Životní prostředí se tak strašně zhoršovalo, že vlastně všichni jsme se snažili dělat vše, abychom vůbec fyzicky přežili. I komunisté věděli, že se něco dělat musí, nějaké problémy ventilovali a nějak je řešili. Chodil jsem do Ekologické společnosti [Ekologická sekce biologické společnosti ČSAV], která byla jednou z prvních vlaštovek, kde se tyhle věci začaly vnímat. Třeba i na základě publikací, vydávaných Římským klubem, jako byly *Meze růstu*, na jejichž překladu do češtiny spolupracovali v sedmdesátých letech Bedřich Moldan a Josef Vavroušek. Lidé jako Bedřich Moldan tyto úvahy objevovali, dávali nám přečíst, co přeložili a co kolovalo v samizdatu. Byl jsem později v Krkonoších na jejich konferenci a tam jsem jim o výzkumu obrazu města Mostu přednášel.

Existuje něco důležitého, o čem jsme se nezmínili?

Ještě jednu zajímavou věc jsme si tehdy uvědomili – hranice vlastnictví pozemků se obvykle po staletí nemění, vlastnická struktura města, která je nehmotná a legislativní, je daleko věrnější stopou historie než fyzická struktura, protože domy se neustále bourají a přestavují. Uvědomili jsme si, že zbourat město je strašně jednoduché, ale zformulovat zákony a pravidla, podle nichž se má společnost chovat, aby mohla město znovu a úspěšně postavit, je strašně těžké a složité.

Irena Fialová, Praha, podzim 2019

Obraz kritických míst a Ideální obraz města
(Architektúra a urbanismus XII, 1978, č. 3, s. 176)



Obraz Mostu, výzkum hmotné a prostorové struktury města, který byl publikován v roce 1978, vznikl v letech 1975–1977 na půdě Katedry teorie a vývoje architektury a Katedry projektování průmyslových a zemědělských staveb Fakulty architektury ČVUT. Zabýval se jako první a doposud jediný výzkum v České republice aplikací teorie a metod analýzy obrazu města amerického urbanisty Kevina A. Lynche, popsanou v knize *Image of the City* v roce 1960. [Lynch došel na základě pětiletého výzkumu vnímání tří různých amerických měst jejich uživateli k poznatku, že lidé chápou své okolí konzistentním a předvídatelným způsobem bez ohledu na charakter a typ města a vytvářejí si mentální mapy s pěti základními prvky: cestami (paths), okraji (edges), oblastmi (districts), uzly (nodes) a významnými prvky (landmarks). Jeho teorie obrazu města a nově vytvořená slova „imageability“ (představitelnost) a „wayfinding“ (orientace) se stala jedním z trvalých a základních pilířů současné teorie urbanismu a územního plánování.] Jiří Ševčík teorii znal z německého překladu knihy a spolu s Janem a Ivanou Bendovými vymysleli způsob její aplikace na výzkum rozdílů hmotné a prostorové struktury staré a nové části města Mostu. Výzkumem prokázali existenci dvou naprosto rozdílných obrazů Mostu – starého s konkrétní a jednoznačnou čitelností jeho míst (uzlů), cest a oblastí, a nového s abstraktní orientací a špatnou čitelností. Porovnali měřítko a hustotu struktury staré a nové zástavby a ukázali, jak lze Lynchovu metodu urbanistické analýzy obrazu města použít pro dotvoření stávajících či návrh nových částí měst. Odklonili se přitom od tradiční estetické kompozice architektonické a urbanistické formy a pokusili se opírat nejen o Lynchův obraz města, ale i Bertalanffyho obecnou teorii systémů. Upozornili také na naprosto rozdílný vztah krajinných prvků a zeleně v obrazu starého a nového města. Klíčový výzkum, který předběhl vývoj urbanistického myšlení v České republice o více než 20 let, byl však označen za nevědecký a jeho medializace probíhala především alternativními cestami, na bytových seminářích a spolkových setkáních. V roce 1986 recyklovali myšlenky Obrazu města Mostu Jiří Kučera a Jaroslav Ouřecký ve svém soutěžním návrhu *Urbanita 86 – Návrh řešení dostavby centra nového Mostu*. Rozhovor má za cíl doplnit informace o vzniku a průběhu tohoto výzkumu.

Vítězslava Rothbauerová



Dnes se může jevit snaha z osmdesátých let o vytvoření kousku města jako úsměvná

Jak jste se dostala k architektuře?

Ani nevím, jak k tomu došlo. Nejsem z Prahy, narodila jsem se v Brně za protektorátu. Pak si rodiče po roce 1945 řekli, že budou osidlovat pohraničí. Od mých pěti let jsme bydleli v Jeseníku na severní Moravě. Maturitu na gymnáziu jsem zvládla a rodiče chtěli, abych studovala dále. Byla jsem typ studenta, který umí všechno trochu, ale ničím nevykíná. Nad Jeseníkem jsou krásné Priessnitzovy lázně. Zajímaly mě tamější výstavní vily a také městské vily. Jedna z nich zvláště přitáhla moji pozornost svou odlišností. Nakreslila jsem si ji, bílý dům s rovnou střechou a za velkým oknem palma, jako kdyby to byl obraz. Ten pohled mi učaroval. Třídní profesorka si myslěla, že jsem šikovná na kreslení. Doporučila mi jít na architekturu do Brna nebo do Prahy. Nebylo to jednoduché – místní výbor komunistické strany mi nedal doporučení. Můj starší bratr byl skaut a šest let ho věznili v dolech v Jáchymově. Nakonec ale strana podpis dala. Moc jsem toho o stavitelství nevěděla. Přijímací a talentové zkoušky jsem udělala a dostala se na Fakultu architektury a pozemního stavitelství ČVUT do Prahy. Měla jsem kamaráda, který mi Prahu ukázal. Začala jsem se zajímat o město, otevřel se mi svět. Praha byla a je nádherné město.

Co vás inspirovalo, když jste byla na škole?

Těžko říct, co mě inspirovalo v začátcích. Myslím, že jsem toho o oboru mnoho nevěděla. Zpočátku jsem obdivovala velké město.

Kromě historické architektury Malé Strany a Starého Města mě upoutaly meziválečné domy na Hanspaulce a na Babě. Líbil se mi jejich architektonický styl, čistý, skromný a jasný. Později po revoluci, od roku 1995, jsme měli s kolegy ateliér

na Hanspaulce ve vile Lídy Baarové. Tam jsme poznali do detailů nautickou architekturu Ladislava Žáka s palubou a můstkem. Líbila se mi výstavba Bati a meziválečné interiéry. V Brně bylo rovněž mnoho funkcionalistických domů, zaujala mě třeba architektura Arnošta Wiesnera.

Problém byl, že jsme při studiu neměli přísun informací o architektuře ze západních zemí. Ale chodili jsme do knihovny Uměleckoprůmyslového musea, tam se občas daly vidět cizí časopisy. Ze školy vzpomínám hlavně na docenta Věkoslava Pardyla, profesora Josefa Kittricha a docenta Jana Krásného.

Jak vypadala výuka architektury, když jste studovala?

V prvním semestru nastala změna výuky. Architekti a stavaři nově studovali dva roky společně. Během prvního semestru jsme čtyři dny v týdnu pracovali na stavbách kolem Prahy, spárovali jsme zdivo, uklízeli a podobně. Na konci čtvrtého semestru jsme se rozdělili na architekty a stavaře.

Byla jsem vděčná za kontakt se stavařinou. Díky praxi jsem zjistila, že projekt není jen architektonický návrh. Je nutné od počátku konzultovat se specialisty a se stavebním inženýrem a projekt tvořit dohromady. Realizace často nenastane, dům se nepostaví, ale pokud ano, nejdůležitější je zkušenost pro další práci. Mám ráda kontrolní dny na stavbě a kontakt se stavbyvedoucím. V projektu řada detailů, které vystanou až při realizaci, chybí. A pak je nutné rychle najít řešení přímo na stavbě.

Jak jste po studiu začínala?

Hned po škole, od roku 1965, jsem byla zaměstnaná v ateliéru Jiřího Lasovského. Začala jsem návrhem a realizací interiéru obchodu s časopisy na Pankráci a potom studií mateřské školy v Krči. V té době byla vypsána soutěž na Jižní Město v Praze. Soutěž vyhrál Jan Krásný z Fakulty architektury a pozemního stavitelství ČVUT. Podrobný územní plán byl zadán do našeho ateliéru a Jiřího Lasovského stanovili spolu s Janem Krásným a Miroslavem Řihoškem členem týmu, který se měl postarat o sídliště jako celek. To byl rok 1968. Tento kolektiv měl sídlit přímo na území Jižního Města v Chodovské tvrzi. Její nutná rekonstrukce měla představovat nultou etapu Jižního Města.

Pro Chodovskou tvrz jsem dělala studii několika budoucích využití – umělecké školy, knihovny, klubovny. Hlavně však měla být určená pro tým, který bude koordinovat celé území nového města. Po okupaci Československa v roce 1968 nastal opět totalitní režim a tým Lasovský – Krásný – Řihošek

Vítězslava Rothbauerová * 1941

architektka → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze → **zaměstnána:** Pražský projektový ústav (1965–1990); Projekční studio ER (1990–1995); Ateliér Dům a Město (1995–2017); Projekční studio ER (od 2018) → **vybrané projekty a realizace:** interiér prodejny PNS v Praze-Pankráci (1967–1968); mateřská školka v Praze-Krči (1967–1970); lidová škola umění v Praze-Opatově (1971, nerealizováno); centrum Jižního Města v Praze (1971, nerealizováno); rekonstrukce Chodovské tvrze v Praze (1971–1973); podrobný územní plán Jižního Města II v Praze (1976–1977, s Janem Zeleným, Jitkou Thomasovou, Vladimírem Ježkem, Pavlem Rittenauerem); bytová výstavba a generel barevnosti a orientace v Horních Kunraticích a Horních Roztylech, Jižní Město II v Praze (1978–1989, s Janem Zeleným, Jitkou Thomasovou, Vladimírem Ježkem, Pavlem Rittenauerem a Jiřím Rathouským); Hotel Kupa na Jižním Městě v Praze (1980, s Janem Zeleným); stavebnice drobné architektury pro Jižní Město II v Praze (1981–1989, s Janem Zeleným, Josefem Klikou, Jaroslavem Jordánem); bytová výstavba Fauna v Horních Roztylech v Praze (1984–1989, s Petrem Brzobohatým); společenský dům Devětsil pro Jižní Město II v Praze (1984–1989, s Petrem Brzobohatým, nedokončeno a zbořeno); služebna FMV v Horních Roztylech v Praze (1981–1986, s Ludmilou Machovou a Miroslavem Mikulou); divadelní technika v Horních Roztylech v Praze (1988); dům s pečovatelskou službou v Lysé nad Labem (1998); malá vodní elektrárna v Branné (1997); Four Seasons Hotel Prague (2000, s Petrem Brzobohatým, Martinem Feistnerem, Jiřím Hůrkou); pavilon goril v ZOO Praha (2000, s Petrem Brzobohatým a Martinem Feistnerem); Komunitní centrum Matky Terezy v Praze (2005–2007); Hotel Mandarin Oriental Prague (2006, s Petrem Brzobohatým, Martinem Feistnerem, Jiřím Hůrkou); kaple v Libeži (2007); náměstí v Klecanech (2012, s Martinem Feistnerem); chodník a schodiště na Vítkov v Praze (2013–2016 s Petrem Brzobohatým); vila v Benešově (2017–2020); kamenný dům v Jiříně (2020) → **sdružení:** Středotlaci.

zdroje: Typizace trochu jinak aneb jak na drobnou architekturu, *Československý architekt* XXX, 1984, č. 12, s. 4–5; Otevřen 1. soubor Jižního Města II v Praze, *Československý architekt* XXX, 1984, č. 13, s. 1 a 2; Vítězslava Rothbauerová, Obytná zóna Fauna v Praze – Horních Roztylech, *Československý architekt* XXXIII, 1987, č. 21, s. 6; Rostislav Švácha, Jak s malými úkoly? O architektonickém nápadu na pražském Jižním Městě, *Rudé právo* LXVIII, 4. 8. 1988, s. 5; Benjamin Fragner – Jiří Ševčík et al., *Středotlaci* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Markéta Mráčková – Barbora Šimonová – Viktor Vejvoda, *Legenda o sídlišti*, Praha 2014, s. 114–123; Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolína Jirkalová et al., *Paneláci 1. Padesát sídlišť v českých zemích*, Praha 2016, s. 326–337.

Vítězslava Rothbauerová v průběhu rekonstrukce Chodovské tvrze, sedmdesátá léta (soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)



byl zrušen. Nahradili ho jiní architekti, přidělení ke třem největším souborům a ke čtvrté části kolem Chodova. Náš ateliér byl ponechán pro pátý soubor – hlavní centrum Jižního Města. Bohužel se nikdy neuskutečnilo. Architekti pracovali na samostatných souborech, každý si hlídal svoji část, každá stavba měla jiného pána. Je pravda, že se snažili o společné dvouúrovňové řešení parteru, ale i to se realizovalo jen částečně. Idea Jižního Města se nenaplnila.

V roce 1969 jsem dělala studie celoměstského společenského centra pro Jižní Město – sály, klubovny, knihovnu, kino, restauraci, bazén a podobně. Pan architekt Lasovský mi neváhal zadat studii centra, i když jsem za sebou neměla dostatečnou zkušenost. Sice se centrum nepostavilo, ale pro mě to byl důležitý vstup do oboru. Brzy byl autorský ateliér Lasovský zrušen a my jsme se stali součástí Pražského projektového ústavu (PPÚ).

Jak vznikalo Jižní Město II, na kterém jste pak po dlouhá léta pracovala?

V roce 1970 začala výstavba Jižního Města I. Jediný městský investor, Výstavba hlavního města Prahy – Výstavba sídlišť, a dva dodavatelé, Montované stavby a Inženýrské pozemní stavby, stavěli sídliště pro desítky tisíc obyvatel. Území na druhé straně dálnice mělo sloužit pro celoměstskou vybavenost a pracovní příležitosti. Bylo připraveno pro čistý průmysl, administrativu, výzkumné ústavy, školy a podobně.

Aby pokračovala panelová výstavba v místě, kde už byly panelárny a montážní dvory, nařídilo Ministerstvo výstavby a techniky vložit do plochy pracovních příležitostí bytovou výstavbu. Toto zadání jsme dostali do ateliéru Vladimíra Ježka v PPÚ. Do oblasti jsme měli přidat 25 až 30 tisíc obyvatel. Náš tým zahrnoval Jana Zeleného, Vladimíra Ježka, mne, Jitku Thomasovou pro inženýrské sítě a inženýra Pavla Rittenauera pro dopravu. Měli jsme určitá omezení, například vysoké vedení s ochranným pásmem, do kterého jsme nesměli zasahovat. Ale stanici metra Chodov, i když se už realizovala, se nám podařilo podchodem pod komunikací přimknout blíže k bydlení.

Jak jste sídliště koncipovali? Od čeho se odvíjela jeho podoba?

Byli jsme nadšení, že navrhujeme město – bydlení i pracovní příležitosti. Na západě území ohraničoval Kunratický les. Plochy pro bydlení, které jsme nazvali Horní Kunratice a Horní Roztyly, měly podobnou rozlohu, a tak jsme navrhli kompozici opakování čtyř menších skupin bydlení a dvou okrajových. Chtěli jsme vytvořit příjemné životní prostředí městského sídla.

Označili jsme stavby symboly základních podmínek pro život člověka: slunce, voda, země, vzduch, flóra, fauna. Snažili jsme se dostat do území hodně světla, zeleně a čistý vzduch. Každou skupinu domů tvořilo 1 500 bytů pro 4 500 osob, tedy menší měřítko pro lepší sounáležitost lidí v okolí domova. Domy jsme se snažili členit, aby délka průčelí nebyla nekonečná.

Nejprve jsme museli vytvořit clonu podél dálnice proti žlodinám z automobilové dopravy. Při hlavních komunikacích sídliště jsme umístili technické stavby, energetická centra, kotelny, parkoviště a parkovací domy. Do obytných skupin jsme zavedli koncovou dopravu bez průjezdu a s minimálním parkováním. Snažili jsme se o vytvoření malých docházkových vzdáleností od bydlení k místnímu centru s náměstím, školou, jeslemi a školkami. Pěší cesta, částečně krytá, procházela parkem k centru celého Jižního Města II s návazností na stanici metra. Hned na začátku jsme chtěli bytové skupiny označit orientačním systémem, barevností domů a názvy ulic. Ale technické věci byly taky zajímavé.

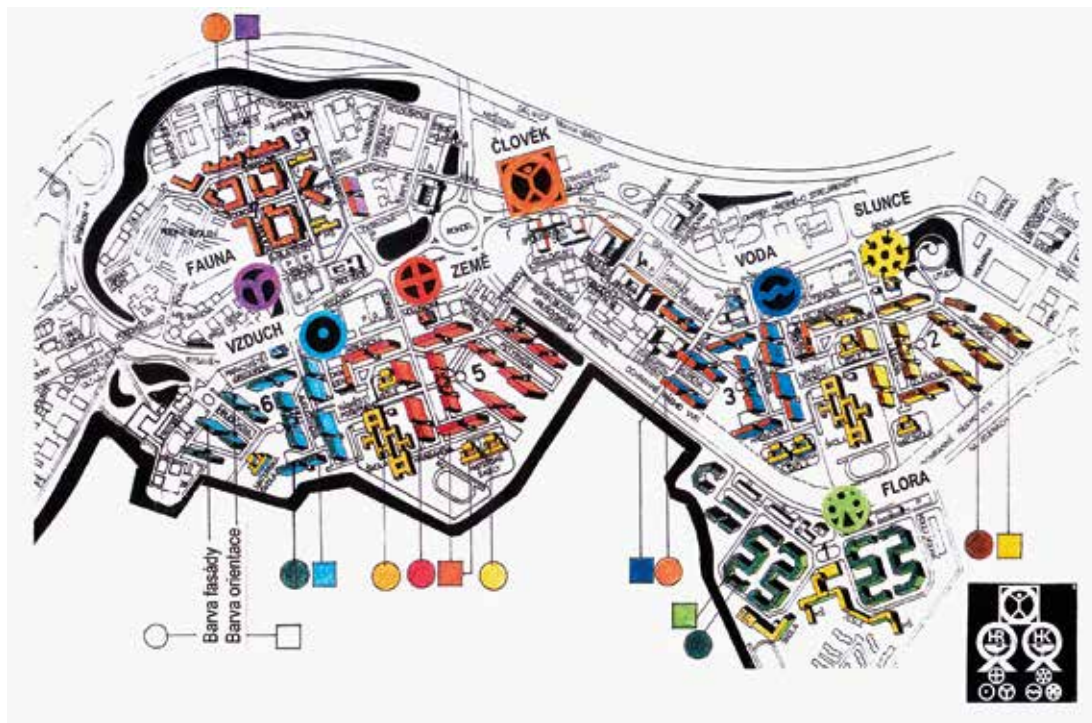
Co tím přesně myslíte?

Hledali jsme vždycky technická řešení, která potřebujeme my, a snažili jsme se vnutit investorovi a dodavatelům nápady, které budou zajímavé i pro ně. Myslím si, že o skutečné architektuře se tehdy v oblasti komplexní bytové výstavby nedalo vůbec mluvit.

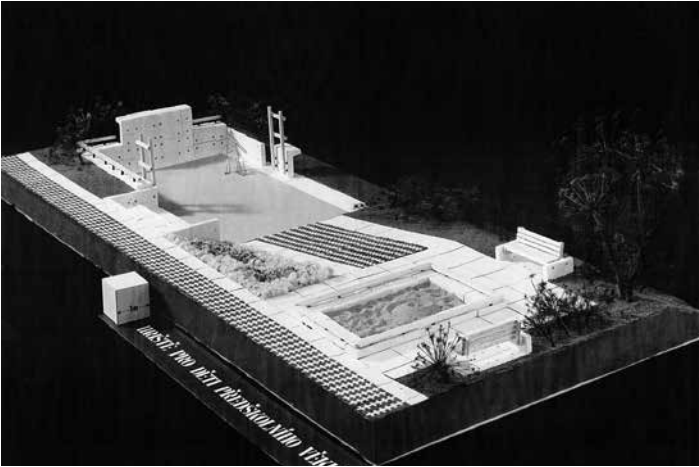
Hledali jsme specifický výraz pro celou lokalitu. První věc byla dohoda, že budeme stavět sídliště z panelů VVÚ-ETA. Chtěli jsme si udělat sekce s byty v domech sami, ale neuspěli jsme. Chodila jsem za technickým náměstkem Montovaných staveb a ten mi říkal: „Prosím vás, proč bysme znovu dělali nové sekce? Naši montéři staví sekce po slepu. Proč bysme dělali něco nového?“

Tak jsme dostali šest druhů sekcí, délka jedné sekce byla 18 m, výška šest, osm a dvanáct podlaží. Nechtěli jsme dlouhé fronty, většinou měl dům pouze tři sekce, tedy 54 m. Taky jsme chtěli mít více barevnosti na štítových stěnách. Napadlo nás, že vložením technického objektu mezi dva domy dostaneme čtyři barevné štítové stěny domů místo dvou. Tento jednopodlažní technický objekt, přípojný uzel, měl na jedné straně bojlerovou stanici a na druhé trafostanici. V ulicích byly kolektory, které končily v přípojných uzlech, a do domů se zásobní sítě vedly suterény. Vnutili jsme investorovi, že v ulicích bude na jedné stavbě jen deset technických uzlů a při opravách sítí se nebude muset kopat v ulicích. U čtyř staveb investor s návrhem souhlasil.

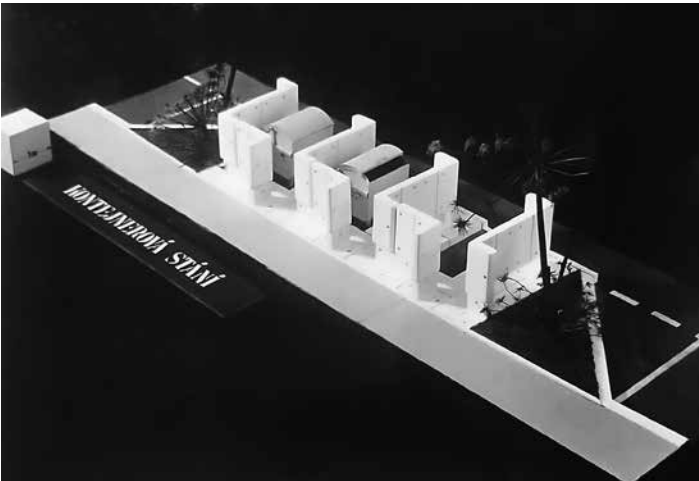
Orientační systém, barevné řešení a znaky
Horních Kunratic a Horních Roztyl, sídliště
Jižní Město II, Praha (soukromý archiv
Vítězslavy Rothbauerové)



A-F	OBYTNÝ SOUBOR H. KUNRATICÉ + H. ROZTYLY	TEMATIKA	SYMBOLIKA	ORIENTACE BAREVNÝ CHARAKTER	BAREVNÉ ŘEŠENÍ ZÁKLADNÍ BARVA	POZN.
BYTOVÉ OBJEKTY	A	STAVBA 1 VČETNĚ DRUŽST. VÝST.	FLORA		ZELENĚ SVĚTLÁ Č. 5149 BL	TMAVÁ ZELENÁ MONOFAS Č. 57
	B	STAVBA 2	SLUNCE		ŽLUTÁ CHROM. STR. Č. 8100 BL	TMAVÁ HNĚDÁ MONOFAS Č. 75
	C	STAVBA 3	VODA		TMAVO-MODRÁ Č. 4550 + 8300 BL	SRNĚÍ HNĚDĚ MONOFAS Č. 7
	D	STAVBA 5	ZEMĚ		ČERVENÁ RUMĚLKOVÁ SVĚTLÁ Č. 8140 BL	ČERVENĚ TERAKOTA MONOFAS Č. 3
	E	STAVBA 6	VZDUCH		SVĚTLĚ-MODRÁ Č. 4265 + 4700 BL	TMAVÁ ZELENÁ MONOFAS Č. 57
	F	STAVBA 7 VČETNĚ DRUŽST. VÝST.	FAUNA		FIALOVÁ Č. 8300 + 4550 BL	SRNĚÍ HNĚDĚ MONOFAS Č. 7
		OBJEKTY J + MŠ	FUNKCE ZAŘÍZENÍ		PO STAVBÁCH	HRUŠŤOVSKÉ ŽLUTÝ MONOFAS Č. 21
	OBJEKTY ŽDŠ	FUNKCE ZAŘÍZENÍ		PO STAVBÁCH	OKR SVĚTLÝ-CHUMĚANÝ MONOFAS Č. 7	
	BLOK KOTĚLŮ, PARK GARÁŽE ROZPŇACÍ STAN. TECHN. ZÁB.	FUNKCE ZAŘÍZENÍ		PO STAVBÁCH	MODRĚ NÁVĚST. Č. 4400 BL	
CELKOVÝ SYSTÉM VYUŽITÍ ÚZEMÍ KAPACITNÍ AKORDY (ROZTYLY A KUNRATICÉ)	G	OBYTOVÉ CENTRUM OKRESNÍ CENTRUM HL. PĚŠÍ KRYTÉ TRASY	ČLOVEK ČLOVEK A PROSTŘEDÍ ČLOVEK A JEHO VÝVOJ ČLOVEK A TVORBA PROSTŘEDÍ		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL	SMETANOVÁ BÍLÁ MONOFAS Č. 21
	H	PŘEDCHODNÍ BYDLENÍ /KOLEJE, HOTELY, UBYTOVNÍ, INTERNÁTY	FUNKCE ZAŘÍZENÍ		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL HNĚDĚ ČOKOLADOVÁ Č. 2320 BL	OKR SVĚTLÝ MONOFAS Č. 21
	K	PRŮMYSL, SLUŽBY A CELO- MĚSTSKÁ TECHN. ZAŘÍZENÍ	TECHNIKA /VÝVOJ/		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL FIALOVÁ Č. 8300 + 4550 BL	ŠŤOÁ MONOFAS Č. 6
	L	VÝZKUMNÉ A PROJ. OST. VV ADMINISTRATIVA	VĚDA /POZNÁNÍ/		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL ČERVENĚ RUMĚLK. STR. Č. 8140 BL	ČERVENĚ VÍŠŇOVÁ VODSTĚH VZORNÍKU EMAIL Č. 8300 BL
	M	VYSOKÉ ŠKOLY STŘEDNÍ ŠKOLY Gymnázium, LŠU	KULTURA		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL ZELENĚ SVĚTLÁ Č. 5149 BL	V ODSTĚH VZORNÍKU EMAIL Č. 5300 BL
	N	SPORTOVNÍ ZAŘÍZENÍ	FUNKCE ZAŘÍZENÍ		ORANŽOVÁ NÁVĚSTNÍ Č. 7550 BL ŽLUTÁ CHROM. TM. Č. 8100 BL	ŽLUTĚ CHROMOVÁ VODSTĚH VZORNÍKU EMAIL Č. 8200 BL

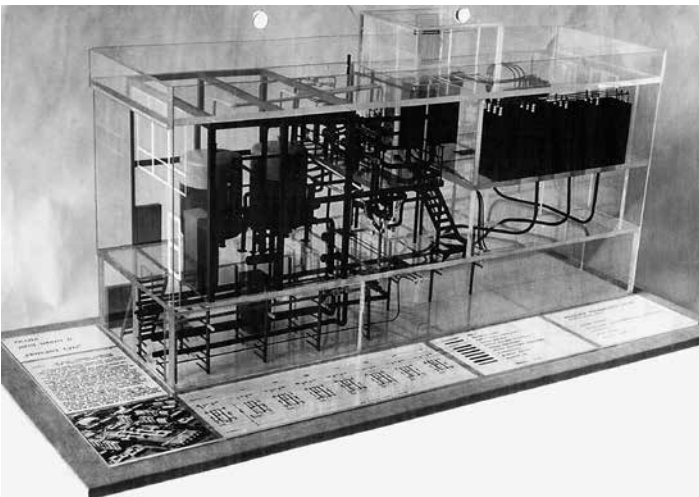


Dětské hřiště sestavené z betonových dílců,
sídlíště Jižní Město II, Praha
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)

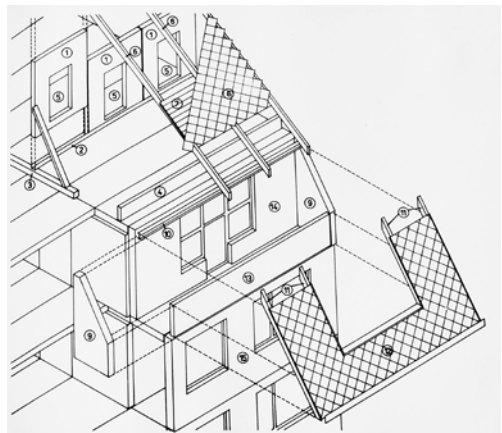


Kontejnerová stání z betonových dílců,
sídlíště Jižní Město II, Praha
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)

Přípojný uzel, sídlíště Jižní Město II, Praha
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)



Sedlové zastřešení panelových domů,
sídlíště Jižní Město II, Praha, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)



A uspěli jste také se systémem dílců pro parter, že ano?

Vždycky se spěchalo, aby se lidi mohli do sídlišť nastěhovat na podzim. Dodavatel se vymlouval, že před zimou není možné do předepsané hloubky 80 cm zakládat zídky, lavičky, pískoviště a ostatní prvky drobné architektury. Domy předané do užívání byly špatně přístupné, lidi chodili v blátě. Narychlo se dělaly provizorní chodníky, mezi nimi se stavělo. Chtěli jsme, aby stavba byla hotová a předaná obyvatelům včetně terénních a sadových úprav. Proto jsme vymysleli systém dílců pro parter. Dílce měly roznašecí plochy, nemusely se zakládat do země. Terénní úpravy tak bylo možno dělat i na podzim. Naše stavby se předávaly jako celek.

Díky čemu se dílce podařilo prosadit?

Vždycky jsme museli najít nějaké řešení, aby se investorovi a dodavateli zdálo, že to, co navrhujeme, bude jednodušší, že se prvky nebudou muset složitě zakládat. Dílce se daly navíc na terénu upravit. Po zimě bylo možné je srovnat, pokud se třeba naklonily. To byla hlavní věc. Z dílců se dalo udělat ledacos – zídky, hřiště, květníky, lavičky, kontejnerová stání a podobně. Beton doplňovalo dřevo. Betonové dílce potom používaly Inženýrské a průmyslové stavby i na jiných projektech.

Co dalšího jste se snažili do podoby sídlišť zakomponovat?

Na okrajových stavbách s domy o výšce šesti podlaží jsme chtěli navrhnout sedlové střechy. Vytvořili jsme studii na všechny možné sekce. Bohužel se nám to nepodařilo. Od investora i dodavatele přišla zpráva: „To je moc pěkný, ale proč bysme to dělali, když tam ty střechy máme rovný a dům jde postavit rychleji?“ Byla to taková zvláštní doba.

Do jaké míry jste při promýšlení sídliště vycházeli z poučení první etapou výstavby Jižního Města?

Byli jsme rádi, že náš návrh není jen sídliště. Říkali jsme si, že v budoucnosti budou mít obyvatelé našeho města blízko do zaměstnání. Bohužel jsme museli použít stejné typy bytových domů jako všude. Ale přesto jsme hledali řešení, jak vytvořit nové město odlišující se od ostatních. Nakonec se nám to moc nezdařilo, ale přece některé naše nápady byly důležité.

Chtěli jsme především vytvořit malá místní centra vybavenosti s obchody, službami, restauracemi na náměstích mezi jednotlivými stavbami – mezi stavbou Slunce a Voda, Země a Vzduch. Hlavní společné centrum celého sídliště jsme navrhli uprostřed, u stanice metra. V centru byl obchodní dům,

dům služeb, poliklinika a společenský dům. Tři první domy se realizovaly. Společenský dům s knihovnou, sálem, klubovny, kinem, restaurací, kavárnou a bazénem se v roce 1989 ještě stavěl a o rok později byl zbořen, protože se nenašel nikdo, kdo by ho převzal, dostavěl a využíval. Nedávno došlo také k demolici obchodního domu. Místo původního obchodního a kulturního centra Jižního Města II je zde nyní Centrum módy a zábavy Westfield Chodov, ohromný komplex pro celé Jižní Město, který je vměstnán do malé plochy a těžko se v něm orientuje.

V druhé etapě sídliště Jižní Město bydlí pouze třetina obyvatel ve srovnání s první etapou nalevo od dálnice. Pro obyvatele Jižního Města II nakonec nebyla realizována knihovna a bazén, ale Jižní Město I přišlo dokonce o celé centrum s celoměstskou vybaveností, které mělo být při stanici Opatov. Naštěstí již třináct let existuje Komunitní centrum Matky Terezy v parku Jižního Města I. Je to centrum pro duchovní, kulturní, společenské a sociální aktivity, pro děti i dospělé. Kaple a sál jsou odděleny, sál má kapacitu 330 osob. Takový prostor je pro ohromnou oblast sídliště jen jeden.

Jak se zpětně díváte na orientační systém sídliště?

Na Jižní Město II jsme vypracovali v roce 1977 generel barevného a výtvarného řešení, orientace a názvosloví ulic. V současné době orientační systém a barevnost Jižního města II postupně zaniká. Původně jsme na panelové domy navrhli zemité barvy: hnědou, srnčí, vínovou a zelenou. Montované stavby vyrobily barvu s názvem Monofas, která se potom používala i na dalších stavbách. Dodnes na panelech drží. Ostatní odstíny doplňujícího systému barevnosti byly barvy slunce, vody, země, vzduchu, fauny a flóry. Jejich symboly vytvořil podle antických prvků grafik Jiří Rathouský.

Dnes je změna barevnosti bohužel dána zateplováním objektů. Nelze použít stejné tmavé barvy panelů, které přitahují teplo. Izolační materiály nesnesou velké teploty a ztrácejí se. Po rekonstrukci a zateplení je dům vymalován ve světlých barvách podle přání společenství jednotlivých domů. Každý dům je jiný. Idea barevnosti a orientace se vytratila. Původní označení škol, školek a jeslí se rovněž ztrácí. Jen trafostanice a bojlerové stanice jsou na přípojních uzlech číslovány a myslím, že správci označení stále používají.

Sídlišťe Jižní Město II, Praha
(soukromý archiv Vítězslavy
Rothbauerové)



Drobná architektura
sídliště Jižní Město II, Praha
(soukromý archiv Vítězslavy
Rothbauerové)



Budova Federálního ministerstva vnitra,
sídlíště Jižní Město II, Praha, 1981–1986
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)



Budova divadelní technologie,
sídlíště Jižní Město II, Praha, 1988
(soukromý archiv Vítězslavy Rothbauerové)



A byla za tím kromě orientace i snaha, aby si obyvatelé sídliště snáze přisvojili?

Ano, aby říkali: „Bydlím tam, kde je ten symbol slunce, bydlím tam, kde je ta voda.“ Každou stavbu velice dobře označovala barva komína kotelny a hlavně symbol na prvním domě u vjezdu do bytové skupiny.

Já doufám, že je to příjemné místo pro bydlení, Kunratický les, krátké docházkové vzdálenosti k občanskému vybavení a ke stanici metra, možnost získání práce v lokalitě... Možná by bylo lepší zeptat se přímo obyvatel.

Opakovaně se v dokumentech z osmdesátých let objevuje tematizace životního prostředí, ovšem v širším chápání než dnes, ve smyslu užší provázanosti přírodního a lidského. I podmínky života člověka ve městě byly chápány jako součást životního prostředí v ekologickém smyslu. Možná by se to dalo jednoduše shrnout tak, že v jakých podmínkách člověk žije, se odráží v tom, jak nakládá s přírodou. Jak jste reflektovala diskusi o životním prostředí vy?

V osmdesátých letech se u nás začalo o životním prostředí mluvit kvůli zvyšování míry znečištění. Nejhorší životní prostředí bylo v místech s povrchovými doly. Docházelo k vymírání živočichů ve volné přírodě, v řekách, navíc automobilová doprava značně znečišťovala ovzduší. Když jsme v roce 1975 dostali úkol navrhnout Jižní Město II, trápilo nás, co můžeme s omezenými možnostmi pro obyvatele udělat s ohledem na jejich životní prostředí. Pojmenování staveb neznamenal jen název. Důležitá byla clona proti dopravě na dálnici a hlavní sběrné komunikaci. Chtěli jsme neprůjezdné ulice do bytových skupin, bránili jsme se zaparkováním automobilů před domy, aby okolo nich byl čistý vzduch. Pěší cestu k centru a stanici metra jsme volili přes zahrady, ne souběžně s komunikacemi. Navrhli jsme menší skupiny domů, aby se obyvatelé v menším prostoru lépe cítili, aby měli v blízkosti cestu do Kunratického lesa, v zahradách prostory pro odpočinek dospělých i dětí, krátké vzdálenosti k místnímu centru, školám, školkám apod. A hlavně jsme nechtěli, aby lidi dostali byt a museli cestou k němu překonávat denně bláto a nepořádek po neukončené stavbě. To bylo asi vše, co jsme mohli tehdy v urbanistickém řešení udělat.

Ale bydlení bylo pro všechny lidi stejné, většinou na schodišti dva byty o 63 m² a jeden 50metrový byt. Nemohli jste si bydlení vybrat. Bytové sekce se projektovaly v typizačním ústavu v Praze a montážní čety je naslepo stavěly. Architektonické řešení žádné.

Škoda, byly jiné podmínky, jiný režim, nebylo soukromé vlastnictví, všechno patřilo všem.

V současné době lidé pečují o svůj byt, o svůj dům. Je to jejich vlastnictví. Rovněž se starají o své okolí. Mladé rodiny usilují o změnu životního prostředí, nejen kolem svého domu, ale v každém městě, na venkově, na Zemi.

Na Jižním Městě II jste se snažili o vylepšení prostředí sídliště. Jak svou práci zpětně hodnotíte?

Je těžké hodnotit práci z doby socialistického režimu. Z dnešního pohledu se může jevit snaha z období osmdesátých let o vytvoření kousku města jako nedokonalá i úsměvná. Navíc v současné době to, co pro nás bylo viditelné, barevnost a orientace Jižního Města, je pryč. Ale v době, kdy se stavělo, byly určité věci novinkou. Často šlo o úmornou práci získat souhlas pro řešení, které by dnes bylo maličkostí. Těší mě však, že se naplnil náš záměr. Je zde město s bydlením a s pracovními příležitostmi, je zde dostatečná občanská vybavenost, školy, školky, obchody, služby, klubovny, poliklinika a kancelářské budovy, správní budovy a další objekty, kde je možno ucházet se o zaměstnání.

Spolupracovala jste na nějakém projektu s vaším manželem, který se mj. podílel na návrhu ambasády ve Stockholmu?

Nespolupracovali jsme spolu, neměli jsme příležitost, pracovali jsme každý v jiném projektovém ústavu. Pouze jednou jsme dělali urbanistickou soutěž malého města na Moravě. Spíše jsme spolu o architektuře hovořili.

Jak vzpomínáte na aktivity Středotlakých, mezi které jste také patřila?

Bylo nás asi 24, scházeli jsme se v letech 1988 a 1989 na pracovních seminářích na Starých Splavech. Předváděli jsme svoje práce a rozprávěli o architektuře. V červnu 1989 se uskutečnila výstava architektonických prací tvůrčí skupiny Středotlací v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze. V roce 1990 jsme byli pozváni na seminář Konfrontace 90 slovenskými architektky do Moravan nad Váhom, kde se prezentovala tvorba domácích a zahraničních architektů. Bylo to krásné období.

Lenka Kužvartová, Praha, léto 2020

Zdeněk Hölzel



O navržené struktuře jsme od začátku uvažovali jako o městě, ne jako o sídlišti

Pane architektke, rády bychom se vás na začátku zeptaly na vaše rodinné zázemí a studia. Jak jste se dostal k architektuře?

Mám rukopis paměti dědy, Josefa Lamberta Hölzela. Jeho tatínek, čili můj pradědeček, byl zedník. Pocházel z nuzných poměrů, vždycky chvíli zedničil a pak skládal uhlí a dělal práce, které se namanuly. A tenhle pradědeček zedník dal mého dědu, který se narodil někdy kolem roku 1880, na stavební průmyslovku v Praze. Když bylo dědečkovi 16 let, jeho tatínek si zlomil nohu v době, kdy měl stavět asi 20 metrů vysoký tovární komín. Tak ho místo něj postavil právě dědeček, i když byl tak mladý. Po studiu na vyšší stavitelské škole začal projektovat. Postavil v Břevnově asi 60 domů, školu, Drinopol, třetina staveb na Břevnově je od mého dědečka. Vyhrál soutěž na lázeňský dům v Luhačovicích, který i postavil. Krásný je moderní dům do oblouku na rohu Basilejského náměstí na Žižkově s nárožní věží.

No a jeho syn, můj tatínek Zdeněk, narozený 1909, byl také architekt a vystudoval ČVUT. Jeho nejznámější dům stojí na nároží Štěpánské a Žitné, tatínkovi bylo 27 let, když ho stavěli, jen si to představte. Po válce, možná aby se vyhnul sorele, projektoval průmyslové stavby – v Potravinoprojektu třeba mlékárny. A nakonec pracoval v SÚRPMO [Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů]. Na Hradčanech Martinický palác, Mladotův dům, Lobkovický palác, Vikárku, Richterův dům na Staroměstském...

Takže máte vysloveně stavitelské zázemí.

Ano. Možná je to dědictví po dědečkovi, že mě vlastně stavění normálně baví – myslím opravdu to stavění, nezáleží na tom, jestli jde o nějaký slavný či progresivní dům, ale baví mě, že tam napřed nic není, a najednou to začne lidem pod rukama vznikat a je

to vážná chlapská práce, i nebezpečná. Když jsem obhajoval diplom, tak v komisi seděl profesor Štursa, synovec toho sochaře, a říkal: „Hölzele, já jsem se, představte si, poprvé setkal s architekturou, protože jsme bydleli v Břevnově v domě, který projektoval váš dědeček, a já jsem si tam kreslil půdorysy.“ A profesor Houba, který byl tehdy stejně starý, jako jsem já teď, poznamenal: „A já jsem k tomu vašemu dědečkovi nastoupil coby do prvního zaměstnání po škole.“

Nastoupil jste na architekturu na pražské technice a po jejím dokončení jste studoval ještě na AVU?

Tehdy se to tak dělalo, „takový ty chytrý“ to dělali, protože akademický architekt mohl pracovat sám na sebe. Ale na akademii jsem vydržel jenom rok. František Cubr v polovině roku skončil a jeho místo převzal Vratislav Růžička a mně studium u něj už nic neřikalo, i když tam dál vydrželi Emil Příklad, Jiří Suchomel nebo Vencu Králíček. Cubr byl úžasná osobnost, po celém mém studiu na technice až on chtěl vědět, proč něco člověk dělá tak, jak dělá. Navrhovali jsme například pomník zastřelených studentů před ruzyňskou věznicí. A živě si pamatuji, že se mnou studoval nějaký Dvořák a konzultoval: „Pane profesore, já jsem tam navrhl takový puklý kámen, z kterého vytéká železo.“ a Cubr se ptal: „No dobré, pane Dvořáku, a proč?“ A Dvořák: „A pak mám ještě jeden nápad“ a vytáhl další skicu a Cubr: „No dobrý a proč to děláte?“ A on vytáhl další... V tom byl Cubr úžasný. Vlastně to PROČ hledám stále.

Tou dobou jste měl vycestovat do Francie, proč se to nakonec nepodařilo?

Když jsem v roce 1971 dělal diplom, visela ve škole informace, že je možné získat stipendia do Francie, tak jsem se přihlásil. Francouzská ambasáda ještě jako dobéh uvolnění šedesátek nabídla pro tři sta studentů z různých škol stipendijní místa. Šel jsem na pohovor, francouzsky jsem uměl dobře a brzy mi přišel dopis, že mám nastoupit 1. října do Marseille na akademii jako asistent k profesorovi Paulu Nelsonovi. Potřeboval jsem ale stranické razítko. V A13, kde jsem už pracoval, byl jediný komunista, mladý inženýr Čermák. Ten napsal dopis obvodnímu výboru strany, že sice v kanceláři nemáme stranickou buňku, ale že on, Čermák, potvrzuje, že já, soudruh Hölzel, jsem výborný soudruh. To ale bohužel nestačilo. Na technice mě předseda KSČ Josef Pechar odmítl: „Vy už tady ale přece nestudujete.“ A tak jsem šel za Cubrem, který mi připomněl: „No, ale ty tu ještě nestuduješ.“ Měl jsem tedy Čermákovu doporučení a skončilo to pohovorem na městském sekretariátu strany, který začal tím, že

Zdeněk Hölzel * 1947

architekt → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT (1965–1971); obor architektura, Akademie výtvarných umění Praha (1972–1973) → **zaměstnán:** Architektonické družstvo A13 (1971–1972); Projektový ústav Českého svazu výrobních družstev (1972–1977); Pražský projektový ústav (1977–1989); CBT s.r.o. (1989–1990); architektonická kancelář Daryla Jacksona a Mitchell Giurgola (1990, Austrálie); ateliér AHK architekti (od 1990) → **vybrané projekty a realizace:** většinou ve spolupráci s Janem Kerelem: rodinný dům v Turnově (1972); vazárna věnců na Žižkově v Praze (1974); urbanismus + parter + náměstí + školy + bytové domy Panorama, Högerova a Kaskády, Nový Barrandov v Praze (1979–1982, 2006–2020); škola v Mikulandské v Praze (1991); palác Myslbek v Praze (1996); Teta Jungmannova v Praze (1997); Nová Harfa v Praze (2007); Hybšmanka v Praze (2000); bydlení Cibulka v Praze (2001); urbanismus a náměstí Západního Města v Praze (2003); rodinné domy Slivenec v Praze (2004); palác Křížík v Praze (2007); Smíchov Gate v Praze (2007); Green Point v Praze (2019) → **publikační činnost:** na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let s Janem Kerelem překreslili ilustrace k samizdatovému vydání textu *Jazyk postmoderní architektury* od Charlese Jenckse; nedlouho poté přeložil a samizdatově rozmnožil knihu *Složítost a protiklad v architektuře* od Roberta Venturiho → **sdružení:** Středotlaci; Nová skupina.

zdroje: Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí, *Umění a řemesla*, 1983, č. 2, s. 44–52; Jiří Ševčík, Důvod k improvizaci, *Československý architekt XXX*, 1984, č. 1, s. 4–5; Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Postmodernismus a my II, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 61–66; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Město. Sochy. Film, *Ateliér*, 1988, č. 5, s. 5; Zdeněk Hölzel, Nový Barrandov – výtvarný generel, *Architektura ČSR XLVII*, 1988, č. 6, s. 39–41; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Dostavba Staroměstské radnice v Praze, *Umění a řemesla*, 1988, č. 2, s. 56; Benjamin Fragner – Jiří Ševčík et al., *Středotlaci* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Lucie Skřivánková, Nový Barrandov – pokus o panelové město, *Zprávy památkové péče*, 2018, č. 6, s. 604–615; Zdeněk Hölzel – Jan Kerel, Sídliště Barrandov (záznam přednášky pořádané 5. 5. 2011 Fakultou architektury ČVUT), [vimeo.com/26859954](https://www.youtube.com/watch?v=26859954), vyhledáno 2. 12. 2019; Michaela Janečková, Tři stavby Zdeňka Hölzela, cosa.tv, vyhledáno 25. 11. 2019.

Setkání s Charlesem Jencksem
(soukromý archiv Zdeňka Hölzela)



mně soudružka u vchodu potykala: „Máš legitimaci?“ Pak se mě ptala dvoučlenná komise, jak se mi líbí vstup sovětských vojsk, a já vůl samozřejmě řekl, že se mi nelíbí, a už jsem viděl, že to kazím. Na závěr mi řekli, že si myslí, že bych měl spíš makat, ne ještě studovat. Já na to, že se jedná o stipendium jen pro studenty posledních ročníků, ale oni: „Tak tam pak jeď, ale napřed bys měl makat.“ A nakonec jsem se dozvěděl, že z těch tři sta lidí tam jelo pět.

Po škole jste tedy nastoupil do ateliéru A13?

Ano, bylo to Družstvo architektů, kde jsem pracoval s Honzou Štípkem, Petrem Svobodou, Petrem Keilem, Janem Kerelem a Jaroslavem Šafrem. Družstvo založil Stanislav Tobek v roce 1968. Začal jsem tam u Jaroslava Vaculíka, který v roce 1950 jako student navrhoval kuchyně do koldomu u Le Corbusiera, což ho naprosto poznamenalo. Navrhl krásný dům na Slapech pro svaz mládeže. Byl ale nesystematický, vůbec jsme si nesedli. Kreslil jsem pro něj studii administračky na Bořislavce. Pak jsem šel na vojnu a mezitím ateliér A13 jako poslední soukromý zrušili, respektive převedli do Projektového ústavu Českého svazu výrobních družstev, kde pak celá ta parta fungovala do roku 1977.

A poté jste přešel do PPÚ, kde jste ihned po nástupu začal společně s Janem Kerelem pracovat na Novém Barrandovu, že?

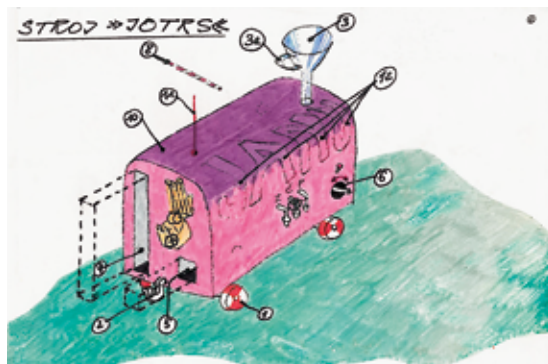
Ano, v době, kdy nás to už ve družstevním projektovém ústavu nebavilo, Honzu Kerela napadlo, že bychom mohli zkusit Gorazda Čelechovského, u kterého pracoval při studiích na modelech Etarey. To byl projekt ideálního satelitního města pro československý pavilon v Montrealu v roce 1967. Do PPÚ jsme nastoupili v lednu roku 1977, načež v březnu městský výbor strany rozhodl, že se bude stavět Barrandov, který Gorazd léta projektoval. Ale ten se v tu ránu sebral a s nejbližšími spolupracovníky odešel do VÚVA [Výzkumný ústav výstavby a architektury], protože ho bavilo dělat vizionářského architekta, který nemusí stavět. My jsme s Honzou zůstali a samozřejmě první, co jsme udělali, že jsme Barrandov kompletně předělali. Navrhli jsme náměstí, ulice, bloky, dvory a pětipatrové domy, které ty městské prostory tvořily. Řekl bych něco podobného jako známý nadhled Léona Kriera. A přišli jsme s tím za Blahomírem Borovičkou a Jiřím Hrůzou na Útvar hlavního architekta. Hrůza se z toho mohl zcvoknout. Stejně na to civěl i Vlastimil Durdík a vůbec nevěřili tomu, co jim to tam ukazujeme: „To nemyslíte vážně!“ Bohužel se tenhle první plán

ztratil. A opravdu to teda ptákovina byla. Paneláky to nebyly ani vzdáleně. Hned jsme ale pochopili, že se panelákům neubráníme. Že komunisti nechtějí udělat svět pěkným, těm jde pouze o moc, jak psal Orwell. Jižní Město bylo tehdy v roce 1977 rozestavěné a Jihozápadní Město bylo o sedm let před námi. Věděli jsme, jaké Jiří Lasovský nebo Ivo Oberstein měli představy krásna, a říkali jsme si: „Ne, tam nic takového nebude.“ A taky, že nebylo. Bolševik natáhl dráhu a přivezl panely. A ti architekti skuhrali, jak jim jejich projekty zvlněných domů zničili, narovnali, zvýšili. S tím přeci mohli počítat. My jsme měli obrázek náměstíček a ulic na Barrandově, které jsme se snažili dodržet, akorát že jsme věděli, že jeden panelák je dlouhý přesně 21 m a nejradši musí být dva za sebou kvůli delší jeřábní dráze. Tak jsme prostě vzali těch 42 m a s těmi jsme pracovali. Drželi jsme urbanismus a parter. Nechtěli jsme kreslit nějaké velké architektonické vize domů, protože těm, když ulomíte jeden roh, tak přestanou fungovat.

Co považujete za nejdůležitější v konceptu celého Barrandova? Čím byl jiný?

O navržené jednoduché struktuře jsme od začátku uvažovali jako o městě, ne jako o sídlišti, a taky jsme ho nazývali všude Nový Barrandov. Aplikovali jsme na něj hierarchii prostorů – hlavní a vedlejší, polosoukromé a soukromé, veřejné a neveřejné –, kterou jsme znali od Jiřího Ševčíka. A vlastně nás to celé dost bavilo. Pro město jsou veledůležité školy a jejich vnitřní život – jsou to vlastně občanská centra, která jsme zasadili na náměstí. Architekti Jiří Ach a Jan Kovařovic vymysleli ve výzkumném ústavu ministerstva školství v sedmdesátých letech nový koncept základní školy inspirovaný Britským systémem. Ten spočíval v tom, že od páté třídy děti po škole putují a jsou ve třídě rozděleny do menších skupin, které dostanou za úkol zpracovat zadané téma. Samy jdou do knihovny, kde si každá skupina téma nastuduje, a pak jej přednáší. Díky tomu se naučí pracovat ve skupině, s prameny, najít si lídra, oponovat si navzájem a mít jiný názor. Vznikl koncept „školoknihovna“, kam dopoledne chodí děti a večer rodiče. Podobně fungovala i tělocvična a vlastně celá škola měla soustřeďovat lokální život. Pro stavbu škol určil dodavatel Pozemní stavby formu pavilonů s nosným systémem MS 71. Podle nového konceptu jsme projektovali základní školu na Chaplinově náměstí, s knihovnou nad vstupem do školy a sálem naproti ní. Dále jsme školoknihovnu dotáhli v základní škole v Remízku, která měla knihovnu i s přednáškovým sálem jako samostatnou

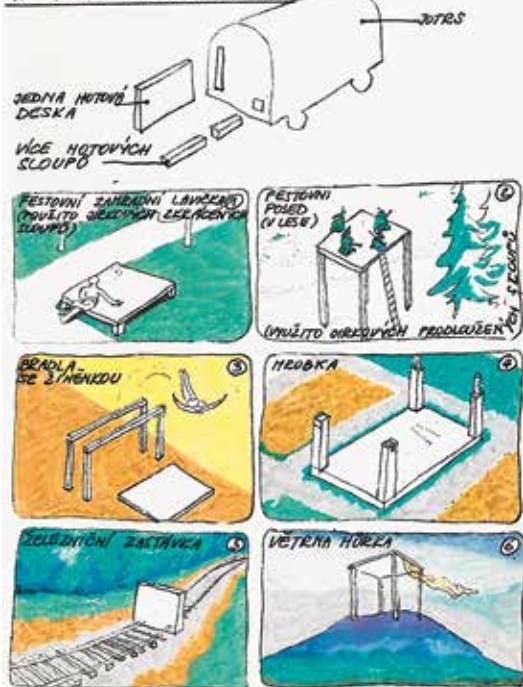
Leporelo JOTRS, 1983
(soukromý archiv Zdeňka Hölzela)



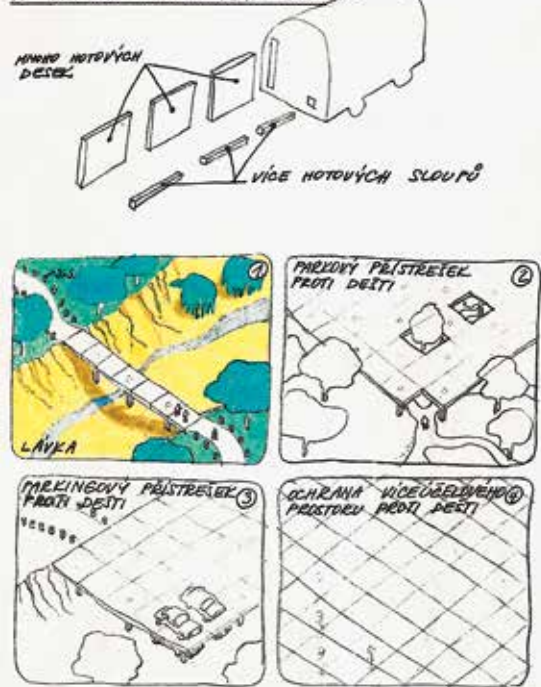
LEGENDA

- ① KOLA - MOBILITA, VÝŠNÍCH STACIONERNÍ PANELÁRNĚ
- ② HÁK - OTTO 4 - POSÍLENÍ
- ③ TRVCHTYE - VÝRAZ OTEVĚRNOSTI
- ④ UCNO - TRVCHTYE MOŽNO POUŽÍT I JINDE A JINAK A JINAK
- ⑤ OTVOR DESEK - ZDE VYKÁŽÍ HOTOVÉ DESEK
- ⑥ OTVOR SLOUPU - " " " " SLOUPY
- ⑦ HĚDEL NÁHONU - POUŽÍTÍ: POKON KOLOTOČE, ŠERARÁNÍ, BĚHIBOR, BRUŠENÍ NOŽŮ (I KAPERNÍCH), SOUSTŘEŽENÍ BALISTER, S BOWDENOVÝM VEDENÍM MOŽNO VĚTAT I VELMI DALEKO (I ŠERARAT, BRUŠIT, SOUSTŘEŽIT...).
- ⑧ BAR - K BAROVÁNÍ
- ⑨ OTVOR RENOVACÍ - PRO PĚŠIN VÝSTOŘNÍCH EBLEZ #20 (I JINÝCH)
- ⑩ ROVĚŽOVACÍ ZAŘÍZENÍ (STYK SLOVĚK - STROJ)
- ⑪ CAPOTTAGE - CAROUSÉ (CAROUSEL)
- ⑫ ANTÉNA - PRO DÁLKOVÉ OVLÁDÁNÍ STROJE ČLOVĚKEM A VÝROTKE
- ⑬ NÁPIS

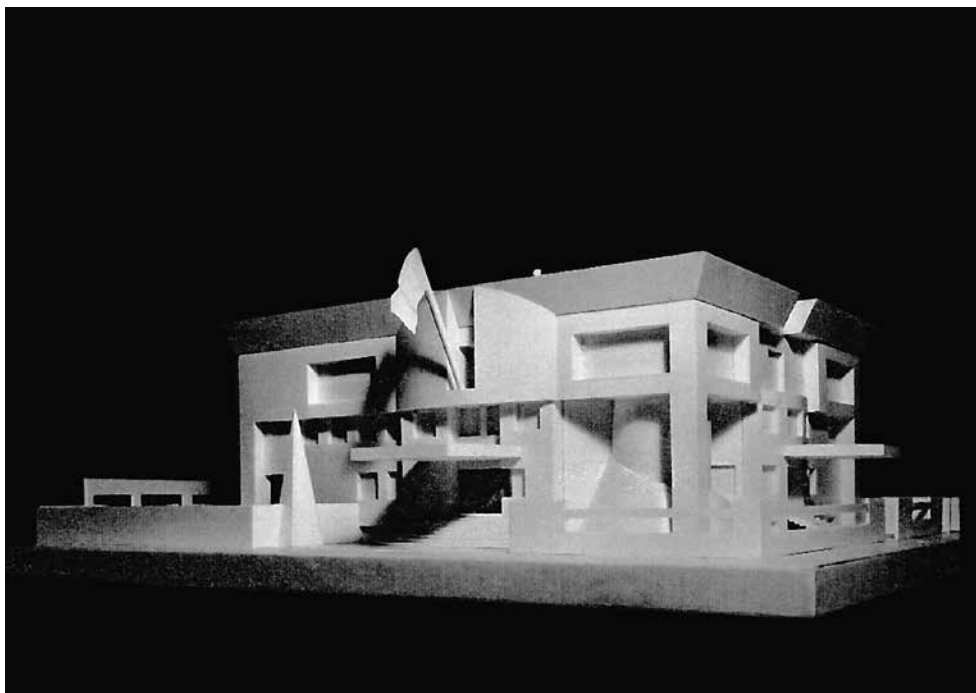
VYUŽITÍ JEDNÉ HOTOVÉ DESKY A VÍCE HOTOVÝCH SLOUPŮ



VYUŽITÍ MNOHA HOTOVÝCH DESEK A MNOHA HOTOVÝCH SLOUPŮ



Ambasáda, Hanoi,
1988, nerealizovaný
návrh (soukromý archiv
Zdeňka Hölzela)



stavbu mimo hlavní budovu (s nápisem KNIHOVNA), ale přímo propojenou proskleným mostem se školou. Most ze stavby vyškrtli. Veřejná knihovna je tam dodnes, jenže místo sálu jsou další třídy a dneska to celé funguje úplně jinak.

Zcela zásadní pro vás bylo ono hierarchické rozdělení prostor, o kterém jste se zmínil. Jak to v praxi fungovalo?

Za domy jsme vytvořili soukromé zahrady, přístupné dvorním vstupem, kde si mohly hrát děti a trávit čas maminky s kočárky. A před domy jsme pro obyvatele udělali předzahrádky, které byly nízkými ploty odděleny od veřejné komunikace. A představte si, co jsem nedávno zjistil. Na Chaplinově náměstí původně byly na jedné straně domy družstevní, na druhé straně státní, a když se podíváte do katastru dneska, tak na jedné straně jsou předzahrádky součástí katastru soukromých domů, tedy jim patří a obyvatelé se o ně také starají. A na té druhé straně náměstí jsou domy sice také soukromé, ale předzahrádky zůstaly státní, takže se o ně stará město. Vůbec mě nenapadlo, že se po převratu přirozeně nestane to, že bude odděleno soukromé vlastnictví od veřejných prostor, a že domy a jejich zahrady a předzahrádky nebudou dohromady jeden majetek.

Zajímala by nás Vazárna věnců, na té jste ale pracoval ještě v A13, že?

To byl druhý projekt, který jsem dělal v A13 a pak se postavil. Mělo to být něco jako Fred Olsen Lines od Normana Fostera – taková bedna s rourama – technologická stavba s ocelovou konstrukcí s příhradáčkama, samozřejmě ne tak vydesignovaná jako jsme viděli v *Ádělčku* [časopis *Architectural Design*]. Chladicí věž, roury à la Centre Pompidou, vzduchotechnické špulky a šikmá stěna, to je zase James Stirling.

Každý prvek byl něčím inspirovaný...

Tohle byly symboly. Navrhl jsem nahoře na svislých lištách fasády ploché litinové hlavy, které dělal Karel Nepraš, a z otvoru jejich úst půjdou lana po fasádě a po nich se budou pnout rostliny. Byl to citát obličejů na hlavících sloupů Černínského paláce, ze kterých byl později Jencks v Praze úplně vedle. Ale investor to tam nedal, samozřejmě. Byli jsme posedlí zahraničními časopisy, tak jsme chtěli naše projekty dělat tak, aby vypadaly podobně. Dokonce i výkresy a dokumentaci jsme tak stylizovali.

Na jakých dalších projektech jste se v PPU podílel?

Krom Barrandova jsme tam už moc dalších domů nenadělali. Jednou jsme za odpoledne nakreslili

urbanismus Kovanecká – Podvinný mlýn ve Vysočanech a úplně na to zapoměli. Až za deset let jsem zjistil, že to je postavené. Až na sklonku kariéry v PPU jsme navrhovali dva zcela atypické projekty. Prvním byla ambasáda v Hanoji, kde jsem byl i obhlížet terén a jednat o podmínkách stavby. Druhý projekt, budovu Myslbek, si objednala ČSOB, která sídlila naproti Na Příkopě. Byla na to v PPU interní soutěž, my jsme ji vyhráli a pak jsme stavbu připravovali. Dokonce jsme se byli kvůli tomu roku 1988 podívat ve Vídni, jak mají vypadat banky, kam nás doprovázeli dva estébáci, kteří neuměli žádnou řeč. Do toho ale přišel převrat, který nám obě stavby vlastně překazil. Tady vidíte oběti revoluce [smích].

V PPU jsme pracovali až do roku 1989. A představte si, že jsme s Honzou Kerelem dali výpověď, která měla tříměsíční lhůtu, někdy v září. Takže jsme tam na konci listopadu neustále seděli a furt něco dodělávali a opravdu jsme 1. prosince odtamtud odešli. Co budeme dál dělat, nám tehdy úplně jasné nebylo. Žádné plány jsme neměli.

Napadají vás kromě již zmíněných ještě nějaké další projekty nebo jejich dílčí části, které se z různých důvodů nezrealizovaly? Třeba část Nového Barrandova, který podle původních plánů měl mít daleko větší rozlohu...

Samozřejmě samet zrušil státní investory – v případě Barrandova Výstavbu sídliště. Zrušilo se i KBV [komplexní bytová výstavba], která předepisovala povinnou občanskou vybavenost ke každému bytu. On se teď Barrandov stále dodělává, za jiných poměrů. Například na Trnkově náměstí jsme měli navržený obchodní dům Prior, který měl věž a takovou stírlingovskou zvlněnou skleněnou halu, která je převzatá ze Stuttgartu z jeho muzea. Začal se stavět před převratem. Vykopali jámu, udělali patky a pak Prior zkrachoval. Nakonec jsme ten barák dostavěli za deset dvanáct let jako bytový. Jednou jsme měli bytové setkání architektů s disidenty-literáty. Byli tam Ludvík Vaculík, Václav Havel, Pavel Jungmann, Sergej Machonin a jiní. A já jsem tam mluvil a promítal o Barrandově. Načež se mě Havel zeptal: „A proč to neděláte nějak do šuplíku? A proč nepočkáte na dobu, až nebudou panely, a kontaminujete se s tím režimem?“ Ale architektura bez stavění nic není, i teď když projektujeme, tak jen velmi málo domů je nerealizovaných. My téměř každý projekt stavíme. Teď jsem si vzpomněl, že vedle Keplerova gymnázia jsme na základě interní soutěže od ministerstva zahraničí projektovali ubytovnu pro ministerstvo. Zřejmě jsme tu

zakázku získali díky zmiňovanému projektu ambasády. Ale nepostavili to.

Pokud se nepletu, v sedmdesátých letech jste spolupracoval s Karlem Janů a dokonce jste pro něj nějaký čas i pracoval, je to tak?

Když jsem na škole slyšel přednášky Karla Janů, bylo to pro mě úžasné setkání s naprosto okouzující osobností. Janů byl posedlý zprůměrněním, měl jasnou vizi a schopnost okouzlit. Odkazoval se na Buckminstera Fullera, Charlese a Ray Eamesovy a Archigram, což nám imponovalo. Architektura neměla být těžká, nýbrž lehká, měla se transportovat helikoptérou, zapuštěná v zemi považoval za chybu. Cílem se měla stát neustálá mobilita. V letech 1962–1972 vymyslel nový způsob stavění z ocelových prostorových jednotek, který měl desetinasobně zvýšit produktivitu práce ve stavebnictví. Já, Honza Kerel, Jaroslav Šafer a Petr Keil jsme se ke Karlu Janů nějak nachomýtlí a v roce 1974 si u nás objednal za peníze ministerstva stavebnictví *Studii občanské vybavenosti z kovoplastických buněk*. Ta měla ukázat, že z nich lze realizovat téměř jakékoliv stavby občanské vybavenosti, které chyběly především na sídlištích. My jsme se toho chopili, protože to kápl do našeho citění a současně jsme chtěli publikovat – dali jsme tomu formu knihy a satirický název *Go-Buňko* [jako GOELRO = elektrifikace, Go-Buňko = buňkizace]. Ministerstvo nám studii nechťelo zaplatit, že si objednalo seriózní práci, ale Janů je přesvědčil. Popravdě to moc k použití nebylo, my jsme si ale zablblí a udělali dobový manifest.

Jakým způsobem pak s touto metodikou ministerstvo naložilo?

Generální ředitelství Závodů lehké prefabrikace postavilo z kovoplastických buněk pavilon v Moskvě na výstavě úspěchů sovětského hospodářství – projektoval jej Jaroslav Šafer, já jsem byl v té době na vojně. Pak si to samé ředitelství, tedy zase díky Karlovi Janů, u nás objednalo informační katalog *Ocelové prostorové buňky*, který mu měl sloužit k propagaci jejich výrobků. Katalog byl již profesionálně vytištěný ve větším nákladu. Obsahoval – mimo naše interpretace Marshalla McLuhana, Petra Vaňury, Charlese Jenckse, Martina Pawleyho a Karla Teigeho – také ilustrace z *Go-Buňka*.

Na výstavě v Makromolekulárním ústavu AV na Petřinách jste pak s Janem Kerelem vystavovali své Leporelo JOTRS. Byla to reakce na práci pro Karla Janů?

Karel Janů po buňkách ještě vymyslel betonovou konstrukci z desek 3 × 3 m, podepřenou sloupy

v šachovnicovém rozestavění – a chtěl, abychom předvedli, že z toho lze udělat opravdu všechno. Ono to ale nešlo a my jsme se s Kerelem od celého toho blbnutí s efektivitou a řešením všeho jediným nepluralitním nástrojem vysvobodili leporelem JOTRS, které jsme vystavili na té výstavě v Makromolekulárním ústavu. JOTRS bylo vlastně opět univerzální řešení [JOTRS = STROJ], které mělo za úkol vyřešit problémy lidstva, což vizionář Janů měl vždycky na mysli. Byla to taková šťastná chvíle, kdy z našich očí spadly šupiny a přišli jsme na to, že tyhle převraty a univerzální řešení jsou blbost. Včetně Archigramu – je to takový pubertální postoj, přesvědčení, že rodiče dělají všechno blbě a my na to půjdeme jinak. Kamarád Vojta Sedláček, chartista, nám na ty buňky říkal: „Vždyť vy jste normální bolševici.“ Rozkryl nám, že ve chvíli, kdy máte senzační a univerzální nástroj, který vyřeší všechny problémy lidstva, tak v tom je právě ten bolševik.

Byli i další osobnosti, s nimiž jste se v této době setkal a zásadně vás ovlivnily?

V roce 1972 nebo 1973 jsme k nám do ateliéru přivedli Petra Vaďuru, který pracoval pro liberecký SIAL. Bohužel nám za dva roky umřel, ve 27 letech. Petr Vaďura vystudoval architekturu a estetiku. Byl úžasná hlava, asi tím, jak měl brzy umřít, tak to všechno věděl. Ohromil nás Marshalllem McLuhanem, jeho knihu *The Medium is the Massage* už jsem mu nevrátil. On snad chodil i na McLuhanovy přednášky v Kanadě. A mě ten McLuhanův objev, že nejde o to, co děláte, ale čím to děláte, okouznil. Petr nás upozornil na McLuhanovu interpretaci povídky *Maelström*. Edgar Allan Poe v povídce píše, jak se setká v Norsku s předčasně šedivým mužem, který se při přílivu dostal s bratrem lodí do víru *Maelström*. Vír kroužil s lodí pořád níž a oni se tomu snažili čelit. A tenhle muž si řekl „je to v čudu, čelit tomu nebudu, vzdám se tomu“ a už jenom koukal kolem a zjistil, že kulaté předměty klesají méně. Přivázal se tedy k sudu, skočil do vody a ještě křičel na svého bratra, ať to udělá stejně, bratr ale dál lomcoval kormidlem a nakonec ho vír stáhl. Kdežto vypravěč, který se podíval, jak vír funguje, a nesnažil se to přeprat, se zachránil... Totéž vlastně říkal McLuhan a já si to dodneška pořád myslím. Jde o to pochopit a přijmout, jak něco funguje, ne to odmítat. Tak jsme přistupovali i k Barrandovu. Jencks má v *Architektuře 2000* mnoho českých přísloví a jedno je: „Je-li znásilnění nevyhnutelné, lehni a užij si ho.“

Po Vaďurově smrti jsme byli bezprizorní, poněvadž on nám neskutečně otevíral hlavu. Někdejší

spolužák Vladimír Šlapeta, který je historikem (a ne vykladačem) architektury, mi poradil: „Jděte za Ševčíkem.“ Ten znovu byl taková hlava. A Jiří Ševčík nás seznámil s knihou *Obraz města* od Kevina Lynche, jehož myšlenky tehdy aplikoval ve své studii *Obraz Mostu*, kterou zpracovával s Bendovými. Ševčíkovou velkou předností bylo, že mluvil o současnosti, nevykládal historii, i když jí samozřejmě znal a zasazoval teorii do souvislosti doby. Dosud nevidím jeho nástupce. Mohl to být snad Dalibor Veselý, který ovšem emigroval.

Připravil jste i překlady zahraničních knih o architektuře.

Především Charlese Jenckse a Roberta Venturiho.

Překládal jste ještě něco dalšího?

Jiří Ševčík inicioval překlady některých důležitých textů té doby. Z jeho popudu Jaroslav Ouřecký zajistil překladatele knihy *Jazyk postmoderní architektury* od Charlese Jenckse [*The Language of the Post-Modern Architecture*, London 1977], ke kterému jsme s Honzou Kerelem překreslili Jencksovy ilustrace, na ormigu jsme pak knihu namnožili. Já jsem pak přeložil *Složitosti a protiklady v architektuře* od Roberta Venturiho [*Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966] a Jarda Ouřecký k němu překreslil ilustrace a na Útvaru hlavního architekta, kde pracoval, nechal vše vytisknout a svázat. Ty další překlady už byly kratší výběry, třeba *Město není strom* od Christophera Alexandera, *Collage City* od Colina Roweho, *Bez rétoriky* od Alison a Petera Smithsonových, *Architektura dobře temperovaného prostředí* od Reynera Banhama (a jeho slavná bublina s Françoisem Dallegretem), *Architektura versus bydlení* od Martina Pawleyho, Charlese Jenckse a samozřejmě Marshalla McLuhana.

Jak jste se dostával k již zmíněnému *Áděčku* [časopis *Architectural Design*]?

Za mnou jezdili přátelé Francouzi, já jsem od nich vždycky vyeksloval valuty – dal jsem jim koruny a oni mi pak ve Francii předplatili *Áděčko*. A to chodilo kupodivu bez problémů poštou.

A byly kromě *Áděčka* ještě nějaké jiné časopisy, které vás inspirovaly a měl jste k nim přístup?

Senzační knihovnu měli ve VÚVA. Každý časopis byl jiný. *Domus* byli Italové a furt stejní designěři, *L'Architecture d'Aujourd'hui* zase francouzský fanfaróni (v redakci byl i Claude Parent). *Deutsche Bauzeitung* nebyl špatný, ale na mě tehdy ti Němci byli příliš usedlí. *Áděčko* nad všemi dokonale čnělo. V Anglii byli Beatles, Stouni, měli minisukně, vlastně tam vynalezli všechno [smích]. Stejně tak měli zajímavý architektury

Vazárna věnců, Praha-Žižkov,
1973-1982 (soukromý archiv
Zdeňka Hölzela)



Základní škola V Remízku,
sídlíště Nový Barrandov, Praha, 1979–1982
(soukromý archiv Zdeňka Hölzela)



Základní škola Chaplinova,
sídlíště Nový Barrandov, Praha, 1980–1986
(soukromý archiv Zdeňka Hölzela)



Pěší lávka a plastika Karla Nepraše,
sídlíště Nový Barrandov, Praha, 1984–1992
(soukromý archiv Zdeňka Hölzela)



i AA School, kde učil Charles Jencks, Peter Cook (i Dalibor Veselý). Měli Jamese Stirlinga, Richarda Rogerse a Normana Fostera. Anglie byla tehdy hvězdná, tak jako dneska v architektuře září Holanďani. A mě na tom Ádédčku (editorem tehdy byl Australan Haig Beck, kterého jsem později potkal v Melbourne) nejvíc fascinovalo, že každé číslo bylo jiné, nedrželo vás v jednom světě, ani v jednom pohledu. Ať už v postmoderním, nějakém technologickém, nebo participačním. Což si já myslím, že je největší vynález Britů.

Pozdní poválečná éra byla léty „technologického optimismu“. Architekti na Západě tehdy směřovali k téměř kosmickým, později dokonce informačním technologiím. Jak to bylo vlastně se vztahem českých architektů k novým technologiím? Přinesly ropná krize a postmoderní, humanistický étos nějakou revizi technokratického pohledu? Jakou roli sehrála v procesu přijímání a odmítání technologického architektonického pojetí režimem prosazovaná typizace a unifikace?

Technooptimismus – ano, po válce se všechno dařilo, všem lidem se dařilo, všechno bylo optimistické. Proto se lidé také dávali ke komunistům. Architekti vždycky vnímali sociální realitu, byli nešťastní z toho, že lidé špatně bydlí nebo že nebydlí, možná to s sebou nějak nese tohle povolání. Ale my jsme tady měli tu naši zkušenost s technologií. Českou technologii formuloval ve čtyřicátých letech Karel Janů. Jádrem jeho knihy *Socialistické budování* je představa, že vše bude řízeno vědou a to pitomé kopání základů, kam pak lijete beton a postupně skládáte cihly, je těžkopádné a pomalé. Ale naprosto se to u nás zvrhlo. Dotáhli to jenom k panelu a ty panely směly být jenom dva, z kterých se to všechno vyskládalo, aby i blbec tomu rozuměl. Na tom zkrachovala aplikace. Takže naše zkušenost byla zcela odlišná od té západní. Proto asi jsme tak byli vnímaví k poukazům na lidské vnímání a užívání prostorů.

Účastnil jste se nějaké zahraniční architektonické soutěže?

Dělal jsem jedinou soutěž hnedka po škole na pomník odboje do Milána. Vytvořil jsem sádrový model, tři nohy z betonu se světly, které nesly takový bláznivý oblak. Model jsem do Milána poslal v krabici. Můj návrh nevyšel, poslali mi ho letecky zpátky. Do ciziny jsem už nesoutěžil, všeobecně se málo soutěžilo. A taky jsme neměli žádné spojky se zahraničím, žádné zahraniční architekty jsme nenavštěvovali.

Ale přece jenom vás nějakí zahraniční architekti navštěvovali nebo jste se s nimi tady setkali. Například

se zmíněným Charlesem Jencksem, Robertem Venturim nebo Christianem Norbergem-Schulzem. Kdo je zval?

Ani nevím, jak k tomu došlo, ale ve vítacím výboru jsem byl já s Johnem Eislerem. Setkání s Jencksem vyústilo v přípravu konference hvězd v Praze, která se neuskutečnila, ale vznikl místo ní samizdat *Staroměstská radnice*. A Venturi tady byl až po převratu. Ale já jsem nevedl žádný mezinárodní život. Myslím, že třeba v SIALu to bylo jiné.

Jaké máte vzpomínky na setkání ve Spišské Kapitule se Středotlakými?

Sjížděli se tam čeští a slovenští architekti a bylo to jako z jiného světa. Tři dny promítání. Čeští architekti pracovali naprosto primitivními montovanými technologiemi, vybavuje se mi Tomáš Brix s poštou ve Stodůlkách, my s panelama na Barrandově. A Slovinci naopak používali lepší a dražší technologie, příhradoviny, obklady, chrom, mosaz a podobně.

Oni měli lepší možnosti s ohledem na řízené vyrovnávání životní úrovně v socialistickém Československu, je to tak?

Ano, měli o třetinu víc peněz na každý byt. Navíc tam chytali i rakouskou televizi, kde byl jednou týdně nějaký pořad o architektuře. Takže oni byli hrozně „in“ a navíc zřejmě mohli víc jezdit do zahraničí. U nás jediný Karel Hubáček v sobě měl tuhle sílu a udělal ten neskutečný Ještěd.

Jak podle vás osmdesátá léta vnímala postavení architekta ve společnosti, dá se to nějak specifikovat?

My jsme tady zorganizovali naprosto unikátní přednášku bratřích Krierů, oni prý nikdy jinde nepřednášeli oba společně. Bylo to přes Alenu Hromádkovou z ultrakonzervativního křídla, měla vazbu na prince Charlese, který měl Léona Kriera poradcem. No a jeden z bratřích Krierových tam říkal: „Tak si představte, jedu taxíkem na letiště v Londýně a taxikář se mě ptá: Co děláte? A já, že jsem architekt, a on v tu ránu začal nadávat, co je to za pitomce a že to je hrozný povolání.“ A já si tehdy říkal, jak je to možný, v Londýně! My jsme si samozřejmě mysleli, jak se tam mají senzačně a jak jsou uctívány, poněvadž tady jsme nebyli. My byli mizerně placení, třeba v tom PPU jsme měli nejnižší platy. Teď máme úplně jinou pozici. V PPU byla oddělení, přišel tam vždycky ředitel závodu Mouček a chtěl, ať vstoupíme do strany, že přece nemůžeme zůstat u prkna, ale máme řídit lidi. Dodnes u prkna jsem.

Jana Bukačová a Tereza Poláčková, Praha, jaro 2020

Vladimír Krátký



Tenkrát, kdo namaloval do projektu cihelnou zeď, tak byl frajer

Pane architektke, mohl byste prosím na úvod zmínit, co vás vedlo k volbě profese?

Ještě v osmnácti letech jsem nebyl nijak vyhraněný. Ale v době studií na gymnáziu jsme stavěli s rodiči rodinný dům. Přičichl jsem ke stavění a potažmo i k navrhování. V nerozhodnosti toto nakonec převážilo a přihlásil jsem se na Fakultu stavební, obor architektura.

Celá řada architektů vzpomíná na významné pedagogy, třeba na Jiřího Ševčíka. Patříte k této skupině?

Jiří Ševčík mne během studií nějak míjel. Začínali jsme studovat v sedmdesátých letech. Trochu nešťastná doba, začínala normalizace, ale zároveň ještě několik starších pedagogů na fakultě zůstalo. Třeba na ateliér jsem měl profesora Antonína Černého, Františka Čermáka, jiní pak Jaroslava Paroubka, Dagmar Rybářovou. A potom ještě v začátku, v prvním ročníku na základy architektury Miloše Zachystala, přes různé politické souvislosti pozoruhodnou osobnost. Jinak vesměs normalizátoři.

Ale měl jsem štěstí, že jsem bydlel na koleji v Zikovce. Tehdy to byla malá uzavřená kolej pro architektky, kde vládl vlastní řád a život, s řadou zajímavých lidí. Ze spolužáků mne ovlivnil, budete se divit, jakýsi Ladislav Lábus. Já pocházím z malého města a Lábus byl a je pořád stejný. Moc toho nenamluvil a vždycky o přestávce se někde opřel o topení, zapálil si cigaretu a mlčel a to mi nějakým způsobem imponovalo. Hodně jsme spolupracovali, což nám vydrželo v intenzivnější formě do sametové revoluce, která nás paradoxně, ale nepřekvapivě rozdělila. Láda mne uvedl třeba do světa zahraničního filmu, trochu do literatury a samozřejmě i architektury. Ačkoliv v té době bylo zdrojů mnohem méně než dnes, tak o to víc jsme byli dychtiví. A hodně jsme o všem mluvili, což nám vydrželo i po škole.

A po škole jste někam nastoupil na umístěnku?

Nikoliv. Na škole působili dva zajímaví architekti, jen tak na skok, jako externisté na interiér. Pánové Jan Bočan a Zdeněk Rothbauer, na fakultě úplně zjevení. Byl jsem u nich na brigádě a dohodli jsme se, že po diplomu nastoupím k nim do ateliéru v Projektovém ústavu výstavby hlavního města Prahy, což bylo normalizačně konvertované Sdružení ateliérů. Nakonec jsem však nastoupil do nového ateliéru Ivo Obersteina, který vznikl po vítězství v soutěži v souvislosti s výstavbou Jihozápadního Města. Sešla se tam zajímavá sestava. Třeba architekt-urbanista Václav Valtr. Nejzajímavější ale byla skupina architektů, kteří dělali baráky, a ne paneláky. Vedl je Martin Kotík, kterého Oberstein přetáhl od Machoninů, a on na sebe nabalil Tomáše Brixu a Václava Králíčka. Pak jsem byl generačně já, po mně přišel kolega Jan Alinče a po nějaké době generace Zlatých orlů. V PÚ VHMP jsem pracoval až do revoluce.

A na projektu Jihozápadního Města jste se podílel?

Ano, ale na koncepční věci jsem byl mladý. A navíc, v době mých začátků už byla koncepce víceméně vymyšlená. Patřil jsem do skupiny architekta Milana Klímy. Na první pohled působil možná trochu šedivě, ale vyhovoval mi svým strohým, chytrým pojetím. Slovy herce Miloše Kopeckého, optimistický skeptik. A tahle optimistická skepse byla na konci normalizace docela užitečná. Klíma mi hodně dal.

Usilovali jsme třeba o vylepšení fasád paneláků. Důkladně jsem se naučil v Praze používaný systém VVÚ-ETA, jednotlivé panely, detaily, řezy... Na humanizaci systému jsme spolupracovali s ateliérem Václava Havránka a později Miloše Pavlíka, který se tomu snažil dát lepší technologickou úroveň, což se v úrovni návrhu sice docela podařilo, ale zoufalá byla výroba a potom praxe na stavbě. Pokusil jsem se aspoň o decentní úpravy fasád, třeba x variant zábradlí, ale stejně to většinou neprošlo. Vzpomínám si, jak mi Klíma koukal přes rameno, co kreslím, a říkal: „Hele, máš to pěkný, ale víš co, není to dostatečně blbý.“ A tak to bylo, aby věc prošla, musela být dostatečně blbá. Boj s větrnými mlýny.

Pak se v Lužinách naproti centrálnímu parku navrhovala drobnější výstavba pro Československou plavbu labsko-oderskou. Nechali si postavit lepší, nižší paneláky. S Ivanem Hořejším a Miluškou Mergerovou jsme pro ně vymysleli rozšíření lodžii se zimní zahradou, které se postavilo a slouží dodnes. A nevypadá až tak blbě, i když samozřejmě odpovídá tehdejší možnostem. Takže taková hrubší zámečníčina.

Vladimír Krátký * 1952

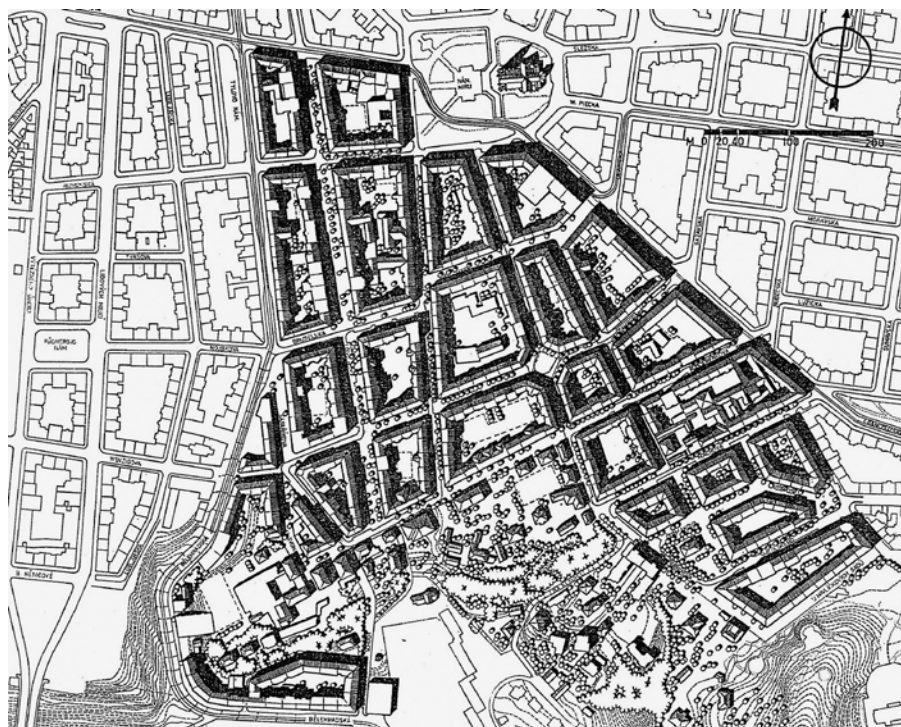
architekt → **studium:** Fakulta architektury ČVUT v Praze (1970–1976) → **zaměstnán:** Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy (1976–1990); Omicron K (1990–1994); Ateliér Krátký (od 1994); Fakulta architektury ČVUT v Praze (od 1990) → **vybrané projekty a realizace:** rodinný dům v Trhových Svinech (1978–1979); územní plán zóny Starých Vinohrad (1982); modernizace bloku 21 v Praze-Vinohradech (1983–1985, s Tomášem Smetanou, Janem Alinčem a Pavlem Čajkou); rodinný dům v Trhových Svinech (1983–1987, s Josefem Pleskotem); přestavby stodoly na rodinný dům v Písku (1984–1990, s Josefem Pleskotem); interiér restaurace Na Růžku v Benešově (1986–1989, s Josefem Pleskotem); bytový dům v Miroticích (1987–1989, s Josefem Pleskotem); soutěž na dostavbu Staroměstské radnice (1987, s Alenou Šrámkovou, Ladislavem Lábusem a Josefem Pleskotem, nerealizováno); modernizace bloku 8 s experimentálním bytovým domem v Praze-Vinohradech (1988–1989, s Janem Alinčem, nerealizováno); kancelářská budova Pexider v Praze-Vinohradech (1991–1994, Omicron K); rekonstrukce domu Gustava Mahlera v Kališti (1997–2003); kancelářský soubor Gemini v Praze-Pankráci (2004–2009, s Omicron K); konverze Battistovy cihelny v Praze-Řábčicích (2004–2011); sirotčinec, škola, jídelna a zdravotnické centrum na ostrově Rusinga v Keni (2005–2006); kancelářský soubor Futurama v Praze-Karlíně (2006–2011); kancelářská budova Lyra v Praze-Smíchově (2008–2011, s Fabionn); Enterprise Office Center v Praze-Pankráci (2014–2016, s Fabionn) → **sdružení:** Středotlaci → **jiné:** výstavy fotografií, samostatně a se skupinou HARD (1978–1983).

zdroje: Otazníky nad modernizací, *Československý architekt XXX*, 1984, č. 8, s. 1 a 6; Pět variant do starých Vinohrad, *Architektura ČSR XLVIII*, 1989, s. 38–39; Hana Münzová, Modernizace domu na Vinohradech, *Československý architekt XXXIII*, 1988, č. 8, s. 3; Benjamin Fragner - Jiří Ševčík et al., *Středotlaci* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; *atelierkratky.cz*.

Vladimír Krátký, 1990
(soukromý archiv
Vladimíra Krátkého)



Územní plán zóny, Praha-Vinohrady, 1982 (soukromý archiv Vladimíra Krátkého)



Jak vypadal každodenní chod ve vašem projektovém ústavu?

PÚ VHMP měl několik pracovišť. Celkem cirká osm set lidí, opravdu hodně zaměstnanců. Každý ateliér čítal okolo sedmdesáti osob, třetina čtvrtina byli architekti, druhá třetina stavaři a zbytek různí specialisti včetně rozpočtářů, všichni na jednom místě. Což mělo své výhody. Dnes, když pracujeme odděleně, tak je problém svolat schůzku, aby se pět lidí sešlo v jeden čas na jednom místě. Navíc jsme měli výpočetní středisko, které v Praze patřilo v počítačích k průkopníkům. A nepanovala u nás nijak zvlášť silná komunistická drezura, ani jsme nemuseli na první máje a podobně. Zejména u Obersteina jsme měli dobré vztahy a žili a pracovali v jakési demokracii. Oberstein i Klíma měli autoritu. A skutečně se pracovalo. Tedy, samozřejmě měl každou chvíli někdo narozeniny nebo svátek, takže jsme občas i lehce popíjeli. Ale jinak se intenzivně pracovalo. Třeba, když se odevzdával úvodní projekt na Lužiny, tak pro těch šest párů investorů musela přijet Avie.

A pak přišel návrh pro Vinohrady?

Za komunistů se bytová otázka řešila panelákama. Tečka. A vedle toho rodinné domky svépomocí.

Jedinou výjimku z mé praxe, kterou pamatuji, představoval dům do Mirotic, který jsme navrhovali s Pepou Pleskotem. Pochází z Písku, měl tam kontakty, a když firma Hikor Písek chtěla malou bytovku, vyprojektovali jsme jí v duchu lehce decentního postmodernismu.

Ale v osmdesátých letech docházelo také trochu k oteplení. Ke konci už bylo jednodušší cestovat, třeba i na Západ. Komunisti také pochopili, že takhle to dál nejde, a nastartovali program modernizace bytového fondu. A řeklo se, že jako pilotní projekt se začne s pražskými Vinohrady. Dostal to náš ateliér a Ivo Oberstein pověřil mne, Honzu Alinče a inženýra Pavla Čajku. V úvodu vznikl územní plán starých Vinohrad. Komplexní práce, včetně prvotních průzkumů, dopravy, zeleně. Kolega Jan Sedlák, urbanista, mi řekl, že to byl tenkrát jediný územní plán, který byl schválený. Možná, že i trochu politicky tlačeny...

A zároveň s tím jsme začínali pracovat na prvním bloku. Bruselská - Londýnská - Záhřebská - Šafaříkova. Komunistům přinesl jednu výhodu, která spočívala v tom, že celý blok patřil státu, reprezentovanému OPBH. Tím pádem, co si projektant vymyslel a stát schválil, to bylo možné. Vnitroblok byl zanesený, stejně

Modernizovaný dům na nároží
ulic Bruselská a Londýnská,
Praha-Vinohrady, 1983-1985
(soukromý archiv Vladimíra
Krátkého)



Modernizovaný dům
a předzahrádka v ulici
Londýnská, Praha-Vinohrady,
1983–1985 (soukromý archiv
Vladimíra Krátkého)



jako všechny ostatní, různými garážemi, kůlnami atd. A my, nesení ideou nového, zdravého prostředí, jsme měli možnost celý vnitroblok vyblít. Jediná věc, která zůstala, bylo hřiště mateřské školky. Takže tam vznikl zelený dvůr ve formě parku, přístupný pro všechny.

Potom jsme navrhovali úpravy jednotlivých domů, včetně prováděčky. V domě, kterému jsem se věnoval, se nacházel jeden prostor, který nešlo zkolaudovat jako byt, a tak jsem ho navrhl jako ateliér. A mezitím jsem se oženil, měl dítě a potřeboval opravdu naléhavě bydlet. Tehdy jsem vůbec neměl šanci dostat přidělený byt. Ale my architekti a umělci jsme měli určitý nárok na ateliér. Předtím jsem také bydlel v ateliéru, na půdě na Vyšehradě, kde bylo zcela vyloučeno žít s dětma. Tak jsem zažádal o ten prostor na Vinohradech a díky tomu, že mne na tehdejších národním výboru znali z řady jednání, tak mi ateliér přidělili. V přízemí, ve skromných poměrech, ale přeci jen jsme měli kde bydlet.

Jinak modernizace jednotlivých domů spočívala v tom, že se vše muselo nějak vyčistit, staticky a stavebně podchytit a hlavně doplnit chybějící hygienické vybavení. Nebyly to pavlačáky, vlastně docela velkorysé domy s noblesním kamenným schodištěm, jak bylo zvykem, ale záchod měly většinou jen společný na chodbě. Při průzkumech se ukázalo, že řada lidí si tam nějak, aspoň provizorně, vestavěla záchod, třeba aspoň do 60 cm tloušťky

střední nosné zdi. S našimi zásahy se z domů rázem stalo velice atraktivní bydlení, často pro prominenty. Obvykle dva byty na patro, pro různé osobnosti z branže, hudebníky, herce...

A původní obyvatelé bytů se museli odstěhovat?

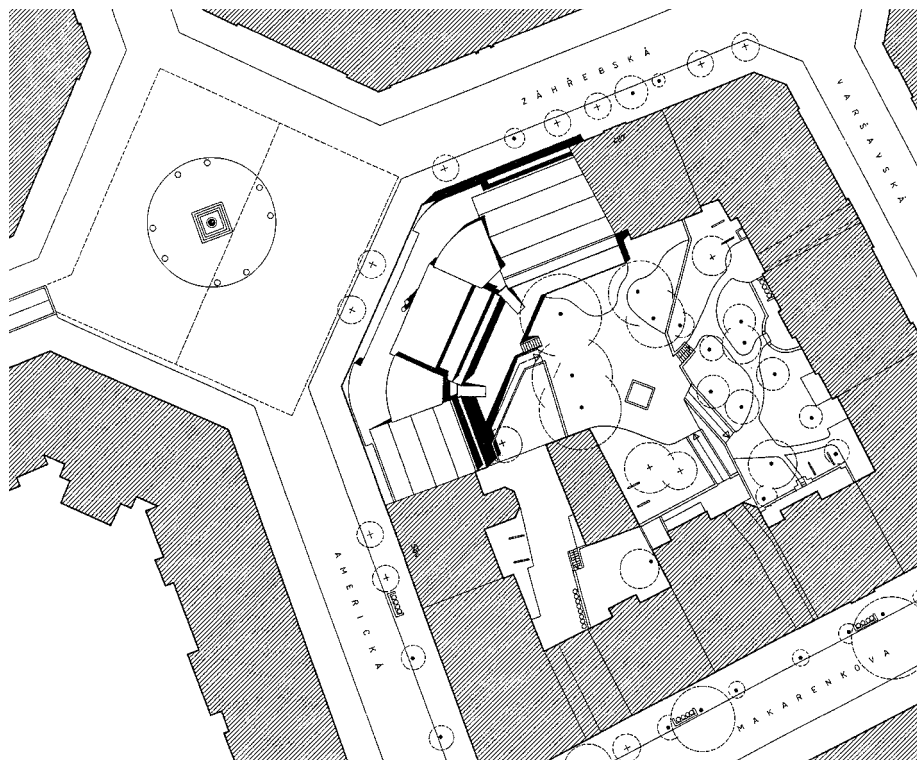
Ano, původní obyvatelé úředníci vystěhovali. Většinou asi na sídliště. Řadě lidí se určitě nechtělo, ale pro jiné šlo zase o výhru, protože najednou dostali byt, kde byla koupelna a teplá voda.

A jak probíhala modernizace Vinohrad, co se týká komunikace s dodavateli. Šlo o specializované firmy, proběhla nějaká školení?

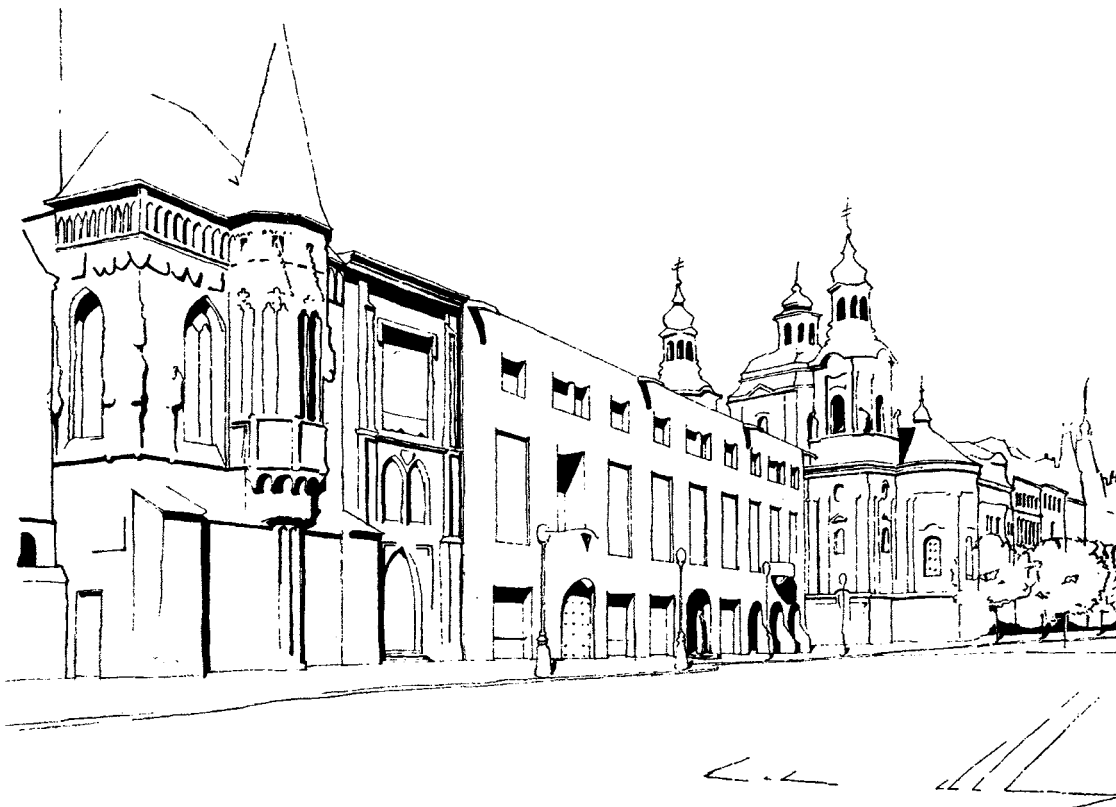
Ne, ne. Pro stavební firmy šlo tenkrát v podstatě o zakázku za třet. Pokud mám přesné informace, tak Vinohrady nikdo nechtěl dělat. Stavební firmy chtěly prostě panely, prostinké, zmáknuté postupy a asi se na nich i dobře vydělávalo. Modernizací Vinohrad byla pověřena, rozhodnutím strany a vlády [smích], firma IPS Třinec. Inženýrsko-průmyslové stavby, většinou dělali kanalizace na sídlištích, prostě sítě. Takže přijeli tihle chlapci z Třince a my si říkali: „Nějaký havíří a oceláři, tady na ty naše Vinohrady?“ Ale překvapili nás. Materiálové možnosti změnit nemohli, tak se k tomu postavili čelem, jako že jsou stavaři, kteří chtějí něco ukázat a nemít ostudu. Takže se nám s nimi spolupracovalo docela dobře.

Na rozdíl od našich zkušeností s Jihozápadním Městem. Tenkrát, kdo namaloval do projektu cihelnou

Experimentální dům na nároží
ulic Americká a Záhřebská,
Praha-Vinohrady, 1988-1989,
nerealizovaný návrh (soukromý
archiv Vladimíra Krátkého)



Dostavba Staroměstské radnice v Praze,
1987, nerealizovaný soutěžní návrh
(soukromý archiv Vladimíra Krátkého)



zeď, tak byl frajer [smích]. Třeba Tomáš Brix u pošty ve Stodůlkách. My museli v bytových domů použít panely, ale kluci od Kotíka měli u sídlištní vybavenosti skelet Konstruktiva. A Brix, když u pošty namaloval zeď, tak mu náměstek řekl: „Pane architektke, jestli umíte číst, my jsme Montované stavby, my nestavíme, my montujeme.“

Ale na Vinohradech se zdilo běžně. Dělal se různé repase dveří, nátěry... Dokonce jsme zkoušeli i sádrokarton. Když pak po revoluci přijeli Japonci, že by u nás rádi rozjeli výrobu sádrokartonu, tak mne jako odborníka poslali ke kulatému stolu na konzultace, i když se nakonec na Vinohradech nepoužil, a tudíž jsem s ním žádné zkušenosti neměl.

Tedy snažili jste se na Vinohradech udržet původní řemeslo a nenahrazovat ho typovými prvky?

Snažili jsme se. Ale samozřejmě, že došlo i na kompromisy. Když se něco zachovalo v dobrém stavu, tak se to opravilo. Naopak, kde už byly nové ocelové zárubně, tak tam se samozřejmě historické

repliky nedělaly. Výjimkou, kde jsme důsledně dbali na řemeslo, byly tradiční vstupní dveře do domů, někde i do bytů. Ale mohli jsme si třeba i zvolit barevnost nátěrů. Když si vzpomenu na paneláky, kde jsme taky chtěli jiný nátěr než slonovou kost, tak tam to nešlo. Museli by prý čistit stříkácí pistole a to se jim nechtělo.

Jak se řešily koupelny a kuchyně na Vinohradech? Na umakart asi nedošlo, že?

Samozřejmě, že jsme nepoužili paneláková jádra. Vyzdily se příčky, na ně kachlíky a zbytek už standardní nabídka. Vzpomínám, že jsem tenkrát šel do drogerie na Francouzské ulici, což byla trochu lepší drogerie, kvůli výběru barev a drogista mi dal vzorník, kde proti dnešku bylo tak 4×5 barev. A pak dodal: „Podívejte, tahle modrá není, tahle taky není... ty šedivý a slonový kosti většinou jsou.“ Přesto jsme s tím nějak vystačili. Došlo i na umění na fasádě, tenkrát jsem spolupracoval s malířem Josefem Mžykem. Mohly se udělat předzahrádky...

A podkroví?

Podkroví ještě ne.

A detaily na průčelí se předělávaly?

Detaily zůstaly. Rozhodně se to nezhoršovalo, spíš vylepšovalo. Na rohu Šafaříkovy a Bruselský byl vysoký nárožní dům s už omlácenou fasádou a já jí nechal natřít na šedo a k tomu olivově zelená okna. Nová okna, ale špaletová.

Vy jste projektovali pro Vinohrady i novostavby. Šlo o existující proluky, nebo náhrady stojících domů?

Naštěstí tam ty domy pořád jsou. Strana a vláda tenkrát rozhodla, že se bydlení kromě modernizace činžáků a nových paneláků ještě bude stavět jinak. A vyhlásila experiment, který spočíval v záměru, že konstrukce nebude z panelů, ale monolit. Dostali jsme to zadané, uspořádala se ústavní soutěž a v ní jsme s Alincem vyhráli. Začali jsme projektovat, Miloš Pavlík fungoval jako garant nových technologií, a experimentálnost spočívala v tom, co se dnes dělá úplně běžně – zkrátka konstrukce z monolitického betonu a skládaný provětrávaný plášť. Spolu s Výzkumným ústavem pozemních staveb jsme vyvinuli sklocement a k němu kotvy. Dnes běžná technologie, ale tenkrát se tady vše vymýšlelo od nuly. I když možná ani na Západě nebyli tehdy o moc dál. Takže to bylo zajímavý. Pak se návrhu ujala pobočka v Ostravě, prováděcí projekt rozpracovali inženýři v ateliéru 4, ale přišla revoluce a vše se zastavilo. A tahle novostavba měla stát na místě čtyř menších domů, které tam dodnes naštěstí jsou.

Ale pro mne šlo o důležitý projekt, pro obecnější přemýšlení. Tehdy tady probíhalo postmoderní hnutí, na které docela rád vzpomínám, protože šlo vlastně skutečně o hnutí, skupinu architektů, která se v podstatě překrývala se Středotlakými. Jiří Ševčík, Josef Pleskot a Zdeněk Hölzel a další. Scházeli jsme se pravidelně a říkali si novinky. A nějak jsme postmodernu opravdu brali. Pak se ale postmodernismus zadusil sám. Měl nevýhodu, že se snadno aplikoval a kopíroval. Všechno se plácalo dohromady, různé antické motivy, obloučky, a vlastně každý to najednou „uměl“. Postmodernismus byl strašně snadný a díky tomu se původní myšlenka rychle deklasovala. Ale samozřejmě až po revoluci.

Jiří Ševčík už tehdy uváděl, že se k nám postmoderná dostala vlastně až ve své pozdní fázi a míchala se zde navíc s funkcionalistickou tradicí, ke které řada lidí z vaší generace také tíhla. Je to tak? Bylo to vědomé?

Tady se trochu dotýkáme myšlenek, se kterými jsme se potýkali v oné vnitroustavní soutěži. Uvažoval

jsem, jak experimentální dům pojmout, a vzpomínám si na jeden moment... Když jsem tehdy krátce bydlel v Košířích u rodiny mé manželky, cestou v tramvaji mně padnul do oka obyčejný funkcionalistický dům a věřte nebo ne, najednou mne to tak oslovilo, že jsem si řekl: „Tohle je přeci Ono!“ Úplně obyčejný plochý funkcionalismus. Ale mne tak oslovil, že jsem dům na Vinohrady navrhl podobně. Samozřejmě s několika nenápadnými postmoderními motivy, třeba půlkulatými pilířky mezi funkcionalistickými okny. A ostatní to asi měli podobně. Třeba Tomáš Brix byl nóbl architekt, nikdy nesklozнул k vulgárnímu postmodernismu, pořád šlo o takový ten jeho názor, trochu okořeněný postárnou. Ale jenom tak lehounce.

V osmdesátých letech jste se zúčastnil s Ladislavem Lábusem i soutěže na dostavbu Staroměstské radnice. Soutěž je neobyčejně zajímavá tím, jak široké spektrum názorů se v ní objevilo, od opatrně památkářských přes pozdní modernu, postmodernu až po velmi radikální vize a provokace. Jako by zrcadlila trochu přelomovou dobu. Jak jste k návrhu přistupovali vy? Jak jste cítili to téma?

Hlavní impuls asi vzešel od Lábusa se Šrámkovou, kteří spolu seděli v kanceláři. Krásná kancelář s výhledem na Hradčany. Láda oslovil mne a já zase tehdy dělal s Pleskotem menší projekty do jižních Čech. Tenkrát jsme si řekli, že by radnice měla být jakýmsi novodobým palácem. Studovali jsme fasády florentských renesančních paláců, jejich řád, měřítko, hierarchii. Vzpomínám, jak jsme pak pod tímto vlivem vymysleli parketový vzor z mramoru na průčelí. Hezká spolupráce, odevzdali jsme podle zvyku Šrámkové o den dřívě, což se mi nikdy předtím ani potom nestalo. Akorát se návrh myslím nesetkal s příznivým ohlasem poroty.

Vy jste pak těsně po revoluci ještě odešel do ciziny, že?

Po revoluci se státní podnik PÚ VHMP rozpadl na jednotlivé ateliéry. Ateliér 7 se přejmenoval na Omicron a vedl jej Martin Kotík. Pak nastala ještě malá privatizace a ze státního podniku se stala soukromá kancelář Omicron K, kde jsme z původních architektů zůstali Kotík, Brix, Králíček a já... Kotík dal dohromady velkou kancelář, měl obchodního ducha a dobrý tým, takže se dostal k prvním velkým porevolučním zakázkám a úspěchům v soutěžích. Já naopak odjel na dva semestry do Ameriky a po návratu si založil vlastní kancelář.

Petr Vorlík, Praha, jaro 2020

Ivan Vavřík



My jsme neměli chuť fungovat v té mašinérii

Rádi bychom se na úvod zeptali na rodinné zázemí a proč sis vlastně vybral architekturu...

Mého otce, vysokoškolského učitele, vyhodili v roce 1969 ze strany a stal se z něj tramvaják. Matku, která má metr padesát, obvinili, že rozvrací lidové milice na Praze 6, a taktéž ji vyhodili z učitelského místa. A já byl neustále pod kuratelou městského uličního výboru KSČ. Což vyvrcholilo, když mi soudruzi nechtěli dát doporučení na gymnázium. Matka pak přešla přes ulici, zazvonila u toho soudruha, vrazila mu facku a řekla: „Hele, že jste nás vyhodili z práce, je jedna věc, ale na moje děti šahat nebudete. A jestli mu nedáš doporučení na gymnázium, tak tě zfackuju veřejně v samoobsluze.“ Doporučení od uličního výboru jsem pak dostal... složil úspěšně zkoušky a studoval na Gymnáziu Arabská.

Ředitelka, vzdělaná prvorepubliková komunistka, studovala na Sorboně a Gymnázium Arabská proslulo výborným učitelským sborem, protože tam soustředila výtečné kantory se škraloupou od komunistů. Se spolužáky, kteří poslouchali Gotty a Davidy, jsem nekamarádil a naopak držel s lidma, kteří měli podobné osudy jako já. Hned v lednu 1977 jsme rozšířili Chartu 77 a podobně. I na Gymnáziu Arabská mi ale před maturitou řekli, že se musím dát ostříhat. Že jinak mě nepustí... A to byla docela slušná, volnomyšlenkářská škola. Říkali: „Víte co, nám to nevádí, všichni ví, že Vavřík je mánička. Ale přijdou učitelé odjinud a budou nás práskat.“ Báli se, že by jim ti, kteří přišli do komisí z jiných škol, do posudku napsali, že na Gymnáziu Arabská jsou máničky. Takže mě taky upravili.

Měl jsem humanitní základy a chtěl dál dělat dějiny umění nebo pajdák. Ale bylo jasné, že přes to už uliční výbor nepřejde. Že na veškeré humanitní směry má Vavřík zakázáno jít a že může poděkovat, jestli půjde na elektro, chemii, strojárnu nebo na stavárnu. Chemii jsem vůbec nechápal, jak se ty očka počítají

a odčítají. O elektřině vím, že teče nahoru a zabíjí. A strojařina byla v milimetrech. Cihla 30 na 15 se zdála jako uchopitelný rozměr mého studia, a tak jsem šel na stavárnu.

Už u přijímaček komise kroutila hlavou, co chci dělat na stavárně, když mám filozofické vzdělání a orientuji se v literatuře. A taky jsem tam fakt trpěl. Potom mi jeden kamarád řekl: „Architektura by byla pro tebe možná přijatelnější, přece jenom to není taková technologie.“ Takže jsem začal chodit na akademii za kamarádama výtvarníkama a učil se kreslit, složil zkoušky, a protože jsem přestupoval ze školy na školu, tak už uliční výbor nedával žádná doporučení a já proklouzl zadními vrátky v rámci ČVUT na architekturu.

Ihned jsem vyhledal paní docentku Radovou a dělal jí pomvěda [pomocná vědecká síla]. Třeba třídil diáky, pomáhal kreslit věci do knížek, a když se šlo na přednášku, nesl jsem diaprojektor a diáky, pak promítal a ona přednášela. A když jsem měl průser ze statiky, vzala telefon, zavolala nahoru o dvě patra a řekla: „Hele, Vavřík je můj žák, dělá tu gotiku, on asi velký baráky stavět nebude, buďte na něj hodnej...“ Mezitím táta chodil pravidelně na výslechy do Barťáku [policejní oddělení Bartolomějská], kde mu vždycky řekli: „Hele, jak budeš zlobit a něco podepíšeš, tak tvýho syna nenecháme dostudovat.“ Pak přišel domů, dal si panáka a řekl: „Prosím tě, buď hodnej, do ničeho se nenamáčej, bacha na to, jdou po nás, po celý rodině.“ Jenže umírnění spolužáci a kecý architektů mě nezajímaly. Petrovi Hlaváčkovi jsem jednou řekl u piva: „Prosím tě, vždyť architekturu může vystudovat každej debil, podívej se na mě, já jsem to v životě studovat nechtěl. Tak z toho nedělejte, jako že jste hóch a nezvedejte nosy.“ V podstatě jsem pořád žil tím paralelním životem, s máničkama, s kamarády od Plastiků [The Plastic People of the Universe], zakázaný koncerty a divadla. Samotného mě překvapuje, že jsem dostudoval [smích].

Sice nedovedu vůbec fotografovat, ale kamarádil jsem se s kluky z Nové slovenské vlny z FAMU. Rudo Prekop, Miro Švolík, Tono Stano, Vasil Stanko, trochu moje druhá rodina, protože na architektuře jsem vlastně nikoho neznal a ani mě nezajímali. Ale na FAMU to žilo, se Slováky byla legrace, jak přišli různě z těch vesnic. A oni tady těm přezrálym Pražákům intelektuálním ukazovali, jak se to má dělat. Šlo o životní styl. V těch letech se člověk dusil bolševickou propagandou, ale my jsme se potřebovali bavit. Čili, nechodili jsme na debilní Gotty a Davidy,

Ivan Vavřík * 1958

architekt → **studium:** Fakulta architektury ČVUT v Praze (1979–1984) → **zaměstnán:** Obnova památek (1984–1987); Útvar hlavního architekta hl. m. Prahy (1987–1988); Elektromont (1988–1989); Fakulta architektury ČVUT v Praze (1993–2004); Ateliér BARVA; Ateliér Vavřík a dobrá společnost; Česká zemědělská univerzita v Praze → **vybrané projekty a realizace:** před rokem 1987 práce na projektech rekonstrukcí hradů, zámků a kostelů ve Středočeském kraji (Hořovice, Březnice, Karlštejn, Žebrák, Libušín); strategie rozvoje obce Tmaň; územní plány obcí Jirny, Janova u Litomyšle, Kejžlic; stavební a restaurátorský průzkum, management plan, nominační dokumentace pro zápis na Seznam UNESCO a dílčí rekonstrukce Kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze; plastika *Pocita Jaroslavu Seifertovi* v Praze-Žižkově (2016); program regenerace městské památkové zóny Praha 3 (2010, 2014, 2019, s Davidem Měskou) → **výstava:** *Zadáno pro mladé architektky* (1989, Praha, Galerie Mladých, resp. Galerie U Řečických) → **publikace:** Kateřina Bečková – Ivan Vavřík – Rudolf Prekop, *Žižkovské pavlače*, Praha 2015; Jan Vlk – Ivan Vavřík – Rudolf Prekop, *Žižkovská radnice*, Praha 2016; Tereza Vlková – Ivan Vavřík – Rudolf Prekop, *Církevní památky v Praze 3 / II. Nekatolické kostely, kaple a modlitebny*, Praha 2018 → **sdužení:** VESPA; Obecní dům.

zdroje: Olga Myslivečková, Bez jediného atypického panelu, *Československý architekt XXVIII*, 1982, č. 13, s. 3; Jiří Jiroutek, Modernizace bytového fondu na Žižkově, *Architektura ČSR XLV*, 1986, s. 20–31; Další panely do našich center, *Československý architekt XXXV*, 1989, č. 9, s. 1 a 4; Seriál Žižkovem sem, Žižkovem tam I–V, *Československý architekt XXXV*, 1989; Tereza Poláčková, *Urbanistický vývoj Žižkova ve druhé polovině 20. století* (bakalářská práce), FF Univerzity Karlovy v Praze, 2015 (dspace.cuni.cz); Petr Krajčí – Dan Merta – Klára Pučerová – Pavel Směták – Petr Vorlík, *Navzdory*, Praha 2020.

ale dělali po bytech malířský výstavy, recitovali básně. Vzpomínám na vlastně velmi typický happening. Pochod Praha–Prčice byla povolena, a tudíž pro náš bolševická akce. Tak jsme jeli vlakem do Prčic, asi šest sedm lidí, vzali si transparent „Čelem k masám“ a šli z Prčic do Prahy. Přestože šlo o pochod, který neměl vyloženě komunistický charakter, tak my šli naschvál obráceně. A sebrali nás policajti, protože si lidi stěžovali, že jdeme z Prčic do Prahy.

A po škole jsi nastoupil do projektového ústavu?

Já nemohl dělat paneláky. Soused přes chodbu, kovaný komunista, jako kluk přežil koncentrák, mě pozoroval a znal osud naší rodiny. Říkal: „Vavříku, Vavříku, co s tebou bude...“ A já odpovídám: „Já se na to vyseru, i když jsem vystudoval. Budu dělat zelináře. Já bych chtěl dělat dějiny architektury nebo románský a gotický umění.“ On se pochlapil a sehnal mi místo v Obnově památek, což bylo zařízení krajského národního výboru. Do Obnovy památek se zašila fůra lidí, kteří nechtěli v projektáckých – stejně jako já – stavět paneláky. Takže já měl možnost dělat Karlštejn, zámek v Březnici, Hořovice, Mnichovo Hradiště. Na rozdíl od obyčejných projektáků šlo o realizační firmu. Těch pár architektů a stavařů tam byla jenom taková špička. Ale jinak měli sekci uměleckých truhlářů, kameníků, kovářů... Pro mě jako mladýho fracka skvělá zkušenost, když mi zazvonil telefon a kovář, kterému jsem před třemi dny odevzdal návrh mříže, říkal: „Ty debile, pojď se podívat, jak se dělá pořádná mříž.“ A v kovárně jsem teprve pochopil, že jsem nakreslil kravinu.

Toužil jsem mít vlastní ateliér jako bejvák. Ale do Svazu architektů jsem zásadně nechtěl, beztak by mě nevzali. A jak získat ateliér? Na FAMU učil výborný profesor Ján Šmok, který byl předsedou Svazu českých fotografů. A protože mezi fotografy neměli tak tuhý bolševický názory, vystavil mi jejich legitimaci, se kterou jsem zažádal u OPBH o prostor a dostal ateliér v Orlické. Dali mi dekret a ateliér už jsem spravil svépomocí... kamarádi nastoupili, dělali omítky, natáhli vodu a natírali okna. Donesli jsme izisku, gauč, ledničku, malý vaříč. A můj ateliér se stal potom pražským centrem Obecního domu.

Tehdy jste se angažovali proti demolici starého Žižkova...

My jsme s Petrem Krajčím neměli chuť fungovat v té mašinérii. Chtěli jsme být jiní a bavit se tím, což pro nás bylo důležitý. Začali jsme formovat programy. Naše spolupráce byla docela efektivní. Já, malej vzteklej čert, jsem to rychle dal na papír a potom Petr Krajčí červenou propiskou všechno opravil. Věděli jsme, že potřebujeme periodikum, tiskovinu. Mail nebyl,

telefony nebyly. Tak došlo na první letáky, které jsme rozoslali dopisem kamarádům, přes kontakty v Brně a do libereckého SIALu. Masák nad námi pak držel ochranná křídla a díky němu jsme se dostali k Havlovi. Ale tenkrát nám šlo za první trochu o krk, protože opravdu jsme potom chodili na výslechy, a na druhé straně jsme chtěli ilegálně něco začít. A tak vznikla VESPA [Volné entuziastické sdružení přátel architektury]. Ještě před Žižkovem.

Chtěli jsme nějakou kulturní frontu přátel, kteří si budou vyměňovat informace. Což vycházelo z mé zkušenosti s paralelní máničkovskou kulturou. Viděl jsem, jak žijí. Přesně se vědělo, kdy a kde je koncert někde na Berounsku. Neměli jsme telefony, neměli jsme nic, ale stačilo jít v pátek večer na Malou Stranu, a než jsem došel od Dvou slunců do Malostranské kavárny, měl jsem přehled, co se příští týden bude dít. Okruh lidí, kde jsem se pohyboval, poznamenalo, že jejich rodiče perzekvovali a oni nesměli studovat. Přitom byli inteligentní a vzdělaní, protože díky rodičům měli přístup k informacím a ke knihám. My jsme si vyměňovali knížky, hltali informace, strašně. A tam má původ VESPA. Že jsme něco podobného chtěli s Petrem Krajčím založit mezi kamarády architektky, skupinu, která bude žít paralelním životem v tom marasmu, který jsme měli kolem sebe.

A šli jste na to rovnou přes manifesty, jestli se nepletu. Ještě než se vůbec společenství utvořilo.

Manifesty jsme opět rozoslali poštou, kamarádům do Ústí, jižních Čech, Brna, Ostravy.

Čemu se ty manifesty věnovaly?

No, svobodě [smích]. A architektuře. Snažili jsme se dát dohromady strukturu, která by dělala alternativní architekturu. V podstatě to, co před námi začali postmodernismem Středotlaci, kterých si moc vážím, ale my už jsme to tolik nežrali, a proto jsme chtěli dělat něco ještě jiného. My už jsme věděli, že se Svazem architektů rozhodně nic nebudeme mít, nevzali by nás a my ani nechtěli, tak jsme si zakládali paralelní systém, svůj vlastní paralelní svaz. Věděli jsme, že potřebujeme nějakou platformu, a záměrně jsme jí tvořili mimo oficiální struktury. Chtěli jsme se architekturu bavit.

Vytvářeli jste si nějakou vlastní teorii? Byla na něčem založená, třeba na zahraničních zdrojích?

Samozřejmě, podívej se tady za sebe. Když můj táta ještě přednášel v západním Německu, potkal profesora Bergmanna, starého Žida, který před Hitlerem utekl z Německa do Československa a potom zase do Švédska. Po válce se vrátil zpátky

Vernisáž výstavy v Galerii Mladých, Praha - Nové Město, 1989, zleva Ivan Plicka, Ivan Vavřík, Petr Krajčí (soukromý archiv Ivana Vavříka)



Vernisáž výstavy v Galerii Mladých, Praha - Nové Město, 1989, skupina D.N.A. (soukromý archiv Ivana Vavříka)



„Nový typ mšic napadl pražskou zeleň“, Výstava v Galerii Mladých, Praha - Nové Město, 1989 (soukromý archiv Ivana Vavříka)



Plakátek k demolicí Žižkova, 1989
(soukromý archiv Ivana Vavříka)



Výstava v Galerii Mladých, 1989, pozvánka
(soukromý archiv Ivana Vavříka)



do Německa a jako rodinný přítel velice vnímal osud naší rodiny. Když mi bylo zhruba 20 let a studoval jsem na architektuře, zeptal se: „Co bys potřeboval?“ A já říkám: „Největší problém jsou informace.“ A on mi předplatil *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Víš, co to tehdy znamenalo? Časopisy chodily každé dva měsíce a normálně kolovaly po kamarádech a kavárnách. Muselo to stát určitě majlant. A to byl můj program [ukazuje do knihovny].

Jak jste chtěli docílit, aby se stavělo takhle?

To jsme samozřejmě nevěděli. Ale inspirovali jsme se tím a diskutovalo se po kavárnách. Československý svaz architektů časopisy nejspíš odebíral také, ale aby je dostával soukromník, věc totálně nemyslitelná! Bergmann mi taky vozil knížky zvenku, kdykoliv k nám přijel, o gotice, o románském stavitelství nebo moderní architekturu.

Tehdy u nás kolovaly třeba samizdatové překlady Venturiho od Zdeňka Hölzela. Ty se k vám taky dostaly?

Ano, ty jsem samozřejmě zhltnul. Honza Sapák byl celkem jazykově zdatný, taky překládal. Ještě mám leccos doma ve strojípisech svázaného.

Jak jste samizdaty množili?

Normálně, na psacím stroji, 10 kopií, 10 průklepáků a poslední byl tvůj. Navíc rodiny měly leccos z šedesátých let nebo i z předválečné knihovny. Moji rodiče se s tím vůbec nemazali. K nám chodili lidi, zazvonili, přišli, dostali sardinky s máslem a čaj a diskutovalo se.

Jak to bylo se Žižkovem?

Já tušil, že existuje nějaký Žižkov, jenom kvůli tomu, že tam kdysi bydlel brácha mého dědy. Takže jsem tam jezdil pravidelně a měl možnost vidět asanační zásahy od začátku, od sedmdesátých let, ještě jako gymnazista. My pak věděli, že proti bolševikům ideologicky nevítežime. V podstatě jsme se chtěli bavit, po šesti osmi hodinách v práci jsme roupama nevěděli, do čeho píchnout. Co taky, oficiální zábava v té době nás nebrala. Hledali jsme konkrétní výsledek, který s nimi může zamávat. Tak jsme si našli Žižkov.

Já tenkrát dělal na Útvaru hlavního architekta pod Blahomírem Borovičkou, kde se posuzovaly výkresy ze SÚRPMO. A docela normálně jsem je ukradl, včetně

zprávy. Takže jsme měli podklady a zanalyzovali je. Díky známým v projektácích jsme si to dali spočítat od jejich rozpočtářů, Víta Rothbauerová nám tenkrát hrozně pomohla. Pak jsme si ještě udělali vlastní rozpočty. Normálně jsme to ekonomicky vyhodnotili.

A výsledek?

Zjistili jsme, že když budu rekonstruovat původní domy citlivě, jako „rozptýlenou modernizaci“, stoupačky, elektřinu, spojím byty na pavlači, tak dostaneme normální slušný byt bez problémů. A že to není tak drahé, jako když vyrobím ocel do výztuže, cement, všechno dovezu do jedné panelárny a z ní těžkými nákladáky na Žižkov. Když se spočítá celkové množství práce a materiál, které bolševici nezahrnovali... Oni počítali jenom montáž panelového domu, bez výroby panelu. Naše ekonomická rozvaha byla naprosto jednoznačná. A z toho potom vznikla ta legrace na výstavě, kde jsem do sebe švihl flašku bílého a Karel Prager se zeptal, jak to chci udělat s Žižkovem, a když už mi došly argumenty, že modernizace je levnější a lepší než demolice, tak jsem mu řekl, že nejlepší je změnit celý politický systém. Jediný Knížák se začal strašně smát, ostatní ztuhli, koukali do stolu a mlčeli.

Zkoušeli jste i oficiální cesty?

Něco jsme publikovali v *Tvorbě*. Když byl můj táta vyhozen, tak jsme žili trochu jako v ghettu. Lidé s černou tečkou si vzájemně vypomáhali. Dana Špačková, dávná kamarádka mého táty, původně dělala v nějakých slušných novinách a v roce 1968 jí vyrazili. Zašila se do *Tvorby*, kulturního plátku, kterému bolševici nepřikládali žádný význam, propaganda se v něm dělat nedala. Táta mě za ní poslal a já jí vysvětlil všechno, co vyvádíme. Zaujalo jí to, zeptala se šéfredaktora a článek prošel. Díky mému tátovi. Že měl známé, že si lidé pomáhali.

A potom ještě Svaz českých architektů v roce 1989 uspořádal tzv. seminář k aktuálním problémům přestavby Žižkova, kde jsme naše úvahy taky představili. A zkoušeli jsme to tlačit přes SÚRPMO...

Zároveň se ale plány na přestavbu Žižkova docela medializovaly a začala se o ně zajímat veřejnost...

SÚRPMO zatáhlo za záchranou brzdu.

Vznikla i mimořádně emotivní série černobílých fotek...

Mimoběžně. Jaroslav Kocourek, rodák ze Žižkova, jí fotil z vlastního popudu, od začátku sedmdesátých let jako mladý kluk. A jak jsme tenkrát hledali kontakty, bez internetu, přes známé, zašli jsme za panem Jaroslavem Kocourkem domů, popsali, co děláme, jeho to zaujalo a bez problémů nám dal

fotky k dispozici zdarma. Akorát je ze zadu orazítkoval svým jménem.

Vystavili jste je už tenkrát?

Tenkrát jsme je představili v galerii Mladých, jako jednu ze součástí naší výstavy. Výtvarníci si už dříve vydobyli založení sekce mladých výtvarníků a galerii U Řečických. Byli to naši generační soupeřníci, tak jsme je ukecali, aby nám dali prostor pro naši výstavu k asanacím. Na čtrnáct dnů nám ji půjčili.

A jaký měla výstava ohlas?

Hodně vypovídá toto [ukazuje velký balicí papír se vzkazy návštěvníků výstavy].

Připravili jste i nějaké alternativní projekty?

Na nich pracovali Jan Komrška s Alešem Kletenským ze SÚRPMO.

A vycházeli jste při výpočtech ze znalosti konkrétních domů?

Samozřejmě. Tenkrát se dalo dostat kamkoliv, od sklepa po půdu.

Jak na vaše aktivity reagovali úředníci, strana?

Byli samozřejmě nasraný, že takovej hmyz, jako Vavřík a Krajčí, nedomrlí kluci sotva po škole, se pletou do vysoce odborných věcí... Ale z práce nás vyhodit nemohli, protože jsme byli povinně zaměstnaní. Už když jsem dostudoval architekturu a nemohli mě vyhodit, říkal jsem si: „Vy svině bolševický, teď opravdu napřu veškeré úsilí, abych vám škodil.“ Netušil jsem, že režim padne.

Museli se tím vlastně vůbec zabývat? Když vznikly alternativní studie, rozpočty, publikovali jste to v novinách. Víím, že reagovali v *Rudém právu*...

Reagovali, že jsme děti. Což měli pravdu.

Ale jinak se tím vlastně nijak zabývat nemuseli?

Plán byl plán... Ale nakonec se další etapy už nerealizovaly. Nestihlo se to. A doba se změnila. Navíc jsme zasedli i do jejich řad nedůvěry. Veřejnost se proti tomu postavila... a taky opravdoví odborníci s autoritou, nejen malí kluci po škole jako my.

Kdo třeba?

Středotlaci, Marie Benešová, Karel Prager nakonec taky, Miroslav Baše se k nám choval slušně...

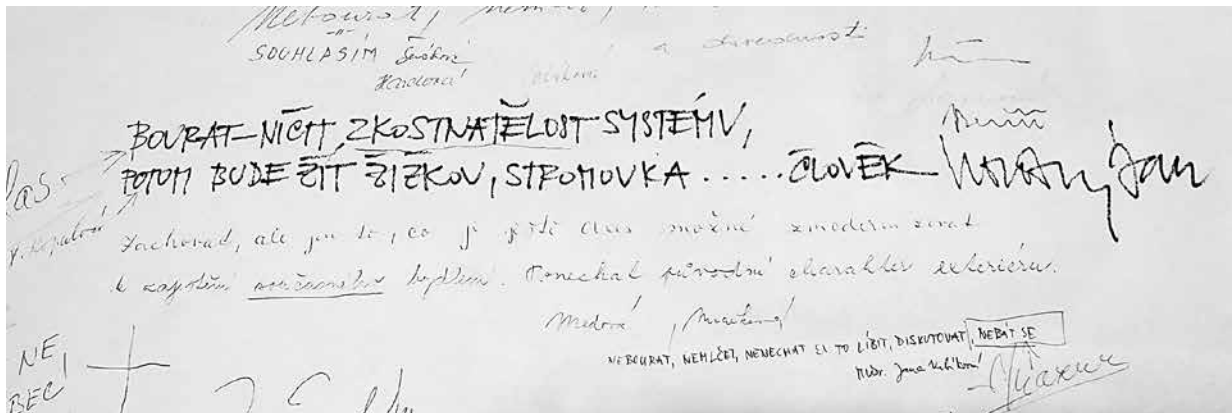
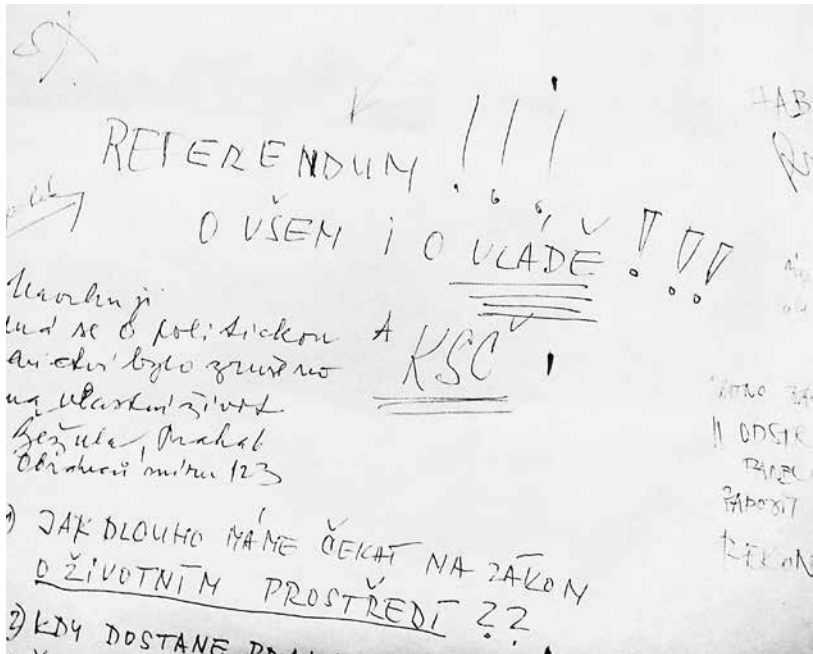
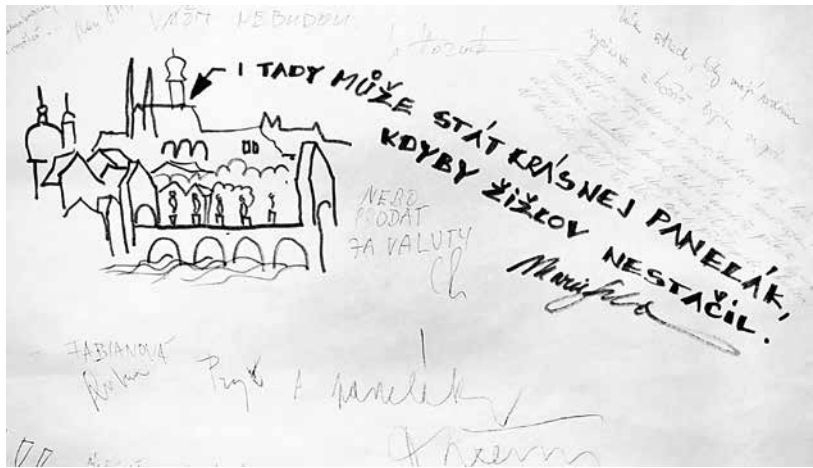
Ale vyložene, že by napsali podpůrný dopis, to asi ne...

Ne, to ne. Leda při diskusi... Bylo nemyslitelné, aby se za nás někdo oficiálně postavil. Přišli by o místa, na která se složitě vypracovali.

Věděli o vašich aktivitách na Žižkově kolegové z práce?

Věděli, fandili a morálně podporovali. Ale těm lidem bylo čtyřicet, pětadvacet, mně pětadvacet. Oni měli malý děti a potřebovali, aby jim uliční výbor KSČ dal souhlas se studiem, tak museli držet hubu.

Výstava v Galerii Mladých, Praha - Nové Město, 1989, komentáře návštěvníků (soukromý archiv Ivana Vavříka)



Rodina znamenala rukojmí. Třeba můj táta vždycky minimalizoval riziko, že mě vyhodí ze školy. Celou dobu říkal: „Vystuduj cokoliv, a to ti ten bolševik nemůže už vzít. Klidně dělej závozníka v zelenině nebo jako já tramvajáka, ale jak jednou vystuduješ, dostaneš systém myšlení.“ Tátovi zakázal jezdit dvaadvacátkou, protože on už od Malé Strany hlásil několikajazyčně názvy stanic, francouzsky, německy, italsky, anglicky, rusky. Turisté vylezli z tramvaje a koukali, co je to za tramvajáka v brýlích. Potom na něj přišla stížnost a už nesměl jezdit kolem Hradu, aby nedával najevo cizincům, že jezdí vzdělaný tramvaják.

Kromě snahy o záchranu Žižkova se ale tehdy objevily i jiné podobné aktivity...

Ano, proti bourání Břevnova, v Brně Honza Sapák s podpovrchovou tramvají, pak dopravní průtah Stromovkou, nádraží Těšnov, krásná budova... A právě na nádraží Těšnov jsme ukazovali, že to je nenávratné, že takhle to nejde, bourat jenom tak kvůli autákům.

Jak došlo k založení Obecního domu?

Původně jsme se scházeli v Domě armády, mysleli jsme, že tam nejsou fízlové, že lampasáky nikdo nebude šmírovat. A opravdu se nevynešlo nic. Pak po hospodách. A nakonec v Obecním domě. A postupně se začali nabalovat architekti, kteří usilovali o nějaký svobodnější způsob tvorby a života. Rozrostlo se to asi na 150 lidí, takže jsem potom musel pronajímat ten secesní salonek vzadu, když už jsme se nevešli ke stolu.

Díky kontaktu na Miroslava Masáka jsme viděli, jak Charta 77 pravidelně vydávala zprávu o životním prostředí, o zdravotnictví, o průmyslu, a tak dál... Tak jsme s ním připravili zprávu o stavu architektury. Scházeli jsme se pravidelně u mě v ateliéru, to nebylo na hospodu, s rozloženými papíry, spíš pracovní porady u stolu. Dělal se zápisky, přepisovalo se to potom na psacím stroji a rozesílalo všem známým k připomínce. Nebo jsme jezdili do Brna za Sapákem. A tím, jak se naše aktivity takhle systematizovaly, pochopili jsme s Petrem Krajčím, že založíme nezávislou organizaci. Už jsme si přestali hrát na kavárenskou společnost, ale řekli jsme si: založíme to natvrdo, jako paralelní strukturu vedle svazu architektů. A z toho potom vznikla Obec architektů. Už ve středu 22. listopadu jsme svolali asi 150 architektů z Obecního domu do svazového paláce na Malé Straně. A s Petrem Krajčím jsme napsali proklamaci, že obsazujeme socialistický svaz architektů. Přednesli jsme ji pak plamenně před pozvanými na těch schodech mezi soškama andlíků. Rozrazili jsme dveře

a obsadili to. Administrativní pracovnice, písáčky, se přidaly k nám a Novákové jsme nechali tři dny, aby si vyklidil kancelář a vypad. A bylo to.

Čím to vlastně bylo, že se v letech 1988 a 1989 roztrhl pytel se všemi těmi spolky...

Můj táta sice byl vyhozen a jezdil na tramvaji, ale ještě v osmdesátých letech jsme vedli doma spory. On vycházel z osmašedesátého a tvrdil, že socialismus s lidskou tváří je alternativa. Já naopak říkal, že komunismus je nereformovatelný. Takže to byl i generační spor. Věděli jsme, že jedeme po své vlastní cestě a že se vůbec s bolševiky nebudeme bavit.

Věřili jste, že ve druhé polovině osmdesátých let už můžete jít do většího rizika? Věděli jste o Polsku?

Věděli. Já chodil s Polkou, která překládala pro Solidaritu a pro Chartu 77. Moc krásná holka, já za ní jezdil do Varšavy a bydlel v těch ilegálních bytech Solidarity. Co bylo v Čechách nemyslitelné, tam Solidarita prosadila. I tohle nám dávalo odvalu.

Jak fungovaly kontakty oněch uskupení? Třeba výstavy Urbanita 88 se účastnila spousta skupin dohromady...

V tom byla ta svoboda, že člověk žil mezi kamarády, se kterými si rozuměl. Mohl si vyměňovat informace, knížky, chodili jsme na koncerty, antidiskotéky Jiřího Černého do Malostranské besedy, na výstavy, do filmového klubu... Komunita založená na důvěře. Žili jsme takhle, všichni jsme se znali. Dělat něco alternativního, paralelního, svobodného, do čeho ti nebude kecat šéf komunista, učitel, rodiče, kdokoliv. Byl to životní styl, abychom mohli vůbec dechat. Vlastně to byla... jedna velká prdel [smích].

*Petr Vorlík, Tereza Poláčková a Klára Ullmannová,
Praha, jaro 2020*

Milena Hauserová



Šlo spíš o principiální otázku,
kam až jsme v oboru schopni zajít

Všechny rozhovory začínáme dotazem na rodinné zázemí a cestu k oboru. Ale u vás jde o obecně známou skutečnost...

Ano, moji rodiče [Milada Radová-Štiková a Oldřich Rada] působili na této škole jako pedagogové. Můj otec krátce, jeho působení bylo uřato už v padesátých letech v rámci smutného příběhu profesora Oldřicha Stefana, tehdejšího vedoucího katedry. A protože já se tehdy právě narodila, tak s maminkou zatočili trochu mírněji. Zůstala na fakultě a vlastně byla svým způsobem mým velkým vzorem – i když jsem si to nepřipouštěla a celý život se snažila vůči ní a vůči jejím postupům velmi vymezovat. Ale stejně mě poznamenaly. Mezi mnohými aktivitami byl velmi důležitý třeba její věhlasný studentský vědecký kroužek, formoval mnoho lidí, ale já jsem do něj nechočila.

Zato značný praktický dopad na moji představu, co památková péče obnáší, mělo působení otce na středočeském středisku státní památkové péče. Zastával různé pozice, z nichž ty významnější ukončil po roce 1968 nástup normalizace, ale prošel prakticky veškerými odbornostmi památkové péče. Doma se o všem mluvilo a v době, kdy jsem studovala, ať už střední školu, nebo na vysoké, tak mě navíc o prázdninách bral na svoje akce. Takže jsem zažila nejen fyzické zacházení s památkami, ale i situace, do kterých se památkář dostává. Někdy poměrně složité. Viděla jsem, že jde o velmi kontroverzní obor a lidsky obtížný. A musím říct, že jsem do něj necítila. Měla jsem o něm představu, cítila respekt, ale rozhodně jsem do něj necítila. Bavila mě teorie architektury a velmi individuálně koncipovaná architektura, takže jsem svoji budoucnost viděla spíš jaksí v roli projektanta, a památková péče plynula kolem. Ale samozřejmě, protože rodiče vědecky pracovali stále a intenzivně vzájemně spolupracovali, tak bylo

přirozené, že jsem je sledovala a zapojila se jako pomocník spíše než autonomní badatel.

Ale moje zaměření vlastně bylo úplně jiné. S velkým zaujetím jsem se u Kovaříka ponořila do průmyslové architektury, protože mně přišlo, že jde o jeden z mála prostorů, kde se dá navrhovat individuálně. Cení si z tohoto setkání, že šlo vlastně o přípravu na zdolávání nečekaných úkolů, které přinese průmyslové zadání, seznamování s neznámými technologiemi, neznámými provozy, nepředvídatelným vývojem oboru, a jak se na nejistotu připravit. Skvělá škola, která mne připravila na všelijaké jiné obory, s nimiž jsem se potom v praxi setkala.

A pak samozřejmě Jiří Ševčík jako osvěčující osobnost a velmi inspirující teoretik. Umožnil nám vstupy do soukromých bytových seminářů, takže jsem měla příležitost nahlédnout přes okraj každodennosti naší školy a vidět problémy trošku jinak. Těžko se mi dnes rozlišuje, co bylo tehdy otevření témat, která přináší rozšiřující se poznání mladého člověka, když se vše teprve učí, a co vzešlo z mimořádnosti dané chvíle. Ale myslím, že k mimořádnostem rozhodně doktor Jiří Ševčík patřil. Ostatní vzpomínají na mé rodiče, ale potomek se k nim vždy chová s určitým kritickým odstupem.

A mohla byste rozvést svůj přechod do praxe?

Skončila jsem s červeným diplomem, plná odhodlání projektovat, ale nikdo o mě nestál. A tři čtvrtě roku jsem hledala zaměstnání a neměla práci, tehdy už umístěnky nebyly.

Kvůli rodičům?

Částečně ano. Rodiče byli nestraníci, já nebyla ve Svazu mládeže... I když jsem si na památky původně nijak nemyslela, zkusila jsem SÚRPMO, ale tam neměli rodiče rádi. Pak se objevilo místo na Ústředí památkové péče, tehdy mezisložce mezi Státním ústavem památkové péče a ochrany přírody a ministerstvem kultury, vlastně úřad, ale stejně mě nevzali. Nakonec mne ve Státním ústavu památkové péče vzali jako kresličku. Tušilo se, že o oboru něco vím, tak jsem léta byla placená jako kreslička, ale ve skutečnosti vykonávala funkci samostatného referenta.

Okouzilo mě v tu chvíli, že jsem tím samostatným člověkem, že mohu zaujímat odborná stanoviska sama, že si mohu formulovat názor... A když jsem si po letech představila, že nastoupím někde do projektového ústavu a budu tahat čáry a poslouchat, jak mi někdo přikazuje, už se mi do té nesvobody nechtělo. Kdybych byla bývala po škole začala od

Milena Hauserová * 1954

architektka, památkářka → **studium:** Fakulta architektury ČVUT v Praze (1973–1979) → **zaměstnána:** Státní ústav památkové péče a ochrany přírody (1979–2005); Fakulta architektury ČVUT v Praze (od 1989) → **publikační činnost:** tuzemské a zahraniční texty k dějinám stavební kultury ve středověku, např. Milada Radová – Milena Hauserová, Lokační urbanismus, in: *Archaeologia historica*, Brno 1991, s. 121–130; Milada Radová – Milena Hauserová, Síňový dům, in: *Archaeologia historica*, Brno 1992, s. 99–113; Milena Hauserová, Příspěvek ke genezi půdorysného rozvrhu zakládaných měst v Českých zemích, *Zprávy památkové péče*, 1992, č. 0, s. 9–15; Milena Hauserová, Středověký městský dům na široké parcele se středním vjezdem: příspěvek k poznání dispozičního typu, in: *Archaeologia historica*, Brno 1995, s. 35–52; Milena Hauserová, Domy s vysokými síněmi, in: *Dějiny staveb 2001*, Ústí nad Labem 2001, s. 53–60; Milena Hauserová, Předmět poznání a brána iluze: dvě z tváří vztahu ke stavebnímu dědictví ve „věku nejistot“, in: *Dějiny staveb 2005*, Plzeň 2005, s. 5–6; Milena Hauserová, Poznávání historického stavebního díla v proměnách času: postřehy o proměnlivosti scény poznávacího procesu a jejích důsledcích, in: *Svorník 4*, Praha 2006, s. 11–16; Milena Hauserová, Kostel sv. Jakuba Většího v Rovné u Stříbrné Skalice, *Zprávy památkové péče*, 2010, s. 387–392; Milena Hauserová, Příspěvek k poznání domovní zástavby Havelského Města, in: *Havelské Město pražské ve středověku: historie, archeologie, stavební historie*, Praha 2012, s. 274–296; Milena Hauserová, Obhospodařovaná krajina: krajina s otisky života a práce, in: *Svorník 13*, Praha 2015, s. 155–170; Milena Hauserová, Kostel a jeho patroni: dvě kapitoly ze stavebních dějin rotundy Narození Panny Marie v Holubicích, *Dějiny staveb 2016*, Plzeň 2016, s. 7–16; Milena Hauserová, Kostel sv. Jáchyma v Jáchymově: architektura skromného výrazu, nebo torzo velkého konceptu?, in: *Ars Montana: umělecký a kulturní transfer v otevřeném prostoru česko-saského Krušnohoří na prahu raného novověku*, Praha – Ústí nad Labem 2016, s. 271–291 → **sdružení:** Sdružení pro stavebněhistorický průzkum (od 2001, starostka 2006–2011) → **jiné:** metodika pro vyhlásování památkových ochranných pásem; návrhy pro vyhlášení národních kulturních památek; návrh městské památkové rezervace Plzeň.

Milena Radová-Hauserová, služební průkaz
(soukromý archiv Mileny Hauserové)



píky projektováním, po čtyřech pěti letech bych řekněme měla nějakou pozici. Ale tady jsem měla šanci samostatného konání, už se mi nechtělo k izisce a šrafovat...

Na jaké aktivity se soustředilo vaše pracoviště?

Působila jsem v útvaru, který se zabýval nemovitými kulturními památkami. Měli jsme jako ústřední odborná instituce také oddělení památkových rezervací, národních kulturních památek atd. Ale valný díl naší činnosti představovala i velmi rozmanitá expertizní činnost pro potřeby ministerstva kultury. Samostatně vydělená byla v zásadě jenom archeologie a lidová architektura. Takže my měli na starosti veškerou velkou architekturu, vlastně od nejstarší až po současnou.

A zasahoval tehdejší záběr skutečně až k současnosti, nebo jenom do první republiky?

Převážně do první republiky. Prošla mi ale rukama třeba i Rozehnalova poválečná nemocnice na Černých Polích.

Jak probíhala každodenní agenda?

V podstatě jako ve státním úřadu, přestože jsme úřadem nebyli. Dostali jsme spisy, přečetli si, co před nás den klade, a hleděli vše vyřizovat. Jako šéf na nás dohlížel Josef Štulc, ale pozice samostatného odborného pracovníka byla velmi volná. Sama jsem si vše k tématu nastudovala a zvážila, zda potřebuji cestu, zda potřebuji stavbu vidět. Když převládá pocit nejistoty, neformálně jsem si svolala kolegy a vyložila jim, oč jde, a vyslechla jejich postoj. Komunikovala jsem s krajskými pracovišti památkové péče. Ptala jsem se na jejich názory, na okolnosti a tak dále. Pak jsem vytvořila názor, který, pokud nevznikla konfliktní situace, tak byl zpravidla akceptován. A pokud se objevila nějaká politika nebo tlaky, musel je ošetřit šéf.

Mohla byste prosím vzpomenout na některé konfliktní kauzy? Často o dané době hodně vypovídá, co vlastně bylo vnímáno jako kontroverzní.

Byla toho spousta, až skončíme, bude mě určitě mrzet, že jsem si nevezpomenla na nějaký peprnější... Ale pamatuji třeba na městskou památkovou rezervaci Tábor a jeden pěkný, ale poměrně zchátralý barokní dům středověkého původu... Noví majitelé s ním nebyli svolní v podobě, jak vypadal, a velmi toužili ho zbořit. A já naopak nebyla ochotná napsat, že je možno obnovit existující památku formou kopie, když dosud stojí – že zlikvidování a pořízení kopie je legitimním způsobem památkové obnovy. A odmítla jsem podepsat. A musel to vyřešit a podepsat můj nadřízený.

Kdo byl majitelem domu? Nějaká instituce?

Okresní bytový podnik. Nebyl to veliký dům... v dnešní době podobné domy mizí, ani nepozorujeme... Ale šlo spíš o principiální otázku, kam až jsme v oboru schopni zajít. A tehdy byl obor schopen jít velmi daleko. Ale myslím, že jsme jako referenti měli čestný prostor nepodpisovat. Spory řešilo vedení, navenek je nikdo moc neviděl.

K mým povinnostem patřilo i posuzování územních plánů, územně plánovací dokumentace všech stupňů, od malých studií až po velké územní celky. Pozoruhodná zkušenost, protože jsme s kolegy ze státní ochrany přírody sídlili v jednom domě a potkávali se právě u územních plánů. V předelektronické době jsme u velkých stolů měli rozloženou dokumentaci... a říkali si, jak to kdo vidí ze svého hlediska. Veliká škola komplexního pohledu na území. Samozřejmě, prošla nám rukama mostecká těžba, Jáchymov a okolí, kam až oko dohlédne. Mělo to samozřejmě i jeden stín – že jsme přicházeli do styku se státním tajemstvím, což skvrnilo naše osobní dokumenty. Mě ale stejně nepustili do zahraničí už kvůli jiným věcem...

Působili jsme také jako odborný orgán ministerstva kultury. Řešilo se zejména pouštění od památkové ochrany, spousta třaskavého, trpkého materiálu, boření velkých částí měst, třeba v Nymburku, Nepomuku, Benešově... K tomu mám ještě jednu zneklidňující vzpomínku. Že ne vždycky byla argumentace památkové péče dosti propracovaná, dost... jasná. A ono se proti ní – kvůli té vágnosti – jaksi snáze argumentovalo a snáze se smetla ze stolu. Velmi složitá situace, ambivalentní. Památkáři, mnozí starší a zkušenější, velmi dobře věděli, že kauza špatně dopadne a že úsilí je marné, tak se nevysilovali. A ono to skutečně špatně dopadlo. Ale možná i ta rezignace sehrála svou roli. Tahle laxnost mě hodně trápila.

Kdysi jste zmiňovala, že osmdesátá léta přinesla vlastně i jakýsi generační konflikt, myšlenkový vývoj a postupnou proměnu.

Když si to tak promítám, mladých v památkové péči mnoho nebylo. V mých počátcích jsem byla nejmladší, a další nejbližší měli o deset let více. Neměla jsem vrstevníky a pozice na ústředí byla navíc velmi nepříjemná, protože jsme měli mít trochu víc přehled a znalosti než ti na krajských pracovištích. Tak nás zákon stavěl a my jsme přijeli na místo vždycky jako generalita... A situace, kdy přijela jako generalita mladá holka po škole, z architektury, nenastavila přirozeně žádné přátelské vztahy. Ale něco se rozhodně

podařilo překlenout. Třeba s kolegy ze středočeského památkového ústavu, kteří prošli školou a kroužkem mojí mámy. Vzpomínám především na pana architekta Vojtu Lásku, který byl pravda starší, ale spolu jsme hodně uvažovali o ochraně širšího prostředí památek, o kontextuálních vazbách a jak integrovat přírodní prostředí, zemědělskou krajinu. Naše úvahy jsme zkoušeli na návrzích různých ochranných pásem ověřit a bylo to velmi zajímavé.

Pak, musím říct, jsem měla velký osobní boj proti puristickým tendencím, které tehdy představovalo do značné míry SÚRPMO, tedy Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů. A vůdčí osobnost puristických tendencí představoval jinak věhlasný medievista doktor Dobroslav Líbal. Zvláštní situace, kterou jsem znala i z rubu, z vyprávění od architektů. Když jsem jako památkář požadovala variantní řešení, tak mi říkali: varianty nám dají spoustu práce, projednávání se protáhne, přijdou od Líbala a beztak nám řeknou, jak to má vypadat – historicky, nějaká historizující varianta... Zkratka ke schválení vědecko-uměleckou radou vedla přes historizující formy. Takže vlastně takové skryté projektování zakotvené v důvěře, že historická forma je nejlepší. Víra v návraty původních stavů byla obecně dosti zakořeněná. Tehdy jsem proto napsala kritický článek a netrvalo dlouho, asi týden po vydání, přišel osobně doktor Líbal a žádal mé propuštění. Takže... bylo to poměrně vyhocené a musím říct, že jsem se cítila trošku jako osamělý bojovník.

Tehdy navíc panoval skrytý boj mezi kunsthistoriky, SÚRPMO a naší školou. Když se podíváte do odborných publikací, týkajících se stavebněhistorického průzkumu, tak se dozvíte, že jej založil doktor Líbal. Ale skutečnost byla jiná. Průzkum se na architektuře učil, také poměrně kvalitní dějiny architektury, a absolventi měli určitou vážnost. SÚRPMO jako monopolní státní organizace naopak pěstovalo představu, že oni jsou vůdčí silou. Panovalo proto napětí a obor byl skutečně v mnohém vnitřně znejistěný. Můj tehdejší šéf se chodil ptát a radit do SÚRPMO, jaká stanoviska a postoje zaujme. Za dané situace bylo jiné, alternativní řešení, nebo postup, velmi složité.

V průběhu osmdesátých let se ale také začaly projevat tendence k šetrnějšímu zacházení s památkami. Tento postoj představoval už tehdy v rámci SÚRPMO Václav Gírsa. Nešlo o obecnou tendenci, spíše o individuální případy, které se, řekněme, těm tušícím podařilo někde za šťastných okolností vybojovat. Tam se zkoušela trochu jiná

půda, což vidím nyní zpětně, ale tenkrát se tak dělo v ústraní, nenápadně, neupozorňovalo se na to. Já se setkávala spíše s nefunkčností oboru, s jeho selháním a špatnou organizací.

Ale jak jsem se všude cpala do věcí, které by snad mohly vývoj oboru ovlivnit, zapojila jsem se i do přípravy památkového zákona z roku 1987, a snažila se něco vybojovat pro památky a územní ochranu. Vzpomínám, jak to lidi v památkovém ústavu nebavilo, jak měli legislativu za marnou činnost, zbytečné vysilování. Rádi se upnuli na jednotlivé případy, kdy bylo možno se předvést a šlo je dotáhnout do konce. Ale vnitřní organizace a funkčnost celé struktury, ta jim připadala mimo možnosti ovlivnění. Snad opravdu žádná možnost nebyla. Ale také jim neležela na srdci. A právě můj pocit marnosti, že se někdo upíná na drobnosti, přičemž utíkají podstatné věci, mě možná odděloval od vzhledu do konkrétních úspěšných pokusů záchrany. Vzpomínám, že jsem měla strukturu památkového zákona rozloženou na obrovském baličáku – aby bylo vidět, jak vše funguje jako celek – rozkreslenou, se stavebním zákonem, s ochranou přírody a tak dále... A když jsem to přinesla kolegům a prosila, ať se podívají, odpověděli: „To nemyslíš vážně!“ Můj pohled na problematiku památkové péče se odehrával v jiné rovině, míjeli jsme se.

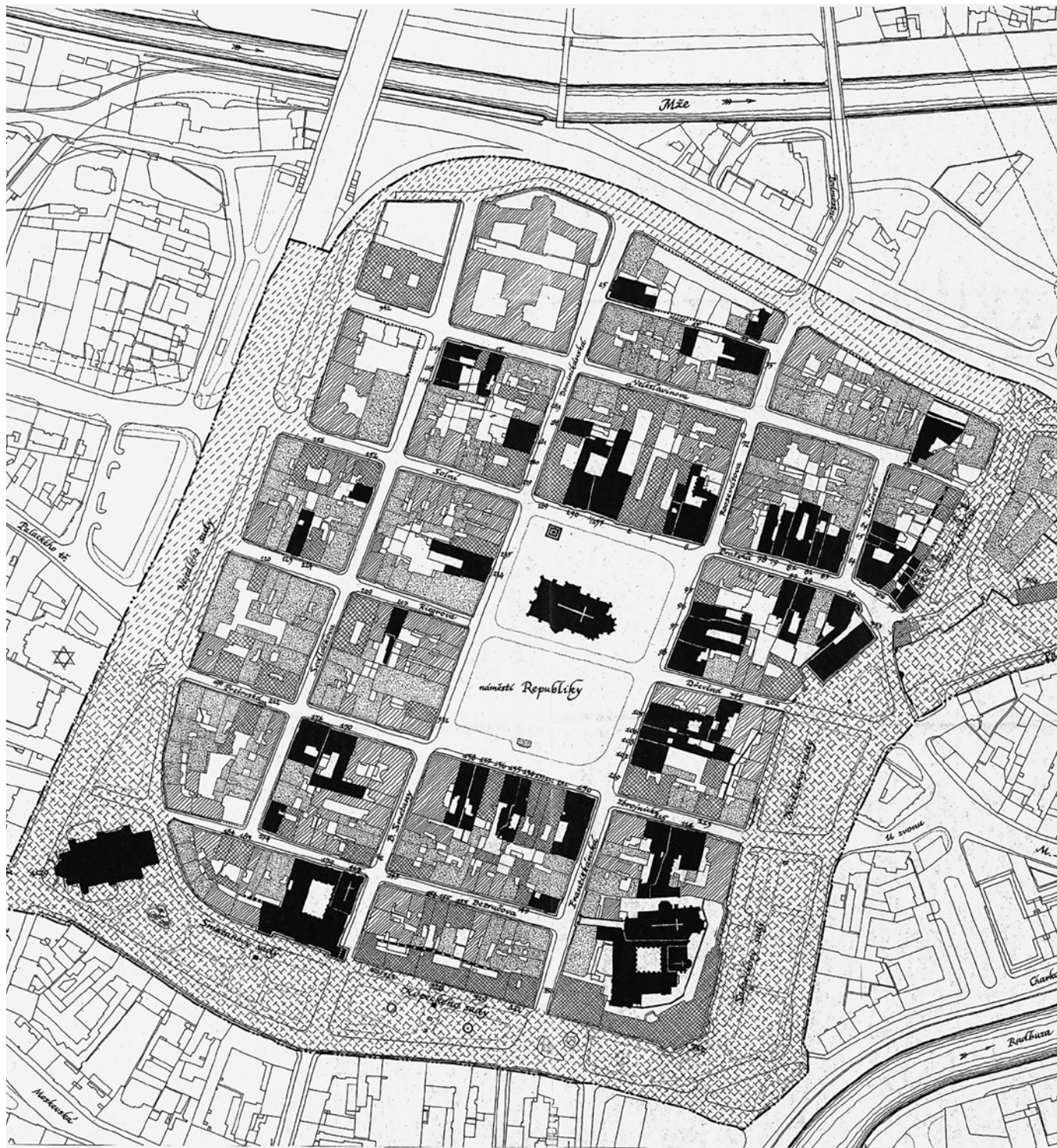
Mohla byste zmínit, proč vlastně mělo dojít ke změně zákona?

Myslím, že hlavní důvod spočíval v tom, že předchozí zákon z roku 1958 byl příliš idealistický a památkové péči otevíral veliký manipulační prostor. Možná, že byl v některých záležitostech nekonkrétní, ale na druhou stranu kladl velký důraz na vážnost odborné interpretace, a tedy dával odborné složce do rukou velikou moc. Což se v průběhu normalizace shledalo jako nebezpečné, nevhodné, a zároveň stát jako hlavní vlastník většiny památkového fondu stál podle původních ustanovení vlastně mimo zákon, v pozici, kdy by mohl být trestán. V takové neudržitelné situaci bylo zapotřebí výdobytky nastavené památkovým zákonem z roku 1958 omezit.

Jak probíhala příprava?

Stála samozřejmě na ministerstvu kultury a jeho právním oddělení. My – různí lidé z památkového ústavu a z vnějšku – jsme měli jen poradní hlas, který sem tam vyslyšeli. Já osobně jsem se podílela na formulaci některých částí stanoviska Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody. Příprava zákona byla i příležitostí slyšet se navzájem, s lidmi z univerzity, z archeologického ústavu... Ale z našich

Městská památkové rezervace Plzeň, 1985,
návrh připravený Milenou Radovou-Hauserovou
(Národní památkový ústav, MIS č. G0013635)



názorů bylo vyslyšeno jen málo a promítnuto prakticky nic. Mně osobně to především pomohlo udělat si názor na obor jako celek.

Při studiu architektury osmdesátých let jsme narazili na informace, že tu byl jistý politický a společenský tlak na snižování záboru zemědělské půdy a zároveň, aby se nebořilo v historických centrech. Což vlastně vedlo k plánu modernizace historického bytového fondu a činžovních domů.

Pozadí neznám, spíš důsledky. Protože plán modernizace se zakotvil do územních plánů, ale jak ho provést? Stavebnictví na něco podobného nebylo připraveno, z čehož vyplynul největší paradox téhle akce. Aspoň tak, jak jsem ho viděla já. Hledaly se totiž přiměřeně dobře dochované stavby a stavební komplexy, kde by se zásah dal provést a byl vůbec tehdejšími možnostmi realizovatelný. Takže chátrání nejvíc zanedbaných staveb pokračovalo a v relativně dobře stavebně fungujících okrcích z konce devatenáctého nebo z raného dvacátého století se vyměňovala dožitá infrastruktura. Pro odlehčení uvedu případ z mé rezervace Pelhřimov: „Pustíme se do modernizace. Co uděláme? No, vybouráme záklenky oken a klenby, ty jsou přece nemoderní.“ Roviny, ve kterých se modernizace odehrávala, byly někdy bohužel tragikomické. S původním záměrem se fakticky – jak jsem viděla – relativně málo potkávaly. Já měla možnost vidět územní plány, ale pak už nešlo dohlédnout, jak dopadne realizace.

Jakým způsobem jste se tehdy scházeli, diskutovali, publikovali, byli vzájemně propojeni a formovali teorii památkové péče?

U nás v ústavu působil kunsthistorik doktor Václav Pilc, vychovaný doktorem Václavem Richterem a brněnskou univerzitou, který se snažil o vytvoření jakési platformy pro teoretickou diskusi. Podařilo se zvát na setkání lidi nejenom z památkových ústavů, ale i z univerzity, muzejníky, galeristy, širší instituce spjaté s kulturním dědictvím, patrně ve vazbě na představu, že nový památkový zákon zastřeší celé kulturní dědictví. Ne že bychom se úplně názorově potkávali, ale rozhodně šlo o příležitost se slyšet.

Já nikdy neměla moc velký respekt k autoritám, takže jsem bez rozpaků vyhledávala představitele různých institucí, abych se jich neoficiálně zeptala na názor. Pak mi bylo ex post sděleno, že narušuji hierarchii a subordinaci, klepali mne přes prsty... ale nechtěla jsem si to dát vzít. Spolupracovala jsem například se slovenským památkovým ústavem, což nebylo úplně běžné. Samozřejmě oficiální kontakty



probíhaly, ale faktická spolupráce nikoliv. A mne, když jsem navrhovala památková ochranná pásma, zajímala reglementace... Vyrazila jsem do Bratislavy a tehdejší ředitel Ivan Gojdič byl strašně vlídný, ukazoval mi, jak k problému přistupují v Bratislavě – ochranné pásmo Děvína, co si dovolili reglementovat... Dokonce jsme se i vzájemně nějak podporovali v tom, jak půjdeme daleko.

Pochopitelně, jak se možná vytušilo, jsem měla blízko – čím dál tím více – ke středověku a k archeologickým památkám. Když v ústavu skončil doktor Štrejn, specialista na archeologii, tak jsem ho zastoupila. Jako úplný laik jsem pak chodila do archeologického ústavu, a rovnou za ředitelem doktorem Richterem – dát si poradit a vysvětlit, co mám chtít z pozice památkového ústavu. Zpětně, když si to představím, úplně absurdní situace, ale lidsky to naprosto fungovalo. On mě vůbec nevyhodil a neřekl mi, že jsem čičmunda ze Státního památkového ústavu a že o spolupráci má oficiálně požádat ředitelství. Byl skvělý, strašně moc jsem se naučila a cítím ohromnou vděčnost.

Vzpomínám ještě na Vlastimila Wintera. Tehdy už starý pán strádal tím, že teorii památkové péče vlastně nikdo nepěstuje. Věnoval mi svoji knihovnu a před smrtí vyprávěl, co by býval rád ještě promyslel. A právě moje orientace na hodnoty a hodnocení v památkové péči úzce souvisí s našimi rozhovory.

Ale šlo samozřejmě o soukromé aktivity.

Památkový ústav takto nekonal.

Úplně stejně to prý fungovalo i u architektů. Jedna věc je oficiální linie a druhá, co ti tvůrčí dělali v soukromí.

V památkovém ústavu vládla taková atmosféra, že kdybychom nedělali vůbec nic, dali si nohy na stůl, tak nebudeme trestáni. Nečinnost nikomu nevadila. Instituce mohla vykazovat, že funguje, ale jestli koná ve prospěch památkového fondu, bylo úplně lhostejné – až na škodu.

Musím se zpětně, když se ohlédnu, přiznat, že památky jsem dostala dost přebrané. Nebyly to ty, na kterých tehdy probíhal hlavní kvas. Já jsem se po dobu svého působení vysilovala řešením sporných kauz pro ministerstvo kultury, kde nebyla příležitost ke kontinuitě. Kolegové z krajských pracovišť měli jednotlivé případy, které si vedli od prvotních památkových pokynů až do dokončení. Já ale přicházela k rozdělaným věcem, které dostalo k řešení ministerstvo kultury, zpravidla zkaženým nebo se závažným problémem, a pak ani nebyla u jejich závěru. Má situace nebyla typická pro památkovou péči.

Možná ale právě otevřela prostor pro pěstování teorie...

Čelila jsem řadě situací, které člověk mohl zobecňovat. Ale zároveň velmi smutná zkušenost, protože šlo většinou o tristní případy.

Co pro vás po profesní stránce znamenal zlom v roce 1989?

Velký zázrak. Vždycky jsem tihnula ke škole. I v oboru mě těšilo předávat zkušenosti nově příchozím. Školu jsem milovala jako instituci, nemyslím konkrétní naplnění lidmi, ale jako učiliště, které formuje architektky. Ten architekt ve mně se školou neuvěřitelným způsobem souzněl. A zároveň jsem v památkové péči viděla, jak strašně důležitá je osvěta a jak je zapotřebí, aby ti, kdož s historickým prostředím budou zacházet, se do něj dokázali vcítit a pochopit jeho hodnoty. Ne proto, že jsou nuceni, ale že mu budou rozumět. Zdálo se mi, že učit na naší škole – nemyslela jsem památkovou péči, ta už je trochu normativní – ale učit pochopení architektuře, je to nejdůležitější, co člověk pro obor může udělat.

Myslela jsem si, že mé kontakty s různými památkáři různého výchozího školení odhalily výhody a nevýhody jejich původní průpravy. Viděla jsem, že pochopení stavební struktury a jejímu fungování, vztahu funkce a vzhledu, je záležitostí nejen racionálního naučení se, ale i osahání při tvůrčím návrhu, které vám vstoupí do mimoracionálních složek osobnosti, a že to pak v architektuře cítíte. A že historik architektury vzešlý z prostředí školy architektury má jiný segment pohledu než absolvent univerzity. Nikoliv aby oba pohledy soutěžily, ono je zapotřebí, aby byly komplementární. Považovala jsem za velmi důležité, aby dějiny architektury tohoto kooperativního typu byly na naší škole velmi autonomně pěstovány. Co mohu udělat, bez bojů ve spisech s ministerstvem kultury, je, že aktivně připravuji půdu pro lidi, kteří to budou chtít sami od sebe...

Možnost pracovat na škole se vám otevřela až po revoluci?

Hned, jak jsem přišla do památkového ústavu a dostala na starosti rezervace, mraky domů středověkého původu, renesanční, barokní, stavební analýzy, oči na vrch hlavy, jsem se rozhodla pro kandidaturu věd. Tříkrát čtyřikrát jsem ji na fakultě zkoušela a vůbec nemohla prorazit. Pak jsem začala dojíždět do Bratislavy, ale když po roce studia zjistili, že nejsem straník ani člen Svazu mládeže, tak mou kandidaturu rázně ukončili. Úplně bez šance. Ale pak jsem se dostala velmi kuriózním způsobem do vědecké přípravy na Akademii věd, na vynikající školicí

pracoviště. Akademie věd musela vykázat mezi svými doktorandy určitou kvótu nestraníků. Někdo to tehdy věděl a bylo mi umožněno hodit jakousi výhybku. Na akademii jsem měla vynikající školitelku, které chci vzdát úctu, paní doktoru Anežku Merhautovou. Středověkářku, která vůbec nerozuměla domům, které jsem já dělala. Řekla mi: „Milenko, materiál je na vaší zodpovědnosti, já budu hlídat metodu.“ A hlídala ji tak, že jsem práci přepisovala čtrnáctkrát patnáctkrát... Tehdy se psalo v ruce nebo na stroji. Ale dokud to nebylo ono, tak prostě nepolevila. Neuvěřitelné úsilí, i lidsky vzácné, protože byla velkým odborným rivalem mojí mámy. Přesto se mně věnovala. Velký vzor, jak učit. A s touto výbavou jsem přišla sem na školu.

Podílela jste se i na projektování?

Drobnůstky. V rámci přímého památkářského dohledu nad rezervacemi a národními kulturními památkami bylo občas zapotřebí operativně řešit dílčí úkoly. Třeba nynější úpravu archeologických nálezů a stavebněhistorických zjištění v klášteře na Sázavě – pravda, formou pečlivě odůvodněné analytiky – jsem křídou namalovala na zdi z lešení a pak ohlíдела realizaci. Takže když vejdete na Sázavě na nádvoří, vidíte průřezy archeologických situací zapojené do zeleně a na stěnách v exteriéru i interiéru máte něco, co s nimi souvisí... Tohle byla součást běžné praxe. Spousta věcí se neprojektovala, ale řešila operativně rovnou.

Další složkou památkářské činnosti, se kterou jsem se také setkávala – upřímně, není to vždycky zápas s geniálními architekty, kterým se nechce dovolit jejich exces –, bylo setkání s bezmocí. S bezmocí stavebníků, obyčejných lidí bez zkušeností s architekturou, kteří si nevědí rady. Pak člověk vezme tužku a řekne: „Co kdybychom to zkusili takhle?“

A pak jsem samozřejmě zažívala situace, že přijdu na stavbu a řeknu: „Tu římsu udělejte podle předchozího stavu.“ A oni na mě koukali jako telátka boží: „Jak?“ Tak řeknu: „Vyříznete sájmo z plechu.“ A oni: „Co je to sájmo?“ Nakonec jsme sájmo vyřízli, stěnu nahodili, připravili lišty a pak to táhli. Tekl mi pot hrůzou po zádech, jestli se římsa povede, ale vyšlo to. Protože jsem měla zkušenost od táty a viděla, jak se to dělá. Navíc jsem ještě z generace, která ve škole v prvním a druhém ročníku měla praxi a dostala výuční list. Na Babě, při stavbě řadových domů zaměstnanců fakulty, jsem stála před mistrem a nahazovala příčku. A potom, když člověk cítí, jak stavba voní, jako voní malta, to jsou takový emoce...

Markéta Lierová



Nás vždycky nejvíc zajímaly novostavby v historickém prostředí

Paní architektko, mohla byste prosím na úvod říci něco o své rodině, studiu, pracovních počátcích?

Můj otec, architekt Karel Lier, pracoval v Barrandovských ateliérech. Dělal výpravu mnoha filmů, spolupracoval s významnými režiséry a rodinné klima bylo takové, že jsme hodně jezdili po hradech a zámcích, podnikali vlastivědné vycházky, navštěvovali výstavy. Já jsem od mala kreslila, chodila do výtvarných kroužků a po gymnáziu jsem koketovala s archeologií, ale zvítězila architektura. Bydleli jsme v Troji, v jedné z vil u mostu Barikádníků, kde potom Karel Prager postavil koleje a menzu pro matfyz. Moje sestra a máti dostaly náhradou byt na Jižním Městě a já jsem si už tehdy zařídila družstevní byt na Letné, u Sparty, v ulici Komsomolské, dnes Jana Zajíce. Věnovala jsem se hodně sportu, závodně plavala a jezdila na vodu. To mi zůstalo i na vysoké škole. Na fakultě jsem začala se sportovním potápěním, běhala jsem, lyžovala. Tyto aktivity naplňovaly víkendy, prázdniny, dovolené. Díky potápění jsem měla příležitost i vycestovat, například na expedice do Jugoslávie do Puly, kde jsme mj. navázali spolupráci s tamním archeologickým muzeem.

Na ČVUT jsem působila jako pomocná vědecká síla na katedře průmyslových staveb, u Emila Hlaváčka jsem nakonec dělala i diplom z průmyslu – velký areál Brněnských strojireň. A tím pádem jsem po škole dostala umístěnku do Tesly, do projekčního střediska. V Tesle jsem objela všechny jejich závody, továrny a výrobu, což bylo zajímavé, ale zjistila jsem, že to není pro mě.

Asi za rok jsem se proto docela složitě z té umístěnky vyreklamovala, a to tak, že jsem napsala na ministerstvo průmyslu, že nebudu moci tuto práci náležitě vykonávat, jelikož mě nenaplňuje. Dovolili mi odejít jinam. Zkoušela jsem se etablovat v některém z nových ateliérů, které v polovině šedesátých let

vznikly, například u Stanislava Hubičky, ale nikde místo nebylo. Až nakonec jsem zakotvila v SÚRPMO. Od kamaráda spolužáka, který pracoval u architekta Vávry, jsem se dozvěděla, že hledají lidi pro projekční středisko Pražského hradu, jež sídlilo v Lobkovickém paláci. Tak jsem se tam byla představit, uspěla jsem a začala spolupracovat s Pavlem Kupkou.

První zakázka, na které jsem v Kupkově ateliéru pracovala, byla rekonstrukce obchodní ulice Můstek. Šlo tehdy o inovativní metodu tzv. komplexní rekonstrukce. Celkovou koncepci coby podklad pro naši práci vyhotovil generální investor – investiční útvar HMP. Zadání znělo, že se v přízemí objektů zřídí obchodní jednotky a v patrech většinou prostory pro bydlení. Už jsme měli k dispozici i pasporty SÚRPMO, výborný materiál základního stavebněhistorického průzkumu, který nám v práci hodně pomohl. Mimo to jsme si dělali i vlastní průzkumy a zaměření a snažili se trávit na stavbě co nejvíce času, tedy jsme si zřizovali kancelář přímo tam.

Z mnohaleté práce na Můstku, chtěla byste třeba připomenout některý z objektů, něčím speciální?

Většina domů v ulici Na Můstku byla v poměrně špatném stavu. Dispozičně se pro bydlení podle moderních představ příliš nehodily, natož z hlediska norem. Ale v našich projektech se tam zaváděly rozvody a podobné úpravy, které do budoucna umožnily i instalaci bytových jednotek. Význačný objekt byl čp. 384, dům U Železníků, kde se ale s bytovými jednotkami nepočítalo. Dům jsme upravovali pro podnik Starožitnosti, měla tu vzniknout výstavní a prodejní galerie a kancelářské prostory generálního investora VHMP VIS. Prováděli jsme náročné úpravy, například složité trémové podhledy, případně se zde přenášely a nově instalovaly malované stropy, které se v rámci objektu našly, ale neměly dostatečnou nosnost, byly narušené hmyzem a dřevomorkou a podobně. Zajímavé byly v průběhu prací odhalené archeologické nálezy, gotické a renesanční prvky. Třeba gotický prostup do prostoru v patě věže sousedního domu v Rytířské, a tak se za běhu rozhodlo, že se oba objekty propojí, a v gotickém sálu se zřídí jednací síň či kancelář pro Starožitnosti a bude tam přístup i z Rytířské. Projekt jsme tedy upravili, záměr se realizoval, ale záhy se průchod opět přestal užívat. Naše úpravy se samozřejmě netýkaly pouze interiérů, ale i samotné ulice. V rámci domovních parterů jsme se snažili navazovat na dochované historické tvarosloví, jak formou, tak materiálem. Používali jsme tedy hodně kámen a dřevěné prvky.

Markéta Lierová * 1942

architektka, památkářka → **studium:** obor architektura a urbanismus, Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT (1959–1965) → **zaměstnání:** Tesla Holešovice, Praha (1965–1966); Ateliér Můstek, Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů (1968–1990); Architektonický ateliér Pavla Kupky (od 1991, exkluzivní spolupráce); Územní odborné pracoviště Praha, Národní památkový ústav (od 2003) → **vybrané projekty a realizace:** komplexní rekonstrukce obchodní ulice Na Můstku v Praze (1968–1980); rekonstrukce Týnské školy v Praze (1971, nerealizováno); rekonstrukce havelsko-michalského bloku v Praze (1971, nerealizováno); rekonstrukce divadla J. K. Tyla a dostavba městského bloku v Plzni (1972, nerealizováno); rekonstrukce a dostavba restaurace Nebozízek v Praze na Petříně (1972, nerealizováno); rekonstrukce Seminářské zahrady v Praze (1978, nerealizováno); smuteční obřadní síň ve Svitavách a Netolicích (1970–1973); dostavba areálu Národního divadla (1975–1983, s Pavlem Kupkou, Ivo Loosem ad.); rekonstrukce a úpravy Anenského kláštera v Praze (1985, realizováno jen částečně); rekonstrukce poslanecké sněmovny v Praze (1987–1988, spolupráce); výměna oken a úpravy pro potřeby HAMU a AMU v prostorách Lichtenštejnského paláce na Malostranském náměstí v Praze (1988, 1990–1993); komplexní rekonstrukce Toskánského paláce v Praze pro ministerstvo zahraničních věcí (1994–1998, AA-Kupka); komplexní rekonstrukce Nostického paláce v Praze pro ministerstvo kultury (1999–2003, AA-Kupka); rekonstrukce domu čp. 257 v Nerudově ulici v Praze (2000, AA-Kupka).

zdroje: Karel Strejč, Rekonstrukce ulice Na Můstku, *Architektura ČSR XXIX*, 1970, s. 362–367; Dobroslav Líbal, Studie rekonstrukce Týnské školy, *Architektura ČSR XXX*, 1971, s. 414–420; Pavel Kupka, Smuteční obřadní síň ve Svitavách, Smuteční obřadní síň Netolice, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, s. 398–404; Bohumil Blažek, Rekonstrukce domu U Železníků v Praze, *Architektura ČSR XL*, 1981, s. 360–365; Provozní budova ND – detaily, *Architektura ČSR XL*, 1981, s. 485–486; Josef Šnejdar a kol., *Národní divadlo 1983*, Praha 1983; Ocenění společnosti Europa Nostra, *Architekt XXXVII*, 1991, č. 20, s. 2; Rekonstrukce Toskánského paláce, *Architekt XLIV*, 1998, č. 15–16, s. 35; *Nostický palác*, Praha 2003; Pavel Kupka – Karel Nepraš – Mojmír Horyna, *Kupka – Nepraš: setkání v architektuře*, Praha 2004.

Markéta Lierová v ateliéru Můstek, kolem 1972
(soukromý archiv Markéty Lierové)



Lov amfor u Puly, 1965
(soukromý archiv Markéty Lierové)



Ateliér Můstek, závěr sedmdesátých let, v popředí Jan Matyáš, uprostřed Markéta Lierová, v pozadí Bohumil Blažek
(soukromý archiv Markéty Lierové)



Pro další směřování ateliéru byla podstatná rovněž spolupráce s výtvarnými umělci, na níž se u nás obecně hodně dbalo. Snažili jsme se ono nově ustavené nařízení, tzv. „hlavu V“ rozpočtu, využít naplno. Na Můstku jsme tak poprvé navázali spolupráci s řadou skvělých výtvarníků – Karlem Neprašem, Stanislavem Podhrázským, ten později nemohl tvořit a pracoval jako restaurátor v Litomyšli, s Naděždou Plíškovou, skvělou výtvarnicí, básnířkou a manželkou Karla Nepraše. Dělalí pro nás rovněž Zdeněk Palcr, keramičky Lydie Hladíková, Děvana Mírová a Marie Rychlíková nebo skláři René Roubíček, Jaroslav Svoboda, Karel Vaňura... Tyto výtvarníky jsme si vybrali, oslovili s námětem, co bychom potřebovali, a oni následně přinesli svoje návrhy, které jsme společně rozvíjeli... Většinou šlo o zcela autentické novotvary, ale někdy jsme navázali i na historickou stopu. Například tady – v medailonku na průčelí domu čp. 381 – nebylo nic, ani sondy nic nenašly, tak tam pak Stanislav Podhrázský vyvedl ty dva ptáčky. Nebo hned vedle, v domě čp. 382, měla být prodejna Moděvy, tedy módních látek, a Karel Nepraš proto na ustoupené nároží realizoval krejčovskou pannu, vývěsní štít, který se tam jako jeden z mála zachoval dodneška. A hned vedle se měla prodávat zmrzlina, tak Naděžda Plíšková vyrobila takový panel, dlouhý jazyk lízající zmrzlinu, ze smaltovaného plechu. Ale ten zmizel nějak záhy. A na rohu Václavského náměstí sídlil podnik Kancelářské stroje. Protože v ulici byl velký provoz, jezdila tam tramvaj, měli jsme za úkol zřídit loubí, aby lidé mohli lépe proudit, jelikož chodník v těch místech byl velmi úzký. A pro čelní stěnu loubí Karel Nepraš realizoval rozměrný reliéf, nebo spíš instalaci s hlavami. Neprašova práce prošla v roce 1973 všemi komisemi a byla realizována, ale pak poměrně brzy zmizela. Když jsme po revoluci připravovali Neprašovi výstavu, přes veškerou snahu se nám nic nepovedlo nalézt.

A co třeba výtvarná spolupráce na speciálních uměleckořemeslných prvcích?

My jsme spíš usilovali skutečně o „autonomní“ umění. I když třeba pro Obchodní ulici vyhotovil Zdeněk Palcr madla, pro výplně atypických portálů, a ta se místy zachovala. Zajímavý byl z tohoto hlediska také objekt čp. 384 pro Starožitnosti, kde jsme navrhovali atypická svítidla a díky velmi různorodým úrovním podlahy posunutým o celé půlpatro byla svítidla patrná i z chodníku.

Realizaci vašeho projektu zajišťoval pražský Stavební podnik. Jaká byla spolupráce, snažil se vyhovět

specifickým požadavkům památkově chráněných objektů, nebo spíše uplatňoval běžné postupy?

Samozřejmě že by nejraději všude nalili beton, ale musím říct, že v rámci autorských dozorů a pravidelných kontrolních dnů nebo na jednáních, která jsme s nimi vedli i mimo oficiální schůze, se nám celkem podařilo je přimět, aby postupovali ohleduplně. Ale nutno říct, že použité technologie byly z dnešního pohledu velmi razantní. Dělalí se třeba betonové stropy, kde se zjistilo, že dřevěné jsou poškozené, nebo proto, že jednotlivé objekty na tom nebyly zrovna dobře po stránce statické... Dnes by se asi postupovalo šetrněji.

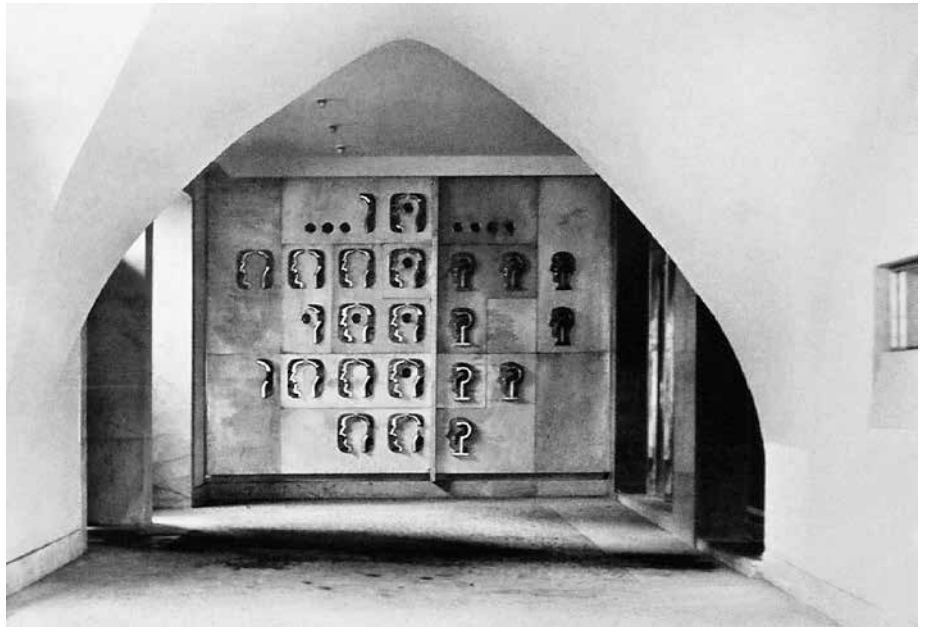
Ale celkově lze výsledek hodnotit pozitivně. Byla to první vlašťovka *komplexní rekonstrukce*, která se potom měla rozvinout i v případě bohužel nerealizovaného havelsko-michalského bloku a později obytných bloků na Žižkově. Byla to nesmírně náročná akce, trvala více než deset let. I naší práci se dostalo ocenění – v roce 1973 jsme získali třetí cenu přehlídky Svazu architektů, ale hlavně těsně po revoluci jsme snad jako první u nás obdrželi ocenění Europa Nostra.

Mohla byste nám prosím přiblížit, jak fungoval váš ateliér, a vzpomenout na své kolegy?

Náš ateliér se postupně ustavil v roce 1968. Poté, co se Pavel Kupka vrátil ze zahraniční stáže, stal se vedoucím ateliéru a hlavním architektem. Náš ateliér pak nesl název Můstek, podle toho prvního velkého úkolu, na Můstku jsme si konečnou i zřídili kancelář, v podkroví v čp. 380, kde jsme sídlili až do roku 1984. Byli jsme malá skupina, v rámci SÚRPMO poměrně autonomní. Vládla u nás až rodinná atmosféra, bez nějakých zákulisních třenic a pletichů. Vedle Pavla Kupky jsme v ateliéru působili další tři architekti: Jana Hrdličková, Bohumil Blažek a já.

Měli jsme i zavedené pracovní postupy. Pavel Kupka s Janou Hrdličkovou rozvíjeli první úvahy u nových zakázek, které jsme dále diskutovali. Výsledný návrh jsme rozpracovávali do stavebních výkresů a detailů úprav, já jsem většinou s Pavlem Kupkou připravovala smlouvy s objednateli, i průvodní zprávy k projektům. Měla jsem na dohled zpracovávání tabulek prvků atypických výrobků, jednala jsem projekty s dotčenými organizacemi, s památkáři, hygienou, koordinovala jsem spolupráci s výtvarníky a odborníky. Mým úkolem se už nějak od počátku staly i detailní návrhy kamenických a truhlářských prvků. Bohumil Blažek se zaměřoval na interiéry a výtvarné řešení, na grafické podání výkresů. Jana Hrdličková rozpracovávala náměty Pavla Kupky.

Kancelářské stroje, reliéf
Karla Nepraše v průchodu
čp. 378, Praha - Staré Město
(soukromý archiv Markéty
Lierové, foto Pavel Blažek)



Ateliér měl dále jednu kancelářskou sílu, dva inženýry stavaře, kteří prováděli i autorské dozory na stavbách, jednu kresličku, jednu konstruktérku truhlářských výrobků. U větších zakázek jsme měli více konstruktérů, speciální profese jsme si nasmlouvali z osvědčeného okruhu. Spolupracovali jsme se statiky Karlem Fantyšem, Františkem Haščynem, Leonidem Arnautovem. Souběhy zakázek se nám většinou vyhnuly, novou věc jsme rozpracovávali v závěru předešlé, kdy probíhaly už jen autorské dozory, případně změny a dodatky.

Jinak samotné SÚRPMO nebylo klasickým projektovým ústavem. Ateliéry měly velkou autonomii a zakázky se zpravidla zadávaly napřímo, většinou podle území. V pražském středisku kromě naší skupiny fungovala např. skupina Kunca-Hlavatý, kteří navrhovali Dům dětí nebo rekonstrukci Anežského kláštera. U Kunci nastoupil třeba Jiří Novák, sestry Novákové nebo Rudolf Schráníl, který měl později v osmdesátých letech na starosti rekonstrukci Jánského vršku, což byl podobný model komplexní rekonstrukce, jako jsme začali my na Můstku. V SÚRPMO byl také urbanistický ateliér, vedený Lubomírem Remlem, který pracoval pro celou republiku. Velký význam pro nás mělo středisko speciálních profesí, kde působili výše zmínění zkušení statici nebo velmi kvalitní geometři Blecha, Janáková a Martínek, jejichž polní náčrtky s detaily až 1 : 1 jsme využívali. Pasporty památkových objektů a další podrobné průzkumy na stavbách, nesmírně cenné a důležité podklady, zajišťovalo středisko výzkumu s historiky Dobroslavem Líbalem, Mojmírem Horynou, Janem a Jiřinou Mukovými, Františkem Kašičkou a dalšími.

Mohla byste prosím připomenout nějaké další úkoly, které jste řešili?

Většinou nám práce na sebe dost navazovaly a většina úkolů byla na území hlavního města. Řada věcí, kterým jsme věnovali i hodně času, se ale vůbec nerealizovala.

Z větších realizovaných prací bych zmínila třeba naši spolupráci s ministerstvem zahraničních věcí. Pavel Kupka ještě na své stáži v Paříži navázal kontakty, a pak tedy získal zakázku řešení reprezentačních prostorů pro ambasády v Paříži, Bruselu, Ankaře. Do zahraničí ale jezdil hlavně on a Bohumil Blažek. U nás jsme pro ministerstvo zpracovali celkový generel využití a rekonstrukci Černínského paláce, další úkoly přišly i později v osmdesátých letech.

Práce na rekonstrukcích byla zajímavá, člověk musel neustále zůstávat ve střehu a reagovat na požadavky historické materie. Ze všeho nejvíc nás ale lákala otázka novostaveb v historickém prostředí. Tohoto tématu jsme se dotkli třeba ve studii rekonstrukce a dostavby restaurace Nebozízek na Petříně nebo v soutěži na dostavbu paláce Astra na dolním konci Václavského náměstí, vedle kvůli výstavbě metra zbořeného nárožního objektu čp. 772. Tehdy jsme sice získali ocenění, ale k realizaci došlo až po roce 2000 [Palác Euro, ateliér DaM, 2002]. Podobně se realizace nedočkala ani naše komplexní studie rekonstrukce plzeňského divadla J. K. Tyla, kde jsme řešili i dostavbu provozních objektů v rámci přilehlého bloku. Uskutečnit se podařilo pouze drobnější úkoly – třeba smuteční obřadní síň, což byla mimochodem moc hezká práce, znovu i se zapojením Karla Nepraše. Zakázka vzešla z Kupkovy účasti v soutěži na obřadní síň a město Svitavy ho na podkladě soutěže požádalo o spolupráci, síň v Netolicích následovala ve skromnějším provedení. Obě stavby jsou si vlastně docela podobné – sevřeným prostorovým konceptem a figurou. Realizovali jsme i interiéry, pro Svitavy mimo zadání přes Architektonickou službu. Vždycky jsme se snažili o komplexní pojetí, aby se nestalo, že vytvoříme stavební projekt a někdo jiný pak navrhne interiér, pro který by se musela stavební část zpětně upravovat...

A na sklonku sedmdesátých let pak došlo na dostavbu Národního divadla. Jak se to stalo?

K dostavbě Národního divadla jsme přišli vlastně byrokratickým nařízením, ne že bychom o ni nějak usilovali. Poté co se Kamil Fuchs vzdal realizace projektu svého otce, protože šlo o zakázku SÚRPMO, tak se řešilo, kdo to převezme. A nakonec volba padla na nás. A tak jsme Fuchsův projekt převzali, ale jelikož se požadavky divadla i hlavního města průběžně měnily, tak jsme de facto začali úplně nanovo. Klíčová byla hlavně ona spodní stavba, která měla řešit zázemí historické budovy, i propojení dostavby.

Protože jsme dosud neměli zkušenosti s realizací podobně rozsáhlých úkolů a naše kapacity byly omezené, domluvil se Pavel Kupka s Ivo Loosem, který právě s Jindřichem Malátkem dokončoval areál tranzitního plynovodu na Vinohradech. Ivo Loos byl velmi výrazná osobnost, významně přispěl do debat ohledně distribuce a rozdělení funkcí v jednotlivých objektech a značně nás posílily i jeho zkušenosti s moderními stavebními postupy a technologiemi. Spolu s Ivoem, nebo na jeho doporučení, přišli i další

konstruktéři, protože SÚRPMO nebylo schopné náležité personální kapacity zajistit. Zakázky SÚRPMO se všeobecně nepovažovaly za příliš lukrativní, a tak jsme naráželi na jisté limity i z hlediska kvality. Když se tedy rozjel projekt DOND, bylo nás v ateliéru pět architektů, včetně Iva Loose, a přišli ještě asi další čtyři lidé, hlavně konstruktéři.

Ocelový skelet pro budovy nám mohly vyrobit a vyprojektovat jedině Vítkovické železárny, které ovšem měly ředitelství v Bratislavě. Takže jsme s Janou Hrdličkovou a Honzou Matyášem, šéfem naší konstrukční skupiny, do Bratislavy ze začátku docela často létali na konzultace. Stalo se totiž, že jsme konstrukcemi potřebovali protáhnout rozvody a sítě, s čímž projektanti Vítkovických železáren moc nepočítali. Takže jsme my architekti podle podkladů profesí kreslili prostupy do ocelových nosníků. A to jsme potom posílali do Vítkovic, aby si změny zapracovali do svých projektů. Protože všechny otvory musely být lemované a dimenzované podle parametrů rozvodů. To samozřejmě mělo dopad i na únosnost konstrukcí a museli je proto upravovat.

Já jsem měla na starosti restaurační objekt, Jana Hrdličková provozní budovu, Jan Matyáš podzemní stavbu, na realizaci společenské budovy pracoval Josef Bradáč a na návrh skleněných plášťů k nám nastoupil Saša Gjurič. Podařilo se nám vytvořit silnou výtvarnou koncepci, založenou na prostorovosti a materialitě. A koncepce skleněných objektů na kamenných nohách zůstala do značné míry zachována i po vstupu Karla Pragera.

My jsme na dostavbě Národního divadla pracovali od poloviny sedmdesátých let. Potom se ale začaly objevovat pochybnosti o náplni objektů, i v souvislosti s dokončováním Paláce kultury. Scénograf Josef Svoboda, v tu dobu velmi proslavený projektem *Laterny magiky*, začal prosazovat změny do podoby univerzálního sálu, který byl původně navržen bez nároků nějaké speciální jevištní techniky. Svobodovy zásahy směřovaly k omezování zázemí ve prospěch techniky. Situace pomalu začala být neudržitelná a nakonec převládla taková atmosféra, že SÚRPMO bylo založeno jako specialista pro rekonstrukce, tak proč má nyní zajišťovat novostavbu. Jinými slovy ani v rámci ústavu jsme přílišnou podporu neměli. Nakonec došlo k výměně generálního projektanta, kterým se stal nově PÚ VHMP, a když se v polovině roku 1981 schválila nová funkční náplň, bylo zřejmé, že změny nastanou i u nás. Zjistilo se totiž, že se nově požadovaná náplň do rozestavěného objektu

nevejde a že se musí projekt přepracovat. Což jsme my v potřebných časových limitech nemohli stihnout, protože jsme měli jen šest lidí a rozpracované všechny ty ostatní objekty. Vládní zmocněnec pro DOND Otakar Ferfecký pak prohlásil, že jediný, kdo to dotlačí, je Karel Prager. A tak Karel Prager převzal úkol budovy Nové scény a dokončení restaurační budovy, která na Novou scénu navazovala.

Zatímco administrativní budovy a podzemního objektu se tato změna výrazněji nedotkla, já se svou restaurační budovou jsem byla přeložena k Pragerovi do kostek [budov Sdružení projektových ateliérů při klášteře Na Slovanech] a pracovala jsem v jeho ateliéru. Najednou parta asi šesti lidí rýsovala „můj“ dům, časově se to hnalo a někdy třeba měli dotazy, které jsem ani neuměla zodpovědět, protože jsme předtím tak daleko nedošli. S Karlem Pragerem jsem až tolik do kontaktu nepřišla, vždycky jen při pravidelných čtvrtěčních poradách. Byl slušný, ale taky dost razantní. Uměl pěkně hulákat, vlastně řval jako tur, když něco nešlo, jak si představoval. Ale jinak – on se soustředil hlavně na objekt Nové scény, „moje“ restaurační budova byla už rozpracována a došlo v ní hlavně ke změnám vestavěného interiéru.

Náš původní návrh usiloval o lehkost a maximální propojení s náměstím a Voršilskou zahradou. I proto jsme počítali s lehkými a hladkými fealovými podhledy a průběžnou dlažbou mezi náměstím, zahradou a vlastně i parterem Nové scény, které jsou od vnějšíku odděleny jen tenkou skleněnou stěnou. Pragerovy zásahy se zásadněji dotkly partie podhledů, kde naše lehké fealy nahradil svými hlubokými čtvercovými rastry. V patře klubů a salonků pak zasáhl do určité míry i do našeho principu vnitřní galerie nebo ochozu podél fasády, který měl podobně jako v provozní budově zajišťovat nerušený chod vnitřních prostorů a zároveň skýtat ty nádherné výhledy. My jsme zde počítali s volnou dispozicí, dělením prostoru posuvnými stěnami.

Na objektu do Národní třídy zůstala naše fasáda, ta terčovka se v podstatě upravila a přizpůsobila pro nový tvar budovy. A zůstaly rovněž naše žulové obklady a dlažby. Pro ty jsme dost nadšeně přijali tehdejší inovaci – kámen opracovaný plamenem. Říkali jsme tomu „prýskaná žula“ a líbila se nám její jedinečná povrchová struktura, odlišná od kamenů upravených tryskáním. Na preciznosti detailů nám velmi záleželo, obklad jsme kotvili na sucho na ocelové skoby, což dalo vyniknout spárořezu, a také pro náměstí jsme vymysleli náročnou podlahovou dlažbu. Chtěli jsme

Návrh dostavby paláce Astra,
Praha - Nové Město, 1973
(Architektonický ateliér
Pavla Kupky / Realizace -
projekty - studie, Praha 1998,
neustránkováno)



Prodejna Starožitností Můstek,
Praha - Staré Město, 1980
(archiv Ateliéru Pavla Kupky,
foto Bohumil Blažek)



se vyhnout plošnému spádování povrchu s gulami, takže jsme poměrně pracně tehdy s Kupkou protlačili, aby se provedla rovná dlažba s otevřenými spárami a s vyspádováním až pod ní.

Preciznost detailů dostavby Národního divadla je opravdu obdivuhodná... dokázala byste prosím shrnout, jak jste v ateliéru pociťovali dramatické okolnosti „výměny“ při dostavbě Národního divadla?

Převládal pocit velkého zklamání. Ale doba byla hektická a na takové věci nebyl čas. Po zahájení realizace začalo období dozorů na staveništi. Pavel Kupka po infarktu působil v jiném odboru SÚRPMO, Bohumil Blažek byl vyslán za SÚRPMO do Kuwaitu a já jsem nastoupila na rizikové těhotenství, takže jsem na ten závěr chyběla. Jana Hrdličková s Pavlem Jakoubkem fungovali dál na stavbě. Obzvlášť Jakoubek, stavební inženýr v našem ateliéru, dělal u nás v podstatě od školy, si realizaci moc hezky užil. Byl pořád v terénu, v podstatě bydlel na stavbě – my jsme měli k dispozici loď u Žofína, kde sídlila projekce, autorský dozor a vedení.

Když skončil „boj“ o Novou scénu, zpracovali jsme pro potřeby Národního divadla celkovou studii rekonstrukce Anenského kláštera. To byla dost náročná a podrobná úloha, která dospěla až k prováděcím projektům. Ale opět se realizace dočkalo jen střední křídlo pro zkušebnu baletu. Samotný objekt kostela jsme navrhovali upravit pro koncertní síň, na rozdíl od později realizovaných zásahů architektky Evy Jiříčné jsme ale nechtěli vzácný gotický krov exponovat a navrhovali jsme evokaci klenby v dřevěné konstrukci.

V závěru osmdesátých let jsme dostali za úkol realizovat výměnu oken v Lichtenštejnském paláci, tehdy ještě pro Vysokou školu politickou, která zde měla svoje dislokované pracoviště s ubytováním zahraničních studentů (bylo zajímavé, že každý z nich měl na nočním stolku fotku svého prezidenta). Těsně poté, co jsme akci dokončili, přišel listopad 1989, zahraniční studenti se odstěhovali a celý obrovský komplex domů při jihozápadním cípu Malostranského náměstí, Lichtenštejnský a Hartigovský palác, byl svěřen do užívání HAMU a AMU, které se po rekonstrukci Rudolfinu už neměly kam vrátit. A nám byla zase svěřena úloha komplexní rekonstrukce budov pro kulturní a akademické účely. Byla to práce, na kterou vzpomínám asi nejraději, celá ta atmosféra raných devadesátých let byla taková radostná. Podařilo se nám celý areál výrazně pročistit a scelit a upravit celkem podle požadovaného programu.

Hlavně Hartigovský palác vyhověl pro potřeby katedry strunných nástrojů úplně báječně, tam stačilo v podstatě obnovit historické dispozice bez výraznějších zásahů. V Lichtenštejnském paláci byla situace složitější, jelikož šlo o srostlici pěti domů a s rozdílnou niveletou, které navíc předtím sloužily i jako činžáky. Když jsme chtěli realizovat slavnostní sál, potřebovali jsme třeba vybudovat slavnostnější přístup na místě užitného schodiště těch nájemních bytů. Což bylo samozřejmě dost náročné u památkářů prosadit, ale po odstranění vestavby se odhalily základy původního palácového schodiště, jehož dispozice přesně odpovídaly našemu návrhu. To pro nás bylo velké zadostiučnění. Myslím, že se nám tam podařilo, znovu i s velkým přispěním Karla Nepraše, nejenom rehabilitovat historické objekty, ale i vnést něco nového do harmonického a souladného celku.

Veronika Vicherková, Praha, jaro 2020

Zdenka Nováková



Vsadila jsem na galerijní využití, které umožnilo představit sakrální památky jako umělecká díla

Paní architektko, mohla byste na úvod zmínit své rodinné zázemí, studia a nástup do praxe? Jak jste se dostala k zaměstnání v projektovém ústavu?

Studovala jsem na Fakultě architektury ČVUT v Praze ve šťastném období nástupu šedesátých let. Socialistický realismus už byl pasé, úlohy jsme řešili v duchu střizlivosti, jakákoli zdobnost nám byla nepřijatelná. V ateliérech jsme měli postupně několik profesorů v různých oborech architektonické tvorby. Musím vzpomenout zejména Stanislava Šnajdra, Františka Čermáka a Jindřicha Kriseho. Když jsme byli ve čtvrtém ročníku, nastoupil do pedagogického sboru František Cubra a my, jako první, jsme poslouchali jeho inspirativní přednášky v předmětu Interiér a výstavnictví. První věc, kterou nám řekl, byla, že na interiér je třeba se dívat jako na součást stavby, na tvorbu vnitřního prostředí. A také, když později nám třem svým vybraným diplomantům zadal úkol – Letecké centrum v Praze 8 poblíž tehdy teprve projektované severojižní magistrály – řešili jsme jej od celkové situace přes detailní projekt budovy hotelu až po interiéry. Byla jsem šťastná, když mě přijal i jako pomocnou vědeckou sílu. Třídila jsem především nekonečné množství diapozitivů soudobé světové architektury, které profesor přivezl ze světa a promítal ve svých přednáškách, a objevovala tak poklady opravdové architektury, například Nogučiho kamennou zahradu v Chase Bank v New Yorku. Další poklad ústavu představovala knihovna s cizojazyčnými časopisy i knihami, které dovezl profesor ze světa, v době, kdy u nás zahraniční literatura byla vzácná, až nedostupná.

V průběhu diplomové práce jsem měla možnost jet do zahraničí za rodiči, kteří pracovali v guinejském Conakry. Požádala jsem tedy o odklad odevzdání práce a jela do světa. Tehdy bylo letiště v Orly novou a obdivovanou architekturou a já jsem si je

mohla pečlivě projít osobně. Tato vzácná zkušenost hodně překvapila Karla Filsaka, který konzultoval mou diplomní práci. Mezinárodní letiště v Ruzyni, jehož byl spoluautorem, se tehdy teprve projektovalo.

Mohla byste prosím popsat pracovní prostředí v projektovém ústavu? Třeba vztahy se zadavateli zakázek, stavebními inženýry a jinými spolupracovníky a samozřejmě i s realizačními firmami.

V době našeho absolutoria byla zavedena praxe tzv. umístěnek – což znamenalo, že každý absolvent dostal práci v některé projektové instituci. Ovšem jen málo míst bylo v Praze a ještě méně v renomovaném týmu. Naštěstí Karel Prager, tehdy vedoucí architekt jednoho z ateliérů v Krajském projektovém ústavu v Praze, potřeboval posilu a obrátil se na Františka Cubra, aby mu někoho doporučil, a ten doporučil mne. Tak jsem se ocitla rovnýma nohama uprostřed v té době snad nejprestižnějšího projektového ústavu u nás.

Prostředí v projektových ústavech obecně bylo deprimující systémem „píchaček“, pracovalo se v té době i v sobotu a víceméně anonymně. Východisko z anonymity nabízely soutěže, těmi jsme žili – ovšem to znamenalo práci po večerech a nocích, po nedělich. V jedné z nich – na budovu Energetiky ve Vršovicích v roce 1964 – jsme se spoluautorkou získaly 1. cenu a byla naděje na realizaci! Naše vítězství vzbudilo velký rozruch, v podstatě jsme se tím vymanily z pozice pomocné síly a staly se našim šéfům, o dvacet let starším, nečekanou konkurencí.

Odešly jsme pak pracovat na úvodním projektu do Energoprojektu. Vznikl kompletní projekt, se všemi profesemi, ale skončil v šuplíku, protože chyběly peníze na realizaci. V roce 1966 se objevil nový zájemce – Ministerstvo zahraničního obchodu zamýšlelo postavit nové sídlo pro své podniky zahraničního obchodu Chemapol a Investa. Na Útvaru hlavního architekta ležel náš projekt a ukázalo se, že s úpravami je možno jej použít. Dodavatelem byla zahraniční firma Feal – tehdy u nás něco nevidaného! Projekt budovy Chemapol-Investa se stal prubířským kamenem později velmi úspěšné spolupráce této firmy s našimi architekty. Vznik budovy jsem již podrobněji popsala v textu pro knihu *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*.

Začátkem roku 1966 jsem také v konkurzu získala práci na ústavu Františka Cubra na Fakultě architektury. V té době se připravoval projekt na Expo Montreal 67 – moje první spolupráce s ním. Vedle svého pedagogického úvazku jsem pak

Zdenka Nováková * 1939

architektka, malířka → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze → **zaměstnána:** ateliér Karla Pragera, Krajský projektový ústav Praha (1963–1966); Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze (1966–1968); Akademie výtvarných umění Praha (1968–1990); Soukromá škola uměleckého designu v Praze (1991–1997); Katedra architektury Fakulty stavební ČVUT v Praze (1997–2020) → **vybrané projekty a realizace:** soubor budov zahraničního obchodu Chemapol-Investa v Praze–Vršovicích (1966–1968, s Dagmar Šestákovou, 1969–1970 interiéry a výtvarná spolupráce); prostorové řešení interiérů československé účasti na Expo Montreal (1967, s Františkem Cubrem, Zdeňkem Pokorným a Josefem Hrubým, nerealizováno); rodinný dům U Mrázovky v Praze (1968–1972); stálá expozice sbírky starého českého umění Národní galerie v Jiřském klášteře v Praze (1969–1976, s Františkem Cubrem, 1976–1986 doplňující expozice); výstava *Český plakát 1890–1914* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze (1969–1971, scénář Tomáš Vlček); interiéry hotelu Sport v Jičíně (1970–1973); Galerie výtvarného umění v prostorech zámku Bruntál (1970–1972, s Františkem Cubrem); Památník českého státu v románské rotundě na hoře Říp (1973–1979); rozšíření Vyšehradského hřbitova a rehabilitace Slavína v Praze (1973, nerealizováno); rehabilitace a dořešení Olšanských hřbitovů v Praze (1974–1975, nerealizováno); nová budova Národní galerie na Letné v Praze (1977, se Stanislavem Švecem a Stanislavem Pickem, nerealizováno); rekonstrukce románské baziliky ve Vroutku (1977–1980); rekonstrukce souboru interiérů československého velvyslanectví v Moskvě (1978–1980, se Zdeňkem Pokorným); úpravy Šternberského paláce pro sbírky Národní galerie, Praha (1979–1982, nerealizováno); rekonstrukce, interiéry a expozice Bílého zámku v Hradci nad Moravicí (1978–1992, částečná realizace); stálá expozice severočeského umění 14.–18. století v interiéru přesunutého gotického kostela v Mostě (1982–1988); rekonstrukce a interiéry hotelu Bellevue v Praze (1990–1991, nerealizováno); interiér a mobiliář kaple premonstrátů Strahovského kláštera v Praze (1991–1993) → **publikační činnost:** Zdenka Nováková, *Obývací pokoj* (Knihnice časopisu Domov), Praha 1988; Zdenka Nováková, *Současná česká interiérová tvorba 1978–1988*, in: *Současná česká interiérová tvorba 1978–1988* (katalog výstavy), Praha 1989, s. 5–43, 104–106; Zdenka Nováková, *Výtvarné dílo v architektonických koncepcích* (skripta ČVUT), Praha 2001; Zdenka Nováková, *Interior Design* (skripta ČVUT), Praha 2017 → **sdružení:** Unie výtvarných umělců; American Institute of Architects; Jednota umělců výtvarných → **jiné:** řada malířských výstav v tuzemsku i zahraničí.

zdroje: Marie Benešová, Památník českého státu, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, s. 98–101; Dušan Kuzma, K výstavě tvorby Z. M. Novákovéj, *Projekt*, 1984, č. 10, s. 54; Interior Design Award, *Interior Design*, 1989, č. 7, s. 60; Jan Novotný, Galerie v mosteckém chrámu, *Československý architekt XXXV*, 1989, č. 7, s. 3; Eva Jáchimová, Interiér gotického chrámu adaptovaný pre expozíciu výtvarného umenia, *Projekt*, 1989, č. 7–8, s. 41–42; Lenka Žižková, Nové poslání mosteckého chrámu, *Domov*, 1990, č. 2, s. 2–7; Petr Urlich – Petr Vorlík – Katarína Andrášiová – Lenka Popelová – Beryl Filsaková, *Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků*, Praha 2006, s. 154–165; Petr Volf, *Křídla: tvorba architektky a malířky Zdenky Marie Novákové*, Praha 2016.

Zdenka Nováková, první docentka na Akademii výtvarných umění za 180 let (soukromý archiv Zdenky Novákové)



Zdenka Nováková při přestavbě rotundy na hoře Říp (soukromý archiv Zdenky Novákové)



pracovala na prováděcím projektu Chemapolu a Investy. V březnu 1968 byl profesor jmenován vedoucím školy architektury AVU a vzal mě s sebou. Po okupaci jsme se všichni báli, co bude, ale život šel dál. O Chemapolu se nesmělo psát, protože moje spoluautorka emigrovala a také kvůli zařazeným dílům zakázaných umělců. Další práci ale nic nebránilo, jen občas byla obtížnější v jednání s úřady. Měla jsem nabídku od ředitele PPÚ navrhnout a realizovat další administrativní budovu, ale musela bych znovu vstoupit do soukolí projektového ústavu na plný úvazek a opustit AVU, což mi připadalo jako krok zpátky, odmítla jsem bez dalších úvah. (I při škole jsme mohli pracovat na projektech - ve vedlejším pracovním poměru nebo přes komise Díla ČFVU - navíc podle vlastní volby.)

Od sedmdesátých let jste se věnovala, mimo jiné i díky výstavnické tvorbě, intervencím moderní architektury do historického prostředí. Mohla byste popsat některé projekty?

Proti novostavbě Chemapolu to byla zcela odlišná zkušenost. Například na památník českého státu v rotundě na Řípu byla v roce 1974 vypsána veřejná dvoukolová architektonická soutěž. Připadalo mi to jako skvělý vlastenecký úkol. Sice těžká úloha, ale obtížnost jsem měla ráda. Konceptci jsem postavila na prosté modelaci měkce nasvícených stěn rotundy ponechaných v původním opukovém zdivu a kontrapunktu dvou hlavních prvků z téhož materiálu, vložených do nové dlažby: čtveřice schránek na prst z památných bojišť českého národa a skulptury Stanislava Hanzíka vyjadřující úctu naší současnosti k významu místa. Význam schránek na prst jsem potvrdila jejich tvarem a umístěním na osu vstupního pohledu s vertikálou svítidla nad nimi. Získali jsme první cenu a souhlas s realizací.

Všechny prvky - opukové schránky, vertikální svítidlo, mříž na empoře, dveře do věže včetně atypické kliky, osvětlení sochy a stěn, řešení nové dlažby, pamětní nápis - byly individuálně navrženy. Takové věci šlo tehdy vyrobit jen u Uměleckých řemesel a u družstva ZUKOV, vše za mého autorského dozoru. Výroba trvala několik let.

Památník byl dokončen a slavnostně uveden do provozu v roce 1979, za přítomnosti ministra kultury. Realizace se následně v národním kole architektonických realizací umístila jako druhá - za stanicí metra Malostranská. Fotografie památníku pak Federální svaz architektů posílal na prestižní zahraniční výstavu.

Mohla byste prosím zmínit výrazné, silné osobnosti, „tahouny“? Vzpomínky na starší obdivované kolegy, „nosné“ osobnosti architektury poválečných a zejména osmdesátých let.

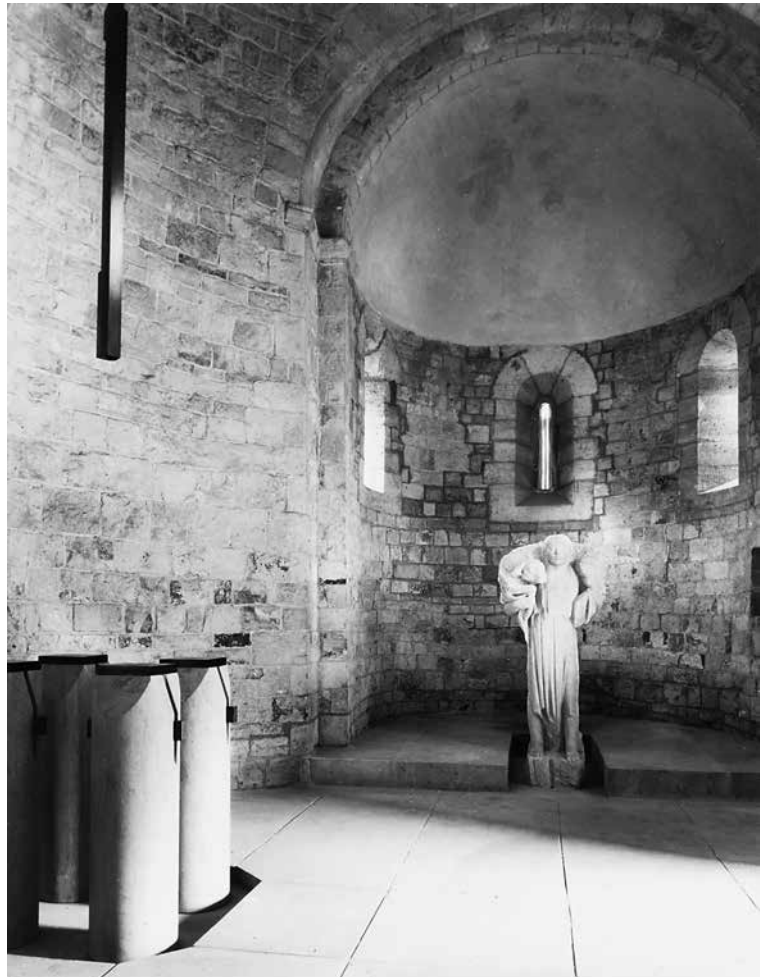
Nemyslím si, že by architekt potřeboval mít před sebou „tahouna“. Spíš inspiraci - a ta většinou přichází nečekaně, z docela nenápadných věcí. Člověk se ráno vzbudí a najednou ví, jak na to jít. Vzpomínám si, že diplomovou práci jsem vymyslela v tramvaji. Pochopitelně v podvědomí máme zkušenosti minulých generací - Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Ludwig Mies van der Rohe, Kenzo Tange, Isamu Noguchi, každý z nich přinesl něco zvláštního, inspirativního a nadčasového, myšlenky, které je stále možno rozvíjet. V našich poválečných podmínkách mělo samozřejmě nesporný vliv Expo 58 a jako studenti jsme všichni slavnou autorskou trojici obdivovali. Později jsem poznala Zdeňka Pokorného jako úžasného designéra, Josefa Hrubého jako významného architekta, ale bez Františka Cubra by nebylo onoho tak komplexního díla. Jeho všestrannost a schopnost domyšlení všech výrazových prvků ho předurčila k vůdčí roli. Měla jsem tu výsadu s ním pracovat deset let, ale jeho vliv lze sledovat i v práci jeho žáků, dnes významných architektů. Ráda vzpomínám na tu dobu, kdy k nám na AVU přišli první z nich: Jiří Suchomel, Emil Přikryl, Dalibor Vokáč, Vladimír Štulc, Jan Vrana... A pak ti poslední, kteří se mnou drželi smutek, když profesor zemřel. Byli jsme jako taková rodina se stejnou krevní skupinou. Františka Cubra jsme si také hodně vážili pro jeho osobní vlastnosti - byl autoritou, aniž by o to usiloval.

Pokud se týká nadčasovosti, vzpomněla bych také například na Víta Obrtela, jehož vila na antický motiv z roku 1934 by mohla být považována za současnou architekturu! Jinou výjimečnou osobnost, zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, představoval architekt Dušan Kuzma, autor známého památníku Slovenského národního povstání v Banské Bystrici. Znali jsme se z přátelských setkání pedagogů AVU a bratislavské VŠVU, kde učil. Byl mi blízký myšlením i zaměřením práce na umělecký výraz.

Jakou roli sehrálo politické uvolnění šedesátých let, utužování v době rané normalizace a pomalé uvolňování sevření v druhé polovině osmdesátých let?

Politické uvolnění šedesátých let nám dalo křídla, ale také osobní zodpovědnost. Pracovali jsme s nadšením, ale s výtvarnou kázní, střizlivostí, se záměrem docílit jasné koncepce a individuálního výrazu co nejprostšími prostředky a s ohledem na okolní prostředí. Důsledně

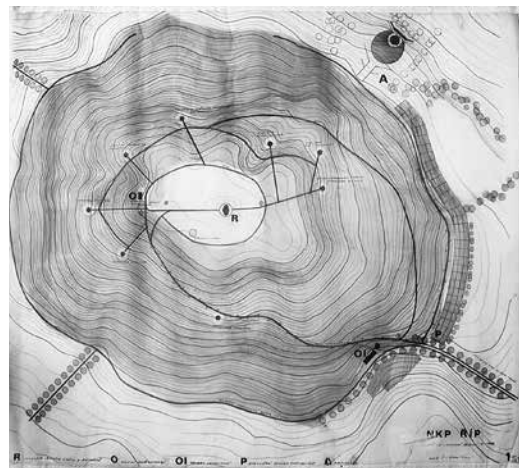
Památník českého státu v románské rotundě na hoře Říp, 1974-1979 (soukromý archiv Zdenky Novákové)
 „Při vstupu do interiéru rotundy nás upoutají především prostředky základního architektonického rozvržení kompozice prostoru. Vlastní těžiště, k němuž je prostor orientován, je v kompozici čtyř vertikálních útvarů tvořících dohromady jakýsi knížecí stolec, tedy symbol moci. Představené připodobení však v sobě skrývá nejušlechtlejší rozhodnutí skryté v jinotaji tvaru, které může poskytnout jen dobře zvládnutý a procítěný umělecký symbol. Neboť není silnější záštity moci státu, než krev oddaných a věrných, prolitá za jeho bytí. A to je smysl sevřeného pravidelného útvaru opukových schránek, v nichž je uložena prst z bojů, na nichž národ podstoupil své historické bitvy. Ve skulptuře před apsidou od Stanislava Hanzíka ožívá symbol dávnověku v podobě abstrahovaného Herma Chriofora, ale není to klasický hoch s ovečkou na plecích, ale obraz vypěstovaný tradicí národního obrození a zformovaný do lapidárního a dnes pochopitelného tvaru.“ (Marie Benešová, Památník českého státu, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, č. 3, s. 98-101)



Památník českého státu v románské rotundě na hoře Říp, 1974-1979, klika (soukromý archiv Zdenky Novákové)



Památník českého státu v románské rotundě na hoře Říp, 1979-1980, studie krajinného interiéru (soukromý archiv Zdenky Novákové)



se vymezovaly prostředky typické pro architekturu od těch příslušejících sochařství nebo malířství. Kdo takto začal svou dráhu, pokračoval i za normalizace, jen někdy bylo složitější své myšlenky prosadit. Atmosféra a uvolňování politických poměrů v osmdesátých letech je dobře vidět na příběhu přesunutého mosteckého kostela – do roku 1982 ještě nemyslitelné úvahy se uskutečnily v roce 1988.

V roce 1982 jsem se rozjela do Ústí nad Labem navštívit nového ředitele Krajského ústavu památkové péče a ochrany přírody, v jehož kompetenci byla hora Říp. Potřebovala jsem s ním probrat realizaci hotového projektu úprav okolí rotundy, vyhlídek a úpatí hory. Jednání se vyvinulo úplně jinak, jak tomu většinou bývá. Ředitel ponechal Říp stranou a vyzval mě, abych zpracovala scénář řešení interiéru přesunutého mosteckého kostela, který mnoho let po slavnostním transferu stál na novém místě sice rekonstruovaný, ale opuštěný a prázdný, zkrátka holá stavba.

Práce se sakrálním podtextem byla v té době neschůdná a velmi riskantní. Přesto jsem neváhala. Zjistila jsem, že církev kostel už nechtěla. Protože s ním bylo pohnuto – posunutím po obloukové dráze se změnila i osa chrámu a oltář nebyl nově orientován na východ, nýbrž na jih –, ale také protože se nacházel dál od města a vyžadoval by vysoké finanční náklady na údržbu. Tehdejší krajské orgány si představovaly, že interiér zůstane prázdný a že v něm budou jen přemístitelné panely, něco na způsob nástěnek, a na nich pamflety k politickým událostem! Původní, historicky i umělecky velmi ceněný inventář kostela měl zůstat složený ve skladech.

Tehdejší režim se sice obával církevních symbolů a všeho, co připomínalo náboženství, ale na druhé straně se zachraňovaly památky a ctily kulturní hodnoty. Proto jsem vsadila na galerii umění jako na hlavní funkci, díky čemuž by bylo možno představit sakrální objekty jako umělecká díla. Vyžádala jsem si odborné posudky uměleckých historiků na původní mobiliář kostela, ale také na věci z jiných, roztroušených míst, které by mohly celkový soubor doplnit, aby vznikla ojedinělá a cenná sbírka starého umění severočeského regionu. Tato sbírka a současně i sama architektura kostela by mohla být chápána jako stálá expozice, což by zdůraznil i způsob instalace, soudobé vyjádření úcty k historickým hodnotám. Prostor by šlo využívat také pro koncertní a jiné slavnostní účely (ostatně i na mše, ale o tom jsme museli pomlčet). Tento program jsem předložila na Ministerstvo kultury a získala souhlas a doporučení.

Přes všechny doporučující listiny, rovněž z Národní galerie, bylo první přijetí na Krajském výboru negativní, tehdejší úředník nechtěl nic slyšet. Řekl jen, že kostel má zůstat prázdný. O rok později nastoupila nová krajská předsedkyně a ta už mne vyslechla a dala souhlas k realizaci. Po schválení scénáře už jsem se mohla věnovat architektonickému řešení, rozvržení exponátů v prostoru a potřebnému výstavnímu zařízení. Navrhla a nakreslila jsem individuální soubor jednotlivých prvků včetně atypických osvětlovacích těles tak, aby byly dobře osvětleny nejen exponáty, ale i klenba, kterou jsem chápala a chtěla představit také jako exponát. Obrátila jsem se na osvědčené podniky – na družstvo ZUKOV a s výrobou výstavního zařízení na Umělecká řemesla, se kterými jsem měla dobré zkušenosti z předchozích prací.

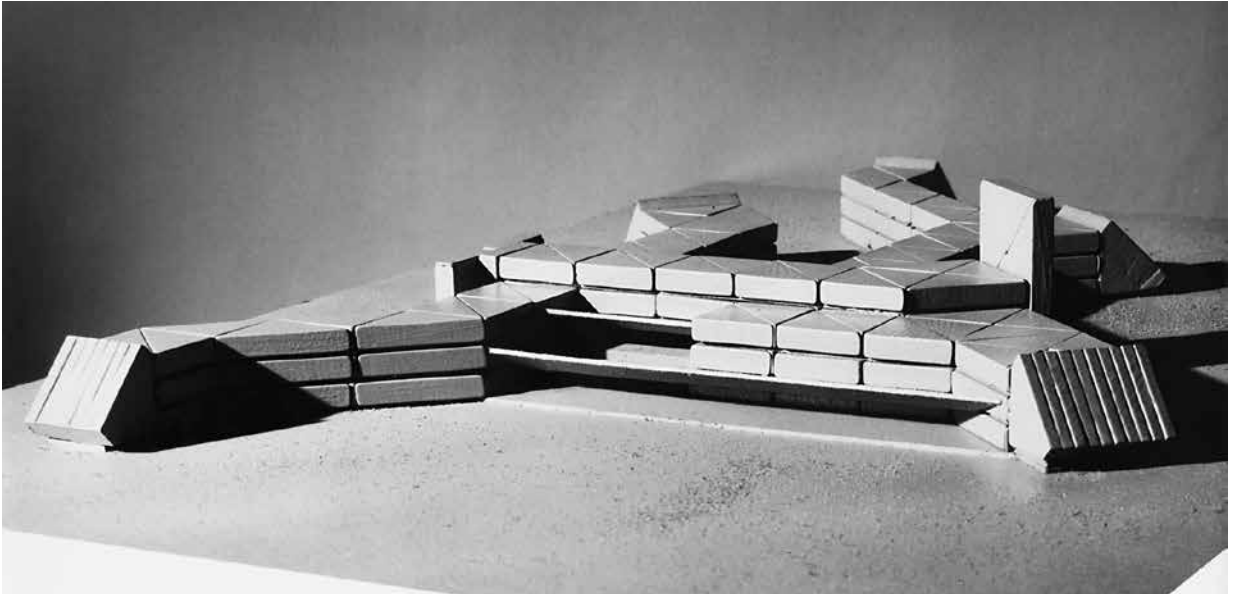
Souhlas, získaný v roce 1983, se týkal využití interiéru kostela pro galerii s rámcovým seznamem exponátů, ale o jednotlivé sakrální prvky bylo nutno dále vést nekonečné diskuse. Následovalo pět let práce a postupné přesvědčování úřadů o nutnosti zařazení všech původních dochovaných prvků. Nejvíce práce dalo schválení křtitelnice a kazatelny, ale i to se podařilo. Nakonec jsme prosadili všechny předměty z původního vybavení kostela a celé řady dalších gotických a renesančních sošek, oltářních obrazů ze severočeské oblasti, které mi doporučili v Národní galerii. Mezi vkládanými prvky byly dokonce i nádherné velkoplošné transferované fresky z Kopist. Můj návrh byl nakonec realizován v celém rozsahu a kostel slavnostně otevřen v prosinci 1988 za účasti ministra kultury, jeho náměstka a dalších VIP. Což bylo důležité pro zamezení případného politicky motivovaného zákazu přístupu veřejnosti. V té době se takové věci děly. Realizace měla úspěch v mezinárodních soutěžích – Interior Design International Award 1989 v Londýně a na Mezinárodním sympoziu architektů v Praze v témže roce.

Po revoluci byl zrestaurován barokní oltář a umístěn na místo, kde se nacházel v barokní přestavbě. Bohužel na úkor výrazu, kterým pozdně gotický chrám proslul v době svého vzniku. Překryl totiž velmi ceněný reliéf na empoře, obepínající horizontálně celý prostor.

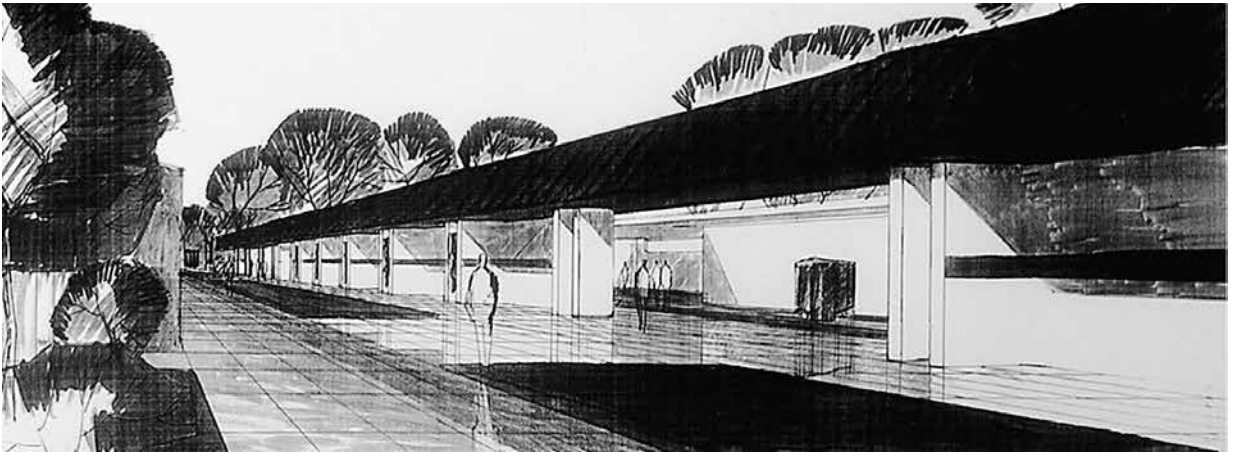
Typickým motivem naší poválečné architektury se stala širší spolupráce s výtvarníky, sociology, psychology, múzickými umělci atd. Jak se rozvinula v sedmdesátých a osmdesátých letech?

Úspěch naší účasti na Expo 58 v Bruselu, potvrzený ještě na Expo 67 v Montrealu, přivedl na svět význam scénaristické přípravy, která – dříve užívána jen ve

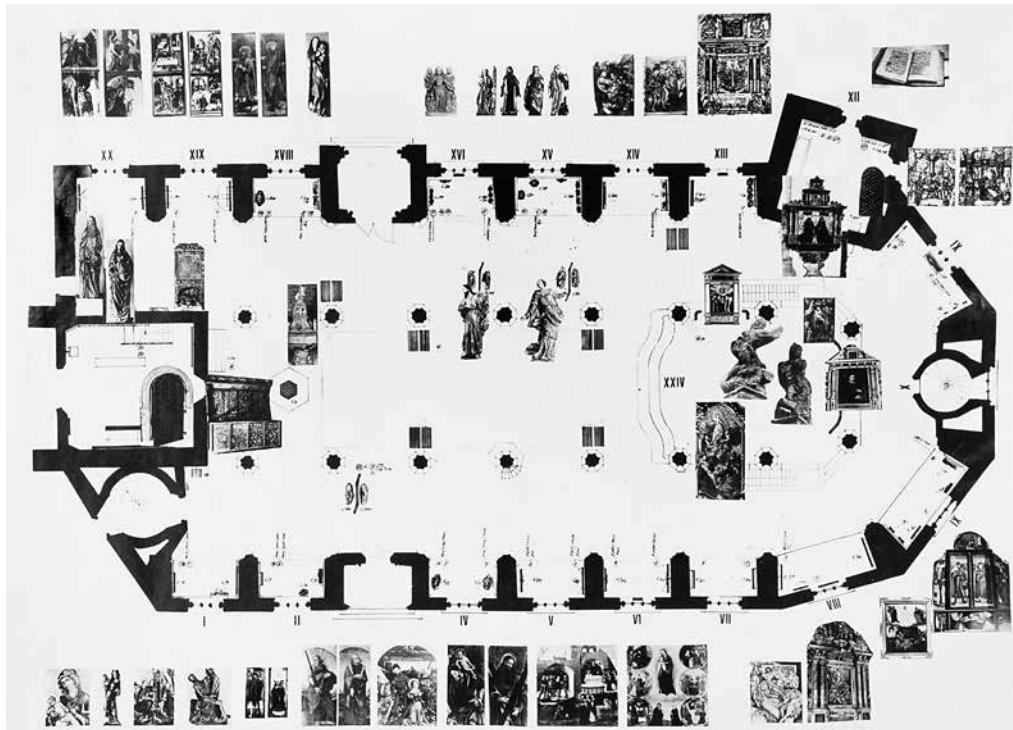
Nová budova Národní galerie na Letné,
Praha-Holešovice, 1977, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Zdenky Novákové)



Rozšíření Vyšehradského hřbitova,
Praha, 1976, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Zdenky Novákové)



Expozice starého severočeského umění
v přesunutém kostele v Mostě, 1983–1988,
scénář rozmístění výtvarných děl
(soukromý archiv Zdenky Novákové)



výstavnictví – se postupně začala objevovat jako součást projektové dokumentace větších zakázek ve formě výtvarného generelu. Scénář se zařazením výtvarných děl se předkládal Výtvarné radě. Po schválení radou pak byla výtvarná účast objednána u komise Českého fondu výtvarných umění. Investor měl povinnost dle charakteru zakázky věnovat na umění určitá procenta z celkových nákladů. Na rozdíl od šedesátých let, kdy spolupráce s výtvarnými umělci představovala velmi vzácný počin, spíše mimořádný, určený skutečně významným prostorům a osobnostem, koncem osmdesátých let byla na denním pořádku, všudypřítomná, i tam, kde výtvarné dílo nikdo nemohl doopravdy vnímat.

Příkladem spolupráce s výtvarníky z raných sedmdesátých let může být pražský hotel Intercontinental, luxusní hotel pro nejmovitější zahraniční klientelu. Budovu navrhovali Karel Filsak, Karel Bubeníček a Jaroslav Švec, interiéry se rozdělily mezi dva týmy – kolektiv Jana Šrámka s Janem

Bočanem a Zbyňkem Hřivnáčem a kolektiv Františka Cubra se Zdeňkem Pokorným a se mnou. Kladl se důraz na komplexnost díla, vzájemnou souhru při důrazu na originalitu, jedinečnost, kvalitu. Proto se „u nás“ na AVU konaly průběžné schůzky všech autorů a projekt budovy se dokonce i v detailech pozměňoval dle požadavků interiéru.

V našem týmu jsme řešili Pražskou restauraci s Cechovní síní a Primátorský salonek v přízemí, v němž měly probíhat slavnostní ceremoniály spojené s příjezdem nejdůležitějších návštěv, Lidovou restauraci v suterénu, Noční klub s vinárnou a se salonky v 8. patře. Každý z prostorů měl svou vlastní atmosféru, dotvořenou výtvarnými díly provedenými na míru pro předem vybraná místa. Vzpomínám zejména na Vladimíra Tesaře, který vytvořil nástropní malbu ve vinárně, kde mělo být vše tajemné a připomínat někdejší pražské podsvětí, nebo na plejádu spuštěných svítidel ve tvaru kravských zvonců od Vladimíra Janouška v Cechovní síní, kde atmosféru

staré Prahy navozovaly také dřevěné reliéfy na téma pražských cechovních znaků umístěné mezi trámy stropu od Čestmíra Kafky... Hotel prošel řadou rekonstrukcí a z původních interiérů se zachovaly jen osamělé prvky a dobové fotografie.

Co znamenala sedmdesátá a osmdesátá léta z vašeho hlediska pro postavení architekta a jeho roli ve společnosti?

Ve velkých státních projekčních ústavech byl architekt víceméně anonymní a anonymita není moc povzbuzující. Proto je někteří z nás opouštěli. Šlo také o svobodnější pocit, nebo prostě o to, aby člověk měl kolem sebe lidi, se kterými si rozumí. Ale nezdá se mi, že by forma pracovního kolektivu měla vliv na tvůrčí schopnosti jednotlivých lidí, spíš jejich sdružením více vynikly společné názory.

O roli architekta se v osmdesátých letech vedly diskuse, hlavně ve vztahu k ekologické situaci a možností, jak by ji architekti mohli zlepšit. Hovořilo se o tom, že stanoviska architektů nejsou dostatečně vyhledávána nebo jsou nepochopena. Kromě toho zaznívaly pochybnosti o přípravě architektů – školství mělo podle mnohých názorů dát rozsáhlejší znalosti spojené se současnou praxí. Zřejmě i obecný pohled na architekturu jako na pouze technickou disciplínu měl (a má) vliv na podcenění její role, až neúctu k ní. Vzpomínám si, že jsme tehdy ve škole vícekrát posílali na Ministerstvo školství zdůvodnění, že architektura není jen technická, ale i umělecká disciplína. Stejně to nenašlo velkou odezvu. Nemyslím si, že by tyto diskuse v osmdesátých letech obecně něco změnily. Navíc postmoderní záměr přiblížit architekturu lidem (formou nezávazné hry s historickými prvky) architektům na úctě nepřidal.

V době normalizace se navíc v novinách všeobecně uváděla dodavatelská firma, autoři projektu jen výjimečně.

Projekty také posuzovaly různé odborné a ideové komise.

Kromě již zmíněné Výtvarné rady, kde jsme předkládali generely výtvarné spolupráce, existovaly umělecké komise Českého fondu výtvarných umění, které posuzovaly projekty a honoráře. Tento systém byl důležitý pro výtvarníky a architekty na volné noze, aby šlo jejich práci oficiálně proplatit. Komise měly na starosti jednotlivé obory – monumentální díla ve spolupráci s architektem, volné umění pro prodejny Díla, výstavnictví a interiér, který byl na rozdíl od architektury považován za umění. Proti tomu se architekti bouřili a nakonec dosáhli vytvoření Architektonické služby Českého fondu

výtvarných umění. Na půdě Svazu českých architektů fungovaly komise v rámci sekcí pro urbanismus a architektonickou tvorbu, kde se velké zakázky také předkládaly v případě pochybností nebo sporů. Tento systém posuzování prací fungoval po celé období od šedesátých do osmdesátých let.

Jakou roli sehrály v sedmdesátých a osmdesátých letech architektonické soutěže? Jak byly přidělovány zakázky? Mohla byste zmínit i nějaké nerealizované projekty?

Soutěže byly vypisovány i v sedmdesátých letech, i když méně. Byly důležitou cestou k zajímavému úkolu. Tak jsem se dostala třeba k realizaci památníku na Řípu. Existovaly ale i jiné možnosti, většinou v souvislosti s předešlou prací. Například nerealizovaná studie nové budovy Národní galerie na Letné, kterou jsme odevzdali s architekty Stanislavem Švecem a Stanislavem Pickem v letech 1978–1979, byla přímou zakázkou, v návaznosti na mou práci na Jiřském klášteře. Na realizaci nebyly peníze.

Některé práce v sedmdesátých letech vypisoval Svaz architektů také ve formě studijních úkolů. Tak to bylo například v roce 1975 s problematikou aktivace Vyšehradského hřbitova. Přihlásila jsem se a v následujícím roce odevzdala práci ve formě studie, která byla přijata komisí architektonické tvorby svazu a předána Klubu Za starou Prahu. V Klubu vyvolala zájem a vedla k zadání podobné rehabilitace Olšanských hřbitovů. Studii jsem navrhla opět jako studijní úkol svazu v letech 1978–1979. Ještě v roce 1983 a později měl Klub Za starou Prahu zájem o realizaci, ale chyběly finance. Zůstalo jen při úpravě cest a základní údržbě.

Zadavatelé menších úloh se také občas obraceli na komisi pro interiér Českého fondu výtvarných umění. Touto cestou mi byla svěřena výstava secesního plakátu v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu v roce 1970. Ta se realizovala a byla to pro mne krásná spolupráce s autorem scénáře Tomášem Vlčkem a s Janem Svobodou, významným fotografem, který expozici doplnil velkoplošnými dobovými fotografiemi. Realizace získala nominaci do národního kola přehlídky architektonických prací.

Ale řešili jsme také řadu menších úkolů bez honoráře – chaty, byty pro přátele. Utkvěla mi vzpomínka na někdejší restauraci v pražském Mánesu, kterou jsem kreslila na Cubrovo přání – řekl mi, že mu za to vedoucí restaurace slíbil zajistit pronájem garáže. Připadalo mi to kuriózní, tím spíš, že tu garáž stejně nedostal. Jindy jsem kreslila nové vybavení kostela sv. Karla Boromejského pro kolegu na AVU, za odměnu

Expozice starého severočeského umění
v přesunutém kostele v Mostě, 1983–1988
(soukromý archiv Zdenky Novákové)



Dokončení expozičního celku v Jiřském
klášteře na Pražském hradě, 1976–1986
(soukromý archiv Zdenky Novákové)



mi pak nabídl stáž v Itálii, kterou jsem nevzala, měla jsem tehdy malou holčičku a neměla jsem zájem.

Ze všech podobných „charitativních akcí“ byla nejpodivnější práce na vile pro Věru Chytilovou. Jednoho dne, na počátku sedmdesátých let, paní režisérka přišla k nám do školy, že by potřebovala navrhnout vilu v Troji, vila měla splňovat i úlohu rekreačního objektu. Profesor Cubr pak zadal tuto práci jako semestrální úlohu studentům. Nutno podotknout, že tehdy jsme v ročníku měli velmi nadané studenty (byli to již absolventi Fakulty architektury na ČVUT, Cubrovi diplomanti, a jejich návrhy na vilu dopadly výtečně). Paní režisérce se ale nelíbilo, že autorem by byl student, a chtěla, aby se tím návrhem zabýval přímo profesor, resp. jeho ateliér. František Cubr jí projekt nakonec slíbil a svěřil ho mně. Návrh byl připraven v termínu, který si paní režisérka určila, ale ona už se ani nepřišla podívat, ani nezavolala. Připadalo nám to tehdy strašně nefér. Myslím, že mezitím jí někdo dal doporučení na SIAL v Liberci. Vůbec netušila, že Emil Píkrýl – tam nakonec pověřený autor realizace – byl také jedním ze studentů na AVU, jejichž práce zavrhl, aniž je viděla.

Přinesla poválečná léta intenzivnější spolupráci architekta se sochařem či malířem, nové impulsy? Měnily se v průběhu času, od stalinských padesátých let přes rozevlátá šedesátá až po upjatá normalizační léta? Jaká byla interiérová tvorba?

Pokud se týká vývoje v této oblasti, v průběhu šedesátých a sedmdesátých let se postupně dospělo k pochopení dvou důležitých myšlenek: předně architektura i výtvarné dílo musí být chápány jako souřadné a svéprávné disciplíny a za druhé jejich spolupráci je třeba řešit už ve fázi projektu stavby nebo interiérového celku (na rozdíl od dřívějšího postupu, kdy se výtvarná díla doplňovala do hotové stavby nebo, v horším případě, ji postupně „zdobila“). Samozřejmě se to týkalo jen staveb, ve kterých byla účast výtvarného díla odůvodněná. Bylo důležité, aby jednotlivé výtvarné obory pracovaly se svými specifickými prostředky, protože tak měly co největší sílu výrazu a ve spolupráci (syntéze) se nerušily, naopak se navzájem podporovaly právě svou jedinečností.

Za normalizace byli sice někteří výteční umělci zakázáni, ale přesto právě v té době vznikla některá krásná díla. Například fontána od sochaře Petra Šedivého na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze z roku 1980 nebo výtvarná díla v hotelu Intercontinental, zde zřejmě s ohledem na zahraniční klientelu. I jiná díla zakomponovaná do architektury se zdařila, protože

v rámci většího celku šlo lépe obhájit abstraktní vyjádření či převedení do formy architektonického detailu. Ve volné tvorbě měli totiž umělci problém s opětovným požadavkem realismu. Původně přísný dohled uměleckých komisí nad tabu abstraktních „jinotajů“ se však postupně zmiřňoval.

Jaká byla interiérová tvorba?

Interiérová tvorba vyžaduje určitou dvoudomost – kromě řešení funkce a vnější formy stavby by architekt měl mít i znalosti specifické pro tvorbu vnitřního prostředí, jednotlivých prvků, smysl pro výraz, výtvarný cit. Snad proto byl dříve interiér považován za výtvarný obor víceméně dodatečně doplňující architekturu. Až od šedesátých let se začal považovat za součást architektury, nicméně v jejím rámci stále byl a je dosud na okraji zájmu. Proto jsme na konci osmdesátých let uspořádali výstavu *Současná česká interiérová tvorba 1978–1988*. Výstava se konala na půdě Svazu v Galerii Jaroslava Fragnera na přelomu let 1989–1990, zastoupeno bylo přes sto architektů.

Do katalogu jsme zařadili celkem asi šedesát fotografií, zejména realizací, kde interiér tvořil součást komplexního řešení stavby, například kulturní dům v Teplicích od Karla Hubáčka, Dům bytové kultury v Praze od Věry Machoninové, foyer divadla v Mostě od Ivo Klimeše, vstupní prostory Koospolu v Praze od Stanislava France, Jana Nováčka a Vladimíra Fencla, interiéry hotelu Gomel v Českých Budějovicích a dnes již neexistujícího hotelu Praha v Praze a jiné soubory. Také některé stanice metra byly zajímavé svou neopakovatelností, zřejmou vazbou na specifiku místa v historickém městě. Pěší zóna, v podstatě městský interiér, v té době motivovala vytvoření celé řady interiérů s oddychovou a obchodní funkcí k ní přiléhajících, jejichž svéráz, vztažený k historickému prostředí, jí dodal jedinečnost – tyto kavárny, bistra, drobné obchody, butiky byly též vítanými exponáty. Významnou část výstavy představovaly ukázky rekonstruovaných památek a historických objektů jako spojení racionální úvahy s vysokou citlivostí, například Jiřský klášter, Anežský klášter, děkanský kostel v Mostě, rekonstrukce interiérů budovy SČVU Mánes a jiné významné rekonstrukce té doby. Výstava nás přesvědčila, že interiérová tvorba je na dobré cestě a někdy dokonce předčila kvalitu stavby. V devadesátých letech už ale bylo všechno jinak...

Petr Vorlík, korespondenčně, leden 2019

Tomáš Šenberger



V opuštěném industriálu
jsme viděli krásu a potenciál

Jak ses k průmyslové architektuře dostal? Mohl se člověk už na škole typologicky specializovat?

Můj otec byl strojař, puntičkář a pracoval v Sigmě Modřany, kde projektovali potrubní systémy pro velké elektrárny. Jezdil po celé východní Evropě. Když se stavěla mělnická elektrárna III (do provozu uvedena v roce 1981), byl jsem tam s ním několikrát na kontrolním dnu. Fascinovalo mě, jak je to obrovské. Bavili jsme se i o kráse starých fabrik z 19. století. Nosil fotky starých elektráren a do mnohých se dostal, když se modernizovaly. Oba jsme k tomu měli hezký vztah, spojovalo nás to. Neměl jsem tedy s průmyslem problém jako s nějakou „špinavou technologií“.

Od druhého ročníku jsme v rámci oboru architektura na Fakultě stavební měli ateliéry typologicky rozvrstvené až do předdiplomu. Absolvoval jsem jeden ateliér průmyslových staveb u Emila Hlaváčka, moc se mi tam líbilo, a i jeho názor na architekturu. Hlaváček zadával praktické úlohy návrhu průmyslových závodů a pro studenty organizoval exkurze do továren – většinou strojírenských nebo potravinářských. Na tři poslední semestry – interiér, předdiplom, diplom – jsme si mohli vybrat ateliér, tak jsem je strávil u Hlaváčka na Katedře průmyslových a zemědělských staveb. Jako předdiplom – většinou to byla urbanistická úloha – jsem dělal přestavbu kladenských oceláren SONP, již tehdy v roce 1973 s očekávanou ztrátou původní funkce. Jako diplom jsem pak kreslil ředitelství SONP, věžák, dost příšerný, v centru obou průmyslových částí. Už tehdy jsem měl vizi, jak by mohla být historie spojená s novým. Tam, kde se administračka měla budovat, byl původní jeřáb na odlitky. Využil jsem ho jako lávku přes parkoviště.

Mělo to zaměření pro studenty nějaké echo až do praxe.

Ti, co se tím zabývali ze srdce, si pak hledali místo ve specializovaných projekčních ústavech, které

existovaly vedle univerzálních – jako byl třeba Pražský projektový ústav... V tomto praxe navazovala na strukturu škol. Právě specializovaných průmyslových ústavů bylo hodně, pro jednotlivá průmyslová odvětví.

Po škole jsem nastoupil do televize, tam jsem byl rok a půl, pak mě Emil Hlaváček v roce 1975 oslovil, jestli bych mu nedělal asistenta. Začal jsem se zabývat hlouběji jak průmyslovou architekturou, tak i technologiemi.

Kdo na katedře tehdy působil?

Byla tam dobrá sestava kolem profesora Emila Kovaříka, to byl guru oboru. Dále zde byli Emil Hlaváček, František Štědrý, Petr Pospíšil, Jarmila Attlová, Bohdan Malaniuk a Jan Štěpaník (původně z Centropjektu ze Zlína). Ti dělali výzkum. Byla tam i sekce zemědělských staveb, pan profesor Stanislav Šnajdr – ještě prvorepublikový profesor, docentka Dostálová a asistenti Jaroslav Sýkora, Bedřich Košatka a Karel Daneš. Vedoucím katedry byl tehdy profesor Hořčíčka, politický exponent, proděkan, člen OV KSČ.

To jsme ještě v sedmdesátých letech, je tam výsledovatelný nějaký rozdíl mezi sedmdesátými a osmdesátými lety?

V roce 1975 mi bylo 25, oženil jsem se, měl dvě děti, staral jsem se, abychom měli peníze... jestli ta doba byla horší, nebo lepší, nevím. Spíš já sám jsem se měnil, v osmdesátých letech jsem už byl starší a začínal mít dobrý pocit ve své profesi...

Jak jste vedle školy mohli projektovat?

Na vysoké škole, jako učitelé, jsme nemohli. Byl výzkum, výuka a pak „kšefty“, jak tomu říkali soudruzi stranici, přes Architektonickou službu či Český fond výtvarných umění. Tímhle způsobem nešlo ale projektovat fabriky. Neměli jsme zázemí jako v projektáku, kde měli za sebou tým technologů. Takže Emil Hlaváček se zabýval spíše urbanismem průmyslových území.

Nevadilo mu, že nemohl navrhovat?

Myslím, že vadilo, ale před praxí měl trochu ostych. V polovině osmdesátých let jsme třeba dělali návrhy interiérů, barevné řešení a design průmyslové prádelny do Chomutova. Chtěl jsem ho přimět, abychom návrh i zrealizovali, šance tady byla, byla to záležitost pro lakýrníka, ale on se realizaci dost vyhybal. Nakonec se to ale podařilo. Bezpečný byl ale v koncepčních návrzích, spolupracoval tehdy s Projektou [Projektový ústav zaměřený na lehké a střední strojírenství] a udělal koncept typizovaného autoservisu pro Škodu. Návrh měl modulaci, mohl se rozvíjet a mít nějaké kapacitní variace. Dana Matoušová pak takový

Tomáš Šenberger * 1950

architekt → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1974) → **zaměstnán:** Československá televize, odbor perspektivní koncepce (1974–1976); Fakulta stavební ČVUT v Praze (1976–1977); Fakulta architektury ČVUT v Praze (1977–1989, 1991–2005); Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT v Praze (2004–2009, spoluzakladatel); Fakulta stavební ČVUT v Praze (od 2005); Šenbergerová, Šenberger – architekti (1990–2015); mar.s architects (od 2015) → **vybrané projekty a realizace:** projekty průmyslových zón, s Emilem Hlaváčkem: Kladno-jih (1977), Mělník-Blata, Nůšařská (1978), Příbram (1982), Česká Lípa-Stružnice a Obecní les (1984 a 1985), Sedlčany (1988); studie rekonstrukcí průmyslových závodů, s Emilem Hlaváčkem: Bateria Slaný (1979), Karosa Slatiňany (1980), PPaM Vysočany (1985), Tesla Strašnice (1986), konverze pivovaru v Dobříši pro sklady Chirany (1987); barevná řešení interiérů, s Emilem Hlaváčkem: cukrovar v Čejetičkách (1983), průmyslová prádelna v Chomutově (1988); zpřístupnění památky Důl Michal v Ostravě (2000); konverze textilní továrny na bydlení Moravan v Brně (2005) → **publikační činnost:** Tomáš Šenberger, Bývalá továrna Hydroxygen v Prokopském údolí, in: Emil Hlaváček – Benjamin Fagner (eds.), *Industriální architektura, nevyužitě dědictví*, Praha 1990; Tomáš Šenberger, *Rekonstrukce výrobně-technických staveb k novým účelům. Rozpravy Národního technického muzea v Praze 137*, Praha 1995; Tomáš Šenberger – Vladimír Šlapeta – Petr Urlich, *Osada Baba – plány a modely* (katalog výstavy), Praha 2000, Wrocław 2002; Eva Dvořáková – Tomáš Šenberger (eds.), *Industriální cesty českým středozápadem*, Kladno 2005; Eva Dvořáková – Benjamin Fagner – Tomáš Šenberger – Pavel Frič, *Industriál_paměť_východiska*, Praha 2007; Libor Doležal – Šárka Jiroušková – Tomáš Šenberger, *České a moravské pivovary*, Stavební kniha, Praha 2007; Lenka Popelová – Zuzana Pešková – Tomáš Šenberger, *Veřejný prostor v širším kontextu – město, industriál, krajina*, Praha 2018; Tomáš Šenberger – Lenka Popelová (eds.) – Axel Föhl – Franziska Bollerey et al., *Železniční dědictví – od velké minulosti k budoucí využitelnosti*, Praha 2018 → **členství:** zakládající člen Sekce ochrany průmyslového dědictví v Klubu přátel NTM (1986); komise expertů MŠMT; posuzovatel NAU.

Tomáš Šenberger na fakultní oslavě, začátek osmdesátých let, druhý zprava (soukromý archiv Tomáše Šenbergera)



Tomáš Šenberger u Hlaváčků na chalupě, 1984 (soukromý archiv Tomáše Šenbergera)



zrealizovala na Spořilově (dnes je tam jiný servis) a ještě jeden myslím v Bratislavě.

Později byl Emil zaměřený především na výuku a teoretickou část problému. Urbanismus byl na půl cesty mezi realizací a teorií, blíže teoretickému zkoumání. Spolupracovali jsme s projektovými ústavy na urbanistických projektech průmyslových území, navázaných na směrných územních plánech, které dělal třeba KPÚ. Emil byl najatý na tzv. průmyslovou přílohu. „Někdo musel v těch šedých plochách udělat pořádek“ – to jsme byli my. V průběhu osmdesátých let jsme dělali na územních plánech středně velkých měst, zejména Středočeského kraje, jako Mělník, Slaný, Sedlčany, ale třeba i v České Lípě. Vše jsme objížděli. To byla i „škola sociální“, když jsme se třeba účastnili schůzí, kde bylo 50 zástupců fabrik a my jim říkali: „Tady vám to uřízneme, tohle zbouráme...“ Ale Emila to bavilo, byl noblesní, měl světlý, trojdlílný oblek, bleděmodrou košili s kravatou... naproti dělnictvu ve flanelkách a rádiovkách.

Zabývali jste se třeba i krajinářským či ekologickým aspektem závodů?

Určitě jsme pro průmyslová území navrhovali izolační, oddělující pásy zeleně, ale znali jsme již Jane Jacobs a její hlášky o tom, že „kouř nezná hranice“. Krajinářské hledisko si jako samostatné téma moc neuvědomuji, spíše jsme ho vnímali již v souvislosti s celým urbanismem. Ekologické aspekty se ale promítaly především do začínajících nových, „čistých“ technologií. Vnímám jsem především čištění kouře z elektráren pomocí novinky – „elektrofiltrů“ a pak v hutním průmyslu přechod na elektropece. Pokrok ale třeba v „chemii“ jsem už nesledoval.

Dostali jste se již tehdy i k tématu konverze?

Často jsme při průzkumech průmyslových území naráželi na staré fabriky z přelomu 19. a 20. století, i starší, většinou v žalostném stavu, ale s charakteristickým architektonickým řešením a jistým neopakovatelným kouzlem. Pro nás pro oba to bylo inspirující a hledali jsme možnosti, jak v navrhovaném urbanistickém řešení některé původní budovy zachovat. Já jsem byl většinou jejich původním stavem nadšený a chtěl jsem i ve studentských projektech uplatnit některé úlohy konverzí. Viděl jsem v tom dobrý posun od „suchého“ návrhu továren. Emil to sice akceptoval, ale do školních úloh konverze nakonec zařadit nepovolil. Jako učitel a architekt nebyl v té době s novým, nevýrobním využitím starých průmyslových budov zcela srozuměný. Nakonec jsme spolu ale projekt konverze pivovaru – u nás možná

jeden z prvních – udělali na začátku osmdesátých let při práci na průmyslovém území v Dobříši. Pivovar je z tohoto území vyčleněný, už nefungoval a Chirana ho chtěla využít pro sklady. Udělali jsme studii adaptace pivovaru na sklady, včetně nové přístavby. Projekt se tehdy nerealizoval. Dnes je pivovar přestavěný na bytový komplex, ateliérem FADW v roce 2007.

Ještě ani nebyl zájem o „architektonické kvality“ těchto staveb?

Emil byl klasický modernista, obdivoval Piera Nerviho, Le Corbusiera, ale také vrstevníky, třeba Normana Fostera nebo Richarda Rogerse. K historickým věcem vlastně neměl moc vztah. Když jsem chodil do školy, 19. století nikoho nezajímalo, tato architektura se interpretovala jako „eklektické slepence“. I když šlo o interpretace historických slohů, na neorenesanci se pohlíželo jako na podivné věci... Zajímavé je, že náhled na tuto architekturu se – určitě ve mně, ale možná i v obecné rovině – zlomil i díky průmyslu, protože ten tam vnášel úplně jinou atmosféru. V průmyslu byly cihly, železo a romantika úplně jiného typu, která mi vnímání 19. století posunula. Zaujala mě Marie Benešová s knížkou *Česká architektura v proměnách dvou století: 1780–1980*, kde se zabývá dualismem v architektuře 19. století. Popisovala, jak se odtrhla technologická, výzkumná část od uměleckého/architektonického stylu a jak architekti 19. století byli „zavření v tom systému neoslohů“ a paralelně běžely nové technologie a konstrukce – litina, ocel. Vznikal obraz nové doby, který se uplatňoval především v průmyslu – v ostatní architektuře pak spíše skrytě, třeba jako konstrukční součásti krovů.

V roce 1987, když jsem začal dělat aspiranturu, jsem na to navázal při čtení anglické literatury, například *A History of Building Types* od Nikolause Pevsnera. Průmyslová architektura 19. století mě začala velmi zajímat, viděl jsem v ní první linii nové, „moderní“ architektury, která pak až ve dvacátých letech 20. století naplno uplatnila principy vymyšlené a odzkoušené nejprve v průmyslu.

Vedle toho už asi bylo zvažováno i ekologické hledisko, krize průmyslu s tím, že tyto stavby se dají nějak využít...

Za socialismu byl u nás průmysl hlavní motor, hybatel státu, dělnická třída byla číslo jedna. Nastavené to bylo tak, že se průmysl má stále obnovovat. Problém, který jsme vnímali v souvislosti s průmyslovou historií, byl, že spousta továren fungovala v kritických podmínkách. Třeba ve městech znečišťovaly ovzduší, kotelny byly staré, šířily hluk, zatížení dopravou... Byly určeny na dožití a neinvestovalo se do nich,

předpokládalo se, že nové vzniknou někde za městem v územích, která jsme my projektovali, což se ale ve skutečnosti skoro nestalo. Situace se komplikovala. Příkladem byl třeba Karlín. Nebylo to téma ekologické v pravém slova smyslu, spíš šlo o ochranu ovzduší a prostředí... Nicméně na katedře jsme s kolegy výzkumníky debatovali, jak vytvořit podmínky, aby staré továrny mohly být ve městech stavebně zachované a přitom neobtěžovaly své okolí.

Emil Hlaváček publikoval na téma závod budoucnosti – tam se to neřešilo?

Jeho téma bylo spíše typologicko-teoretické, jako univerzálnost, variabilita, zaměřený byl na technologie a jejich následný vliv na architekturu... Myslím, že v ekologii jsme byli u nás v Československu hrozně pozadu. Propagoval ji zejména Bedřich Moldan. V Evropě vznikl už na konci šedesátých let Římský klub, který definoval ekologickou zátěž zeměkoule a předpovídal katastrofické scénáře. Na konci sedmdesátých let přišla první energetická krize a v západní Evropě se už průmysl odstraňoval, ale my jsme to stále z těch výše popsaných důvodů dotovali...

Jaká tedy byla tvoje vize?

Byla snaha hledat optimální varianty, které se oprostí od vlivu Athénské charty. Smysl dávaly „smíšené lidské aktivity ve městech“, ne fabriky někde za městem... bylo ovšem nutné, aby neobtěžovaly okolí. Na to ale i u nás již existovaly modely – stavět a provozovat se mohly jen provozy, které splnily poměrně přísné hygienické předpisy – což se ale nevztahovalo na existující továrny. Bylo jasné, že když se výroba vymístí, tak se fabriky zbourají, nezůstane jejich historická stopa. O tom psali i všichni kritici Athénské charty, které jsem načel – Jane Jacobs, Kevin Lynch... ti město vraceli do tradičního, fungujícího obrazu, který nebyl strukturovaný na jednotlivé segmenty propojené dopravou, ale bylo to funkční živoucí město. Tak se dala také podpořit ochrana průmyslu, protože ten byl identifikačním znakem jedné složky městské mozaiky, a to i architektonicky.

Věnoval se tomu nějaký úkol i na vašem pracovišti?

Já jsem chtěl projektovat a kreslit. Výzkumu se věnovali, jak jsem zmínil, Attlová a Štěpaník. Zabývali se identifikací průmyslu v pražských městských čtvrtích Karlín, Holešovice a Smíchov. Šlo o sběr dat, jak struktura průmyslových čtvrtí vypadá, což mělo sloužit jako podklad pro teorii transformace průmyslu ve městě. Některé objekty byly určeny k demolici nebo vymístění, některé mohly být zachované v nové

výrobní funkci (už ne jako těžká výroba). Iniciátorem byl také František Štědrý, který později napsal skriptu *Transformace průmyslu ve městech*, kde popsal, jak s „odloženým průmyslem“ zacházet, tam se asi poprvé objevily myšlenky i jeho nového využití (a Hlaváček o tom stručně psal v knize *Architektura pohybu a proměn*).

Váš výzkum obrazu Karlína s tím souvisel jak?

S Honzou Bendou jsem seděl v kanceláři. Byl „nasáklý“ myšlenkami Jiřího Ševčíka, nosil samizdaty Kevina Lynche, Charlese Jenckse. Karlín jsme s Bendou začali dělat paralelně se zmíněnými výzkumy. Co se týče metodiky, v práci *Obraz Mostu* šlo hodně o mentální mapy podle Lynche. U nás pak více o historii Karlína samotného – metodiku kladení historických vrstev na sebe. Fotky dělala fotografka Ilona Klapová. Karlín byl výzvou, díky svému mixu funkcí. Plán Karlína je z roku 1816 od Jiřího Fischera, přijde mi geniálně jednoduchý, založený na třech rovnoběžných ulicích, z jedné strany „Žižkaperk“, z druhé Vltava se čtyřmi ostrovy, obdélníkové bloky plánoval až do velikosti cca 200 m. Taková struktura se mohla dobře diverzifikovat, vynecháním bloku např. vzniklo náměstí. Do velkých bloků se nastěhovaly industriální objekty už v průběhu 19. století, svou roli hrála i blízkost vody, železnice atd.

Podle nás měl Karlín obrovský potenciál rozvoje, nebyl nudný, strukturovaný funkčně i z hlediska architektury – továrny, obytné bloky, voda, Invalidovna... Výsledkem práce byl průzkum historických plánů, záznam současného stavu a architektonická studie rozvoje. Navrhoval jsem dokončení bloků směrem k řece, což by bylo rozumné a logické vyústění rozvoje Karlína, který by oživila komunikační diagonála, Maniny byly rezervované na olympijský stadion, tehdy plánovaný. Navrhoval jsem propojení přes řeku na Jatka... tento rozvoj se nakonec i do jisté míry potvrdil, což mám jako takovou vnitřní satisfakci...

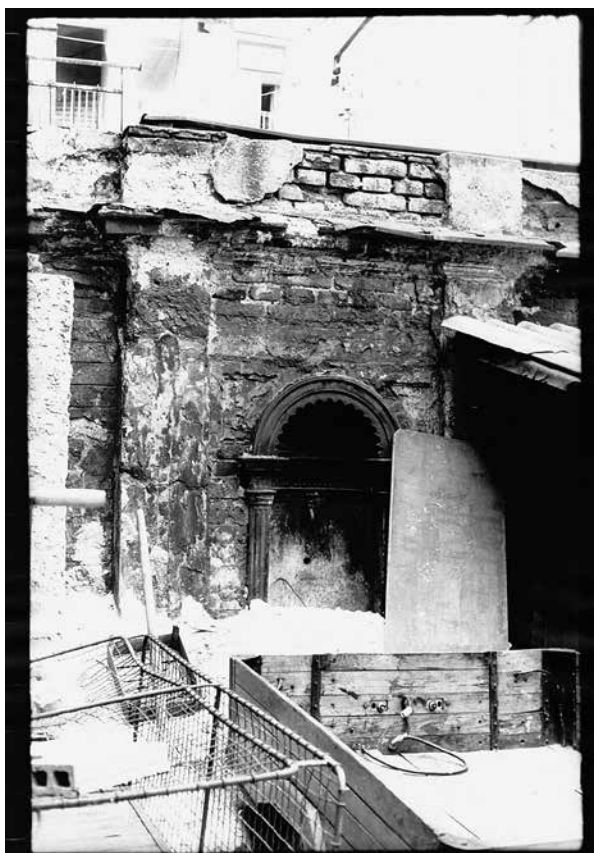
Dělali jste i nějaké průzkumy mezi občany?

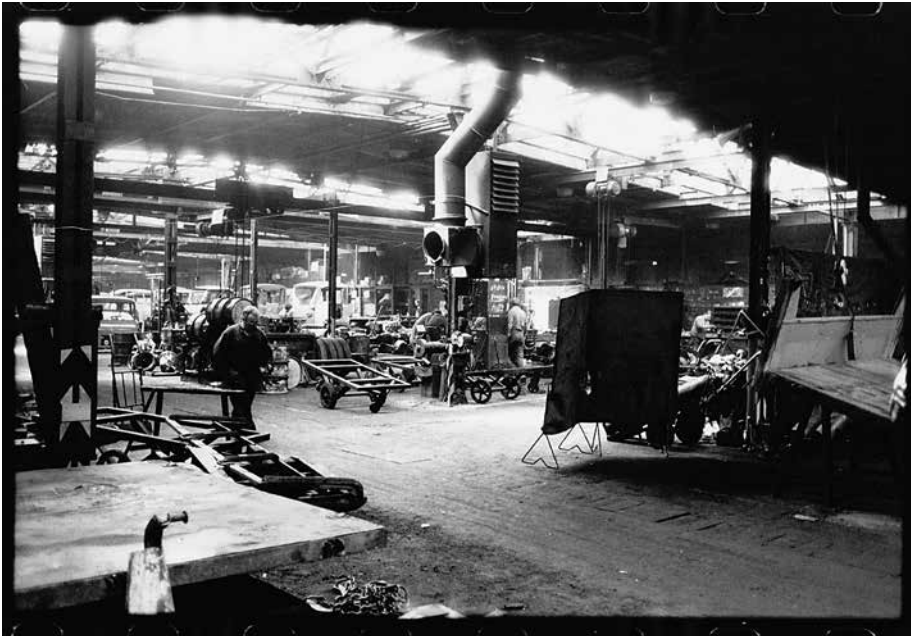
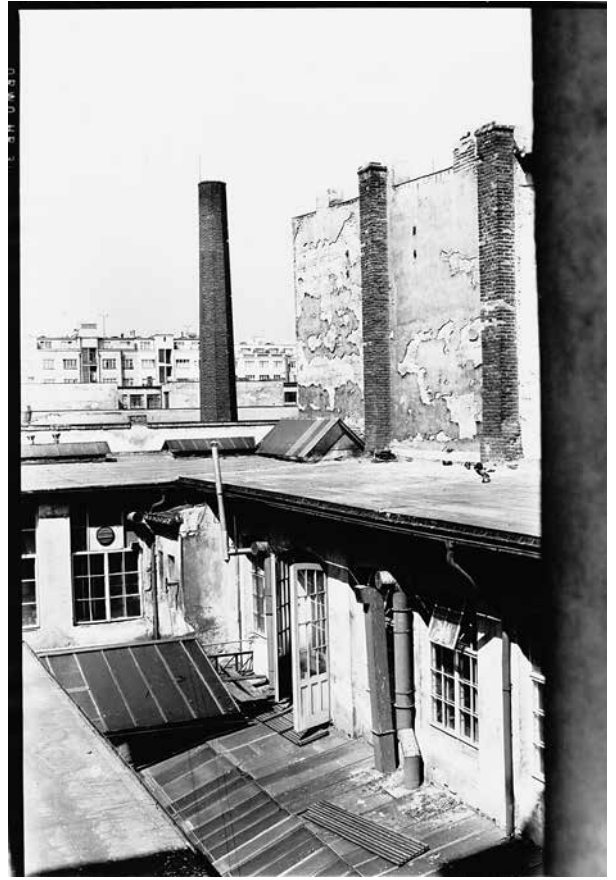
Benda emigroval asi v roce 1984, dřív, než jsme došli k plánovanému sběru mentálních map, práce v tomhle zůstala na půl cesty. Já jsem dokončil skicu rozvoje, to mi bylo blízké.

V roce 1985 vyšla kniha *Architektura pohybu a proměn*. Jak jsi na ní spolupracoval?

Emil Hlaváček se stal docentem, pak neměl šanci profesorského řízení. Rozhodl, že si udělá doktorát [Dr.Sc.] a napíše knížku. Měl kamaráda v Odeonu a proběhla mezi nimi diskuse, jak se kniha bude jmenovat: „Průmyslové stavby... to ses pomátl, to

Fotografický průzkum obrazu
čtvrťi, Praha-Karlín, počátek
osmdesátých let (soukromý
archiv Tomáše Šenbergera,
foto Ilona Klapová)





nemohu vydat v Odeonu." Tak vznikl ten poetický název. Emil byl pečlivý a pracovitý a měl rád výzvy. Já jsem s ním v té době byl všude, ráno jsme si uvařili kafe a probírali naše společné zájmy. Bral mě s sebou fotit nové fabriky; neváhal vylézt na strom, vyjet na jakýkoli kopec, aby získal potřebný snímek, a taky se mu podařilo získat povolení Ministerstva vnitra na focení továren „ze vzduchu". Díky tomu pak lítal s vrtulníkem dopravního zpravodajství „Zelená vlna", který pilotoval major Hlavinka. Měli k sobě z vnitra nějakou paní, která dávala pozor, aby nevyfotil něco jiného. „Tak kam chcete, pane docente?" ptal se Hlavinka. „Co řekne paní...", ale ona neměla helmu se sluchátky, tak je neslyšela, a koukala z okýnka na druhou stranu. Tak lítali všude. Emil měl jen hrozný strach, že vypadne, při focení musel mít otevřená dvířka.

V knize je plno zahraničních příkladů, jaké měl obecně kontakty?

Korespondoval kvůli zahraničním příkladům hlavně s kolegy z německy mluvících zemí, ale i z Anglie. Znal se s Walterem Hennem, známým průmyslovým architektem, zřejmě se potkali při kongresu UIA v Praze v roce 1967. Jezdil často i na katedru průmyslových staveb TU Dresden. Kontakty měl hlavně na pedagogickou sféru. Já jsem pro knihu dělal řadu grafických příloh, překresloval plány z časopisů nebo urbanistických výkresů. Kniha je dodnes myslím platná. Také se tam objevila na svou dobu neobvykle zpracovaná historie vývoje průmyslu, a asi poprvé v naší literatuře i téma využití průmyslu pro nové účely. Při našich cestách jsme naráželi na velké textilky, byli jsme třeba ve Smržovce v textilce Klášter, zkoumali jsme archivy, našli i nějaké originální výkresy...

Možná tam se už formoval tvůj dlouhodobý zájem o etážovky, kterými ses zabýval ve své kandidatuře...

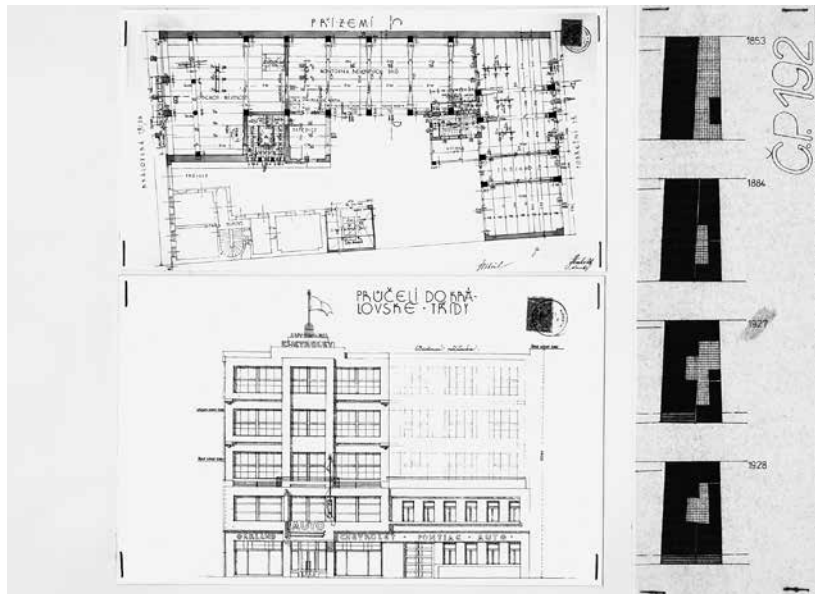
Emil byl osloven koncepcí textílek, které byly tak moderní, že odpovídaly i jeho názoru, jak by měl průmysl vypadat. A etážovky byly pro textil zcela zásadní. Napsal o tom i pár článků. Já jsem měl s kandidaturou z počátku trochu potíže. Ve škole rozhodovali především straníci, jestli je člověk dostatečně „uvědomělejší" a může ji dělat. Kamarádi mi říkali – musíš se něčím zabývat. Tak jsem dělal předsedu školní pobočky tzv. VTS – Vědecko-technické společnosti. Pořádali jsme přednášky, exkurze a zvali hosty. Kandidaturu mi povolili od roku 1986, nakonec jsem ale práci s názvem *Rekonstrukce výrobně-technických staveb k novým účelům* podal v roce 1991 rovnou jako habilitační práci. Jako téma

pro „kandidátské minimum" (dnes studie) jsem napsal dvě práce, jedna se zabývala Schwarzenberskými pivovary, což mě moc bavilo, ale Emil řekl, že to je moc historické. Pak jsem napsal samizdat *Přínos raných etážových výrobních objektů k vývoji architektury průmyslových staveb*, z toho nakonec čerpám dodnes... Získávání podkladů ale bylo obtížné, chtěl jsem se dopátrat těch nejstarších věcí. Začal jsem hledat literaturu v univerzitní knihovně v Klementinu a pak pomocí tzv. „zahraničních výpůjček". Tak jsem se dostal ke zmíněnému Pevsnerovi, k textům, které se týkaly jak historie, tak krásy industriálu, i k britské literatuře o industriální archeologii, která vznikla už v šedesátých letech, jako *Industrial Archeology* od Kennetha Hudsona či *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings* od J. M. Richardse.

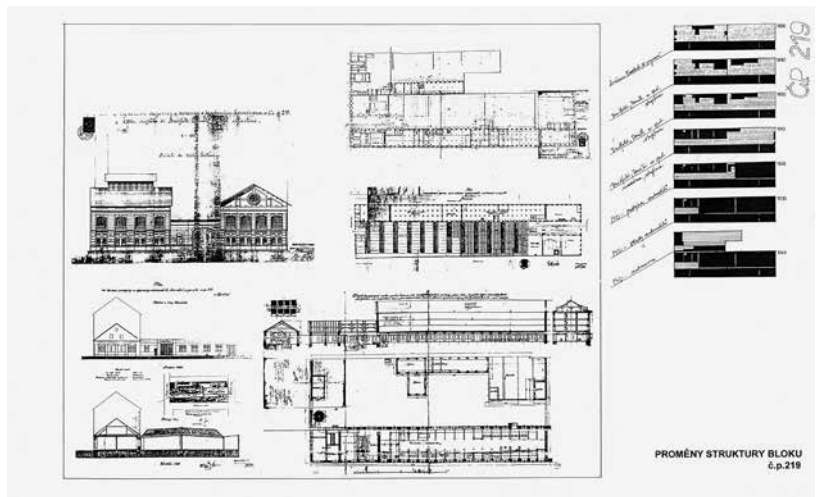
V té době se již schylovalo k založení Sekce ochrany průmyslového dědictví...

16. března 1985 byla odstřelena budova Denisova nádraží. Stavěla se magistrála, tři čtvrtě nádraží bylo ubouráno, pak soudruh Kapek řekl, že u té krásné silnice nemůže taková ruina stát, všem na očích. Myšlenka ochrany těchto objektů, ne jen technologií, byla aktuální. Vznik „Sekce" iniciovala skupina nadšenců kolem Emila Hlaváčka a Benjamina Fragnera, myšlenky se ujalo Národní technické muzeum. Při muzeu existoval Klub přátel NTM, rozdělený na sekce, ve kterých se odborníci i laici věnovali jednotlivým odvětvím – hornická, hutnická, dopravní... Jako spojení jsme našli pana doktora Jiřího Majera, který vedl hornickou sekci, ale i další kolegy z muzea, např. Jana Hozáka, Zdeňka Rasla. Měli tehdy i zahraniční kontakty, na TICCIH [The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage] pořádali konference a semináře zaměřené na techniku a technologii. Otázky architektury či stavitelství byly v těchto aktivitách jen doprovodné, ale doktor Majer se průmyslovému dědictví byl ochotný věnovat. Sekce tak vznikla v rámci Klubu přátel NTM v roce 1986. Vedle kolegů z NTM zde byli například Jiří Merta z Technického muzea v Brně, Eva Dvořáková jako památkářka ad. Měli jsme velkou podporu u náměstka NTM doktora Nemravý. Vyčlenil nám i zasedačku na schůze. Vymysleli jsme s Hlaváčkem samizdatový Bulletin, Liebigovu přádelnu v Železném Brodě jsme měli jako hlavičku, a spolu s přihláškou jej rozesílali na různé strany. Sekce měla myslím až kolem 140 členů. Ale neměla dlouhého trvání, vrcholem byla výstava *Industriální architektura – nevyužití dědictví* v NTM

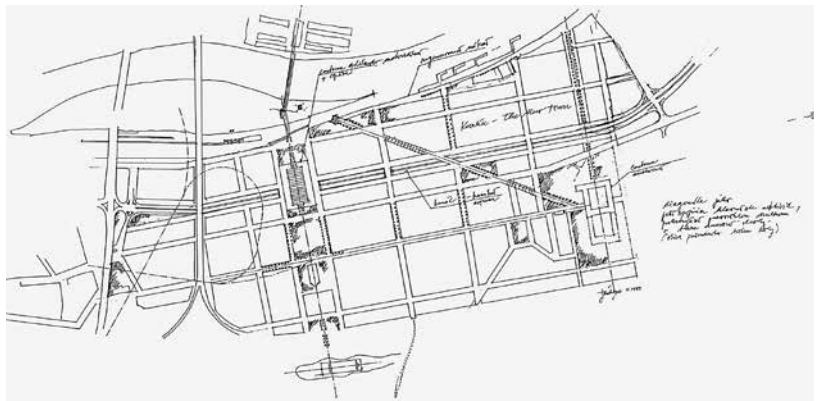
Proměny struktury bloku čp. 192,
Praha-Karlín, 1984, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Tomáše Šenbergera)



Proměny struktury bloku čp. 219,
bývalé kotelny a strojovny ČKD, Praha-
Karlín, 1984, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Tomáše Šenbergera)



Generel dokončení struktury čtvrti,
Praha-Karlín, polovina osmdesátých let
(soukromý archiv Tomáše Šenbergera)



v roce 1990, aktivita Sekce postupně upadala – v nové době jsme se většinou začali zabývat jinými věcmi. Navázat na její snahy se podařilo až na konci devadesátých let díky programovému projektu *Identifikace areálů a objektů průmyslového dědictví*, který v Národním památkovém ústavu vedla Eva Dvořáková.

Nebyly vaše snahy vnímané jako kritické či aktivistické?

Je fakt, že v sekci bylo i pár aktivistů, např. pan doktor Zárybnický, který chodil sám opravovat zdivo vápenky v Chuchli... Naše snahy jsme ale vnímali spíš nostalgicky, jako evidenci a ochranu průmyslové historie. Nepořádali jsme demonstrace, nepsali petice... Byli jsme sice uzavřená skupina, ale každý šířil ty myšlenky kolem sebe dál. Tím, že jsme neměli možnost širší publikace, tak jsme vlastně ani neměli kde narážet. Tehdy jsme publikovali leda v *Technickém magazínu*, kde pracoval Benjamin Fragner, který těm snahám dával myšlenkový základ a publikoval témata spojená s ohroženými továrnami. Benjamin měl už tehdy definované tři opěrné body pro popsání „odložených“ továren: místo (jako důležitou identifikaci), tvar (architektura) a program (včetně možného spojení starého s novým). Já jsem do *Těčka* psal například o Hydroxygenu, jehož záchranou jsem se tehdy zabýval.

Jaké si Sekce tedy dávala cíle?

Hlavní cíle byly tři. Osvěta, evidence a výuka. Primárním cílem bylo informovat, že ty stavby existují, že mají nějaký smysl a je potřeba je chránit. Chtěli jsme pořádat konference, výstavy a publikovat díky *Těčku*. Druhá rovina byla evidence. Kolem roku 1988 jsem založil evidenční karty, kde byla fotografie a popis krásných nebo ohrožených továren, které jsme postupně mapovali. Pak už přišla revoluce, tak karet moc nevzniklo.

Navazovaly na to snahy o památkovou ochranu?

Památková ochrana nebyla z mého pohledu hlavním cílem sekce. Je pravda, že památková péče se zabývala stále spíše předindustriálními technickými památkami – mlýny, mosty a podobně, industriál v pravém slova smyslu to nebyl. Doktor Zárybnický, zapálený pro záchranu, prosadil zapsání rozbořené vápenky v Chuchli. Povedla se i záchrana před zbouráním zmíněného Hydroxygenu. Správný poměr nemovitých památek – technických a opravdu průmyslového dědictví – se pak snažil řešit až zmíněný programový projekt NPÚ na konci devadesátých let. Pořádek v památkové ochraně průmyslového dědictví udělala teprve až aktuálně vydaná metodika Miloše

Matěje a Michaely Ryškové.

Řešili jste v těchto projektech i problém autentičnosti?

Správné vnímání autentičnosti památkově chráněných industriálních objektů je samozřejmě komplexní, včetně technologií – vtipkovali jsme, že nejlépe i s vycpanými dělníky... A my – jako architekti – jsme vnímali především krásu „domů“, technologii jsme trochu přehlíželi. Navíc v opuštěných továrnách, co nás zajímaly, už většinou žádná nebyla. I Ben Fragner, který byl významným motorem těchto aktivit, se orientoval více na projevy stavebně-architektonické než technologické. To nám kolegové vyčítali. Proti tomu byla památkářská cesta, třeba ostravských kolegů, zaměřená právě na technologie. Jejich cílem bylo zachovat opuštěné továrny celé jako muzeum. Pokud tam technologie ale nebyla, tak to památkáře už nezajímalo, nebylo to autentické. Dnes na tento problém mám samozřejmě už také jiný názor. Zásadní problém ale stále vidím v tom, že památkáři ani architekti nepřijali strategii třídění na univerzální a jednoúčelové výrobní objekty. Protože u každého toho typu se přítomnost technologie, jako nedílné součásti budovy, diametrálně liší.

Velkým přínosem činnosti Sekce určitě bylo uvedení tohoto tématu do výuky na škole...

Ano, třetí rovina byla pedagogická. Já s Emilem, ale i třeba paní profesorka Helena Zemánková jsme učili na vysokých školách. Snažili jsme se pochopit možnosti adaptací původních výrobních objektů k novým účelům i skrze studentské projekty. Jak jsem zmínil, Hlaváček ale zadání s tématem konverzí do našeho ateliéru nechtěl: „My jsme katedra projektování průmyslových staveb. Co to má za smysl, když tam pak vkládáš kino nebo divadlo...“ Vnímал to tak, že průmysl oslabuju, místo abych učil projektovat průmyslové závody, ukazuju, že tam nemusejí být. Kolem roku 1990 jsem asi dva semestry vedl ateliér, zaměřený na konverze, ale na katedře památkové péče. Dělali jsme adaptaci Kotěrovy vodárny nebo Branické ledárny. Některé studentské projekty pak byly představeny na zmíněné výstavě v NTM, kterou jsme v Sekci začali připravovat v roce 1989, ale byla otevřená až 1990.

Formulovat možnosti nového využití bylo asi dost těžké, když příklady konverzí u nás skoro zatím neexistovaly...

Šlo o studentské projekty. Museli jsme nějak začít. Ani literaturu jsme k tomu moc neměli. Spíše intuitivně jsme tedy hledali možnosti, jak propojit kvalitu budovy, tedy možnosti jejího využití s tím, co by se do daného

místa hodilo. Nedělali jsme nějaký sociologický průzkum. Myslím ale, že se ty pohledy nějak výrazně nelišily oproti dnešku, směřovali jsme k „přirozeným lidským aktivitám“, jako sportovní klub, kulturní zařízení, odmítal jsem využití na sklady nebo garáže apod.

Podnikli jste nějaké zahraniční cesty, kde byste mohli načerpat podněty?

V polovině osmdesátých let jsem se dostal s Lubošem Knytlem do spřátelené ciziny, do Sofie na kongres UIA, téma bylo myslím obytné stavby. Hlaváček měl doktorandku Sašu ze Sofie, ta to pomohla zorganizovat. V roce 1989 jsme jeli se školou na zájezd do tehdy Západního Berlína, bydleli jsme ve Východním, ráno jsme jezdili přes Checkpoint Charlie, kde nás kontrolovali. V roce 1987 byla dokončená v Berlíně IBA. Viděli jsme Hanse Holleina, Roba Kriera, Aldo Rossioho, Jamese Stirlinga. Zaujala mě čistička vody z jezera Tegel od Gustava Peichla. U nás se stavěly krabice v „mezinárodním stylu“, tady byly klasické střechy, zakulacené tvary... Zjevením pro mě byla čerpací stanice vody Hermanna Czecha předělaná na hospodu, dal jsem si tam pivo, čerpadla sloužila k sezení – přesně tak, jak jsem si myslel, že by se to mohlo dělat. Pro mě to by velký impuls. V sedmdesátých letech v Berlíně změnili systém dodávky vody, takže těch čerpacích stanic bylo předělaných víc, třeba na školku. Soukromě jsme s dětmi byli na příslib v roce 1986 na dovolené v Jugoslávii. Na skutečný Západ jsme se studenty vyjeli ihned, jak to šlo – v roce 1991 dokonce ve spolupráci s kolegy z londýnské Bartlett School of Architecture and Planning. Ti pak se studenty na oplátku přijeli na Fakultu architektury a pracovali jsme na společném zadání – konverze Branických leďáren.

Na Západě ale trend nového využití industriálu šel z jiných východisek – transformace společnosti obecně. To se u nás tehdy zatím nedělo, kromě zmíněných snah o vymístění průmyslu z center měst a reflexi ekologie... Ten rozpor ve východiscích je z dnešního hlediska docela zajímavý.

Na Západě to byl opravdu přerod společnosti od základu. Průmysl byl 150 let motorem, a najednou to bylo jinak. Nebyla nafta, společnosti založené na tržním hospodářství chyběla energie, objevily se problémy s životním prostředím... Třeba v Anglii, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let asi 70 procent textilního průmyslu odešlo do Asie a zůstalo tak obrovské množství prázdných budov. Ještě předtím postihl podobný osud přístavní sklady, když se od padesátých let začaly používat

kontejnery. Margaret Thatcherová tehdy podle mne ale kritickou situaci zvládla. Britové jsou realisté, dobří inženýři, takže byla snaha to množství opuštěných, ale kvalitních budov nějak využít. Již na začátku sedmdesátých let se začínalo od těch nejlepších lokalit, jako např. přístavní skladiště londýnských doků, která se po vyčištění bazénů dala výborně přestavět na bydlení. V Británii tak do industriálu postupně vstoupilo bydlení, ale i kultura a služby. Změnou užívání těchto budov se také do značné míry potvrdil názor, že většina pracovních aktivit se bude výhledově přesouvat do služeb.

V Československu jsme byli v jiné situaci, původní výrobní objekty byly zatím plné, ale čekalo se na jejich dožití. A až se průmysl vymístí a zboří, území se má vyčistit pro novou výstavbu, jak říkal Bohdan Malaniuk, „ze skla a oceli“. My jsme ale hledali možnosti, jak některé staré továrny zachránit předem.

Naše společnost si nutnost transformace do poslední chvíle nepřiznávala, jak už zaznělo... Uměle se udržovala zaměstnanost, podniky dotoval stát denně miliony korun, systém kolaboval. V osmdesátých letech se už i u nás některá zařízení těžkého průmyslu rušila... nebylo žádné tržní hospodářství, nebyl žádný developerský plán, žádná cenová mapa (ČKD mohlo být v Karlíně až do devadesátých let). To, o co jsme se tehdy snažili, byl vlastně dost neobvyklý pohled na věc, protože společnost úplně nechápala, proč by se s těmi opuštěnými budovami mělo něco dělat. V praktickém ohledu nemohla ani konverze za takových podmínek skoro vzniknout – určitě ne v tak exponované ploše, jako bylo například Denisovo nádraží. Naštěstí přišel rok 1990, kdy tyto snahy začaly dávat nový smysl.

Lenka Popelová, Praha, jaro 2020



Model Žižkovské věže vytvořili Ivan Vavřík a sochař Juraj Pliešтик z kartonových trubek a sádry; na vernisáži v Galerii Mladých v roce 1989 model Ivan Vavřík polil benzinem a zapálil; zleva Ivan Plicka, fotograf Jan Pohribný, herečka Lenka Vychodilová, Ivan Vavřík, Ivan Havlíček, Petr Krajčí, Karel Kameník (soukromý archiv Ivana Vavříka, foto Vladimír Kodeš)



Naděžda Dvořáková, Antonín Dvořák



Žádný chrám, bude to úplně normální administrativní budova

Jak vypadaly vaše první kroky k architektuře?

AD: V roce 1955 jsem dokončil stavební průmyslovku v Českých Budějovicích. A dál jsem se už jako původem živnostenský synek nedostal. Bez praxe mě přidělili na sever do Bíliny jako stavbyvedoucího a přípravaře. Ale vydržet šlo jen do vojny. Po jejím ukončení v roce 1957 jsem nastoupil do budějovického Stavoprojektu. Začátky byly divné, takové vyděšené, protože člověk ještě nic neuměl. Přidělili mě do skupiny vytvářející *Plán organizace výstavby*, což byla otravná záležitost. Ze začátku jsme byli tři, ale ke konci jsem na celý Stavoprojekt zůstal sám. Záměrně jsem se proto dobral ke stavařině jako konstruktér pod vedením různých architektů a v roce 1960 se tam objevila manželka na školní praxi.

Vy jste na rozdíl od manžela rovnou vystudovala?

ND: Ano, byla jsem na Fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze a od čtvrtého ročníku probíhaly praxe.

AD: Takže ve Stavoprojektu jsme se seznámili a v roce 1962, po dokončení školy, k nám rovnou nastoupila.

ND: A rok nato jsme se vzali.

Pamatujete si svůj první projekt?

AD: Převážně šlo o bytovou a občanskou výstavbu a samozřejmě prefabrikace, která v té době začínala. Na Lineckém předměstí v Budějovicích se stavěly první paneláky. Objevila se nešťastná typizace bytoven, školek, všeho. Na paneláku jste mohl prakticky navrhnout jen základy a meziokenní vložky natířit nějakou barvou. Pak nastal problém, jakou barvou. Šikmé střechy také nepřicházely v úvahu, jen ploché střechy. Takže nudná věc. Vzal se hotový projekt a posadil do terénu. Nemohli jsme si vybírat. Ateliér dostal velký počet zakázek a ty rozdělil do skupin. My jsme měli pět architektonických skupin po asi osmi lidech i s rozpočtářem a několika specialisty.

Vzpomenete si na jména vedoucích ateliérů?

AD: Úplně ze začátku Miroslav Fencel, který emigroval, pak Jaroslav Škarda a nakonec Zdeněk Stašek. Urbanistické oddělení vedl Josef Vítů.

Kdo kromě vás dvou tvořil vaši skupinu?

ND: Nejdříve jsem projektovala u architektů Jana Bendy a Bohumila Böhma. V mojí profesi, jako architektka, jsem tam byla úplně první. Ještě statiku navrhovala Dana Erbanová ze stavební fakulty. S oborovým vysokoškolským vzděláním jsme tedy byly jen dvě ženy a Stavoprojekt měl asi 300 zaměstnanců.

AD: Ocitla se v izolaci a pod soustředěným pohledem.

ND: Ano, všichni muži včetně mých nadřízených i podřízených nedělali nic jiného, než čekali na moji chybu. A dočkali se jí samozřejmě velice brzy, protože když člověk přijde ze školy, neumí skoro nic. Začátek byl opravdu krušný. Ale v té době jsem už znala manžela ze stáže, takže jsem si nepřipadala úplně sama. Josef Vítů vedl během stáže architektonickou skupinu, ve které manžel pracoval. Ve skupině pracoval i architekt Ladislav Konopka, významná osobnost jihu Čech. Za ty týdny praxe jsem si myslela, že vedoucí skupiny je právě Tonda, můj budoucí muž, protože víceméně zastupoval architekta Vítů, který byl už postarší pán a povětšinou se v práci nevyskytoval.

Měl jste volnou ruku?

AD: Josefa Vítů zajímal spíš urbanismus a zbytek nechával na mně.

ND: I po škole se mi zdálo, že Tonda šéfuje skupině. Bylo vidět, že se i výborně graficky vyjadřuje. Po svatbě jsem mu stále říkala, proč studuješ stavební fakultu, když jsi rozený architekt?!

Měla vaše žena pravdu? Špatný výběr oboru?

AD: Jak jsme se poznali, studoval jsem již rok dálkově na stavební fakultě v Praze obor pozemní stavitelství, architekturu nešlo studovat dálkově. Jenže se mi to nějak nezdálo, tak jsem po roce školy nechal. Navíc by mě nikdy v životě nenapadlo odejít od rodiny na šest let a bydlet ve třiceti letech na koleji s dvacetiletými kluky.

ND: Přesto jsme to museli nějak vydržet. Manžel nakonec odešel studovat obor architektura do Prahy v roce 1965, když nejstarší dceři byly dva roky. Zůstaly jsme samy na jihu. A v pátém ročníku se narodil syn, tak jsme ještě dva roky museli nějak přetrpět... Ale všichni, kdo mohli, pomáhali a vlastně velice rádi na tu dobu vzpomínáme. Bylo to chudíčký, ale dobrodružný.

Naděžda Dvořáková * 1939, Antonín Dvořák * 1935

architekti → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT → **zaměstnání:** Stavoprojekt České Budějovice (1962–1990, resp. 1957–1990); Architektonický ateliér AD, České Budějovice (od 1991) → **vybrané společné projekty a realizace:** scénografie pro divadelní soubor Zeyer a D 111 v Českých Budějovicích (1950–1968); domy pro zemědělce Zdíkov na Šumavě (1970); Základní škola Frymburk (1975); penzion pro staré lidi v Borovanech (1979); interna nemocnice v Českém Krumlově (1979); OV KSČ Pelhřimov (1977); OV KSČ Písek (1978); Jihočeská univerzita v Jindřichově Hradci, původně OV KSČ (1988); divadelní kavárna Metropol, rekonstrukce domu kultury Metropol České Budějovice (1989); rekonstrukce kostela sv. Máří Magdalény v Černici (1989); rekreační chata v Plavech (1992); penzion pro seniory v Prosiměřicích u Znojma (1993); integrovaný bytový dům v Táboře (1987–1993); rekreační chata ve Spolí (1994); hraniční přechod s celnici ve Slavonicích (1994); Jihočeská univerzita v Táboře, původně OV KSČ (1994); rekonstrukce a přístavba kožního oddělení Nemocnice České Budějovice (1994); přírodní divadlo v Hořicích na Šumavě (1994); interiér knihkupectví U Křížovníků v Praze (1995); rekonstrukce gynekologického oddělení Nemocnice České Budějovice (1995); rekonstrukce barokního areálu a přístavba karmelitánského kláštera v Kostelním Vydří (1996); patologie a soudní lékařství Nemocnice České Budějovice (1997); Úřad práce České Budějovice (1998); Církevní základní škola a mateřská školka v Českých Budějovicích (1998) → **publikační činnost:** Naděžda Dvořáková, *Heřmánku hořký... verše psané pro mlčení*, České Budějovice 2018 → **jiné:** Svět jako domov – charitativní obecně prospěšná společnost pro pomoc uprchlíkům a vyhnancům v bývalé Jugoslávii (od 2001, zakladatelé).

zdroje: Naděžda Dvořáková, Jindřichův Hradec. Zábavní dětský park, *Architektura ČSR* XLI, 1982, s. 18; Mateřská škola a jesle Kamenný Újezd, *Československý architekt* XXX, 1984, č. 1, s. 3; Naděžda Dvořáková, Integrovaný obytný dům v Táboře, *Architektura ČSR* XLVI, 1987, s. 536–538; Miroslav Pavel, Odkud vládla strana, in: Petr Vorlík (ed.), *(a)typ / architektura osmdesátých let*, Praha 2019, s. 88–94; Miroslav Pavel, Budova bývalého OV KSČ v Písku: od výjimečnosti k podprůměrnosti, *Písecký svět*, 2019, č. 11, s. 15.

Naděžda Dvořáková, sedmdesátá léta
(soukromý archiv Naděždy a Antonína
Dvořákových)



Antonín Dvořák, sedmdesátá léta
(soukromý archiv Naděždy a Antonína
Dvořákových)



Byla jste architektka, plnila k tomu mateřské povinnosti a manžel studoval. Jak se na vás ale dívala samotná veřejnost jako na architektky z projektového ústavu?

ND: My nebyli architekti, ale projektanti. Degradovali nás úplně nejvíc, jak to šlo. Byli jsme prostě jen zaměstnanci v ústavu, který projektoval bytové domy, na které všichni nadávali.

AD: Existovaly bariéry, které se nedaly překročit. Panely TO6B na bytovku a skelet MS 71 na veřejné budovy...

Do jaké míry se mohla projevit v projektu vaše svobodná vůle?

AD: Dostal jsem do ruky investiční úkol, který obsahoval stavební program, technologie a určený pozemek. Na jeho základě jsme vytvořili jen zastavovací plán a hrubou studii. Ty pak posuzovaly výrobní výbory, ÚTRY.

Co to bylo za výbory?

AD: Architekti, vedoucí architektonických skupin a specialisti z našeho ateliéru. Probíralo se, jestli vše funguje, zda tam není nějaká architektonická, technologická, dopravní či jiná vada. Když projekt schválili, pokračovalo se dál.

Kdo připravil samotný investiční plán?

AD: Krajský investorský útvar nebo individuální investoři, kteří k tomu neměli vztah. Jako úředníkům jim bylo naprosto jedno, jak a co se postaví.

ND: Architektonické vzdělání nikdo z nich neměl, maximálně stavaři, někdy ani to. Prostě úředníci.

Vstupoval nějak režim do procesu návrhu, obsahu, funkce? Odrážela se tam ideologie?

AD: Vůbec. Záleželo na naší vůli, co jsme si vymysleli a jestli si to prosadíme přes výrobní výbor a investora. ND: Nejvíc jsme podléhali tlaku dodavatele, Pozemním stavbám. Ty byly úplně nejhorší. Určovaly technologii, a ještě velmi striktním způsobem. Dokonce, když jsme chtěli použít kousek cihelného zdiva v místech, kde nevycházel typizovaný systém, stejně nás nutili, abychom ten kousek zdiva za jakoukoliv cenu nahradili panelem.

AD: Byla hrozná práce je přesvědčit, aby se vyrobilo něco atypického. Přitom podle mě nešlo o nic těžkého.

ND: Paneláky paradoxně představovaly tehdy nejdražší možnou technologii. Zdění nebo betonový monolit by byly levnější. Pro panel se musel přivést veškerý materiál do panelárny, zpracovat, pak hotový panel zase odvézt...

Vnímali jste rozdíl v přístupu dodavatele v šedesátých letech versus sedmdesátých a osmdesátých letech?

AD: Šedesátá léta byla oáza.

ND: Ohromný rozdíl, všude panovalo velké uvolnění. I v kultuře. A začalo se mluvit o architektuře.

AD: Díky nim navíc bydlíme v krásném prostředí, protože urbanistický koncept Voříškova dvora [součást sídliště na Pražském předměstí v Českých Budějovicích] vznikl v šedesátých letech a táhlo se to až do roku 1975, kdy jsme tam postavili atriaky a řadové rodinné domky. Paneláky plynule přechází do individuální zástavby.

Vedle přidělených úkolů ale probíhaly i architektonické soutěže.

AD: Ano, poprvé jsme se zúčastnili soutěže na obytný soubor Zdíkov na Šumavě v letech 1968 až 1969. Malá skupina, obytné domy o čtyřech a osmi bytových jednotkách s hospodářským zázemím a vystavěné tradiční technologií se šikmými střechami.

ND: Šlo o celostátní soutěž na obytný soubor cca 56 bytovek a Zdíkov bylo naše úplně první společné vítězství. Představovalo trochu šedesátkové uvolnění, protože se navrhovaly domky pro zemědělce s menším hospodářstvím pro chov drůbeže či se zahradou. Bohužel, i když jsme vyhráli, Pozemní stavby atypickou realizaci zamítly a prosazovaly typizované paneláky. Byla z toho obrovská hádka mezi nimi a Stavoprojektem. Díky tehdejšímu náměstkovi ředitele Jiřímu Vondrkovi se náš návrh nakonec podařilo prosadit.

AD: Dělalí jsme ještě obytnou skupinu v Horní Plané, v letech 1972 až 1973, čtyřpodlažní bytové objekty, celkem 369 bytů, kotelna a jesle. Samozřejmě opět paneláky a ploché střechy. Vybojovali jsme alespoň šikmé střechy.

Co bylo hlavní myšlenkou a inspirací návrhu Zdíkova?

ND: To je vůbec celý náš problém. Z čeho my jsme vlastně čerpali? Tenkrát jsme si už uvědomovali, že nemůžeme bezmyšlenkovitě přesazovat typizované vzory někam jinam. Ale snad jsme zase nebyli tak hloupí, abychom na sebe museli bezpodmínečně upozorňovat, jak jsme velcí architekti. Dneska si myslím, že naštěstí se díky naší sebekontrolě v takových drobných stavbách prosadilo, aby domy netrčely z krajiny a měly kvalitní dispozici.

AD: Zdíkov měl vyznít jako řadové domky, rodinná zástavba, ačkoliv ve skutečnosti šlo o bytovky.

ND: Usilovali jsme o drobné měřítko, aby se soubor hodil na vesnici nebo pro malé město, kde se dřív stavělo z kamene a dřeva.

Domy pro zemědělce, Zdíkov
na Šumavě, 1968-1970
(soukromý archiv Naděždy
a Antonína Dvořákových)



Penzion pro seniory,
Borovany, 1979
(soukromý archiv Naděždy
a Antonína Dvořákových)



Jihočeská univerzita, původně
plánováno jako okresní výbor
KSČ, Jindřichův Hradec, 1988
(soukromý archiv Naděždy
a Antonína Dvořákových)



Okresní výbor KSČ,
Pelhřimov, 1986
(soukromý archiv Naděždy
a Antonína Dvořákových)



AD: A podařilo se nám prosadit i kamenné sokly!
 ND: Všechno vycházelo i z praktického hlediska, protože na Šumavě byla spousta sněhu a při tehdy běžných špatných izolacích by nastaly problémy...
 Mám pocit, že jsme se snažili vycházet z toho, v čem by se místním lidem asi mohlo dobře žít a co by neporušilo tradici.

Dostaly se k vám informace o zahraniční architektuře?

AD: Myslím, že jsme odebírali akorát *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Mluvíme o šedesátých, nebo sedmdesátých letech?

ND: Přelom nastal v šedesátých letech, kdy bylo povoleno odebírat tento časopis, i když ve velmi neumělém a dost prapodivném ruském překladu s velmi špatně vloženými fotografiemi z originálu. Snad vznikal v Praze, určitě ne u nás v Budějovicích. Nakonec úplně zanikl a šlo odebírat originál. Pak existoval časopis *Detail*, který jsme v německém originále dlouho odebírali. A nebyli jsme tady úplně uzavřeni. Třeba Svaz architektů uspořádal v roce 1979 nádhernou třítydenní cestu po Evropě. Letěli jsme do Dubrovniku a odtud pluli krásnou ruskou lodí Latvia do Benátek, pak kolem Itálie a Messinskou úžinou na Krétu, Maltu, do Řecka a Turecka. Z Oděsy pak vlakem domů. Ale měli jsme na lodi spousty estébáků. Stále pod kontrolou.
 AD: V Benátkách jsme jim zdrhli, že budeme fotit. Byl večer a zapadalo sluníčko. Naštěstí to nějak prošlo.

Příslušníci StB tam byli oficiálně, nebo jako tajní?

ND: Jako běžní pasažéři, ale věděli jsme, o koho se jedná. To se pozná. A pár jsme jich měli ve Stavoprojektu.

Jak jste s nimi ve Stavoprojektu vycházeli?

ND: Věděli jsme, že je dobré před nimi mlčet.

Už se tedy ocitáme v době tzv. normalizace.

ND: Ale nemůžu říct, že ta doba byla jenom nešťastná. Byli jsme mladí a život přinášel i hodně dobrého v osobním a rodinném životě.

AD: Věnoval jsem se třeba amatérskému divadlu. Už od svých deseti let. A k němu jsem pak přitáhl i Naďu. Dělalí jsme pro divadlo scénografie a trochu si i zahráli.
 ND: A do zahraničí se právě díky tomu dalo dostat.

Nebylo divadlo spíše únik od každodenní reality?

ND: My jsme tu dobu zase tak vážně nebrali a trošku jsme si z toho dělali legraci. Pamatuji se, že manželka si pozvali jednou k výslechu...

AD: Rozdíl byl samozřejmě veliký. Protože v šedesátých letech se uvolnily určité možnosti, jak dělat atypické baráky. I přístup se změnil. Pak se ale vše zase vrátilo do tvrdé typizace. Přesto jsme se snažili skelet sestavovat jinak, než bylo zvykem.

V této době vznikly i vaše první projekty okresních ústředí KSČ Pelhřimov, Jindřichův Hradec, Písek a Tábor.

Jak jste tyto projekty prožívali?

AD: Pelhřimov byl první. Dostali jsme se k němu jako náhrada za mladého kolegu, který měl autonehodu. Vedoucí ateliéru nevěděl, komu to dát a říkal: „Tak vy dva, protože nejste nebezpeční.“ Nebyli jsme totiž ve straně, posudky jsme měli dost mizerné a vědělo se, že chodíme do kostela. Váhali jsme, i morálně. Buď dělat paneláky, což je taky hrůza, nebo zkusit budovu s pořádným vnitřním prostorem. Ale myslím si, že naše realizace nepůsobí jako ideologické stavby. Přesto jsme si dávali pozor, abychom si se strany moc nezadali. V životě jsme neřekli „čest práci“.

ND: Celá tahle éra [přemýšlí] nám přinesla skrytá, ale opravdu docela těžká traumata, protože jsme si říkali: „Sloužíme těm lidem? Nesloužíme těm lidem? K čemu tady architekt je? Má si teda vybírat ze zakázek jenom něco?“ V evangeliu je krásná věta, kterou pronáší Ježíš k farizejům: „Dávejte tedy, co je císařovo, císaři, a co je Božího, Bohu.“ Rozhodovali jsme se, že jsou určité věci, které císař, i když se pokládá za boha, žádat nesmí. Ale to ještě neznamená, že bychom se neměli snažit navrhnout dům, který nebude zobrazovat tu jejich pýchu. Na jednání nám pan Šlesinger z ÚV KSČ pořád vysvětloval, že jsme vlastně získali velmi prestižní úkol. Jeho asistent, pan Adámek, zase zdůrazňoval, že dřív se stavěly chrámy a tohle jsou taky chrámy. Pak jsme přišli domů z jednání s tím, že stavíme chrám a nezbyvá nám nic jiného, než jim vypálit rybník. Žádný chrám, bude to úplně normální administrativní budova. Možná se už nedočkáme, že někdy bude sloužit jako něco jiného než OV KSČ, ale třeba přijde doba, kdy tenhle dům ještě bude, a režim už ne.

Práci pro Stavoprojekt jste si nevybírali, pociťovali jste nějaká omezení, když pomineme stavby ústředí a očekávání strany?

ND: Určitě nám hodně chyběla nějaká společná vize. Každý dostal své zadání, vlastní staveniště a nebylo prakticky možné jednotlivé stavby koordinovat. Třeba se stalo, že jsme si s kolegy až později všimli, že daná ulice má daleký průhled, ve kterém trůní například kotelna. Architekt se mohl maximálně snažit, ale přesto řešil vše izolovaně. Tohle mi hodně vadilo. Například městečko Vimperk. Jeden dostal projekt sídliště, ale už nikdo nedokázal promyslet celek, jak bude působit, když se do města bude přijíždět z kopce nebo odjinud.

Integrovaný bytový dům, Tábor,
1987–1993 (soukromý archiv
Naděždy a Antonína Dvořákových)

Jihočeská univerzita, původně plánováno
jako okresní výbor KSČ, Tábor, 1986–1994
(soukromý archiv Naděždy a Antonína Dvořákových)



S kolegy neprobíhaly žádné, třeba i neoficiální diskuse o architektuře?

ND: Celá naše doba ve Stavoprojektu byla velmi pozoruhodná tím, že jsme se scházeli různě po večerech u vína, piva, něco se třeba promítalo a diskutovalo. Mluvílo se o věcech, které s architekturou hluboce souvisely, i když jsme je v praxi nemohli ovlivnit. Zjistili jsme, bez ohledu na dělení na Východ nebo Západ, že jsme jedna velká bezradnost, že nevíme, kam by měla architektura směřovat.

Neměli jste ani nějaký architektonický vzor?

ND: Určitě v té době to byl maďarský architekt Imre Makovecz. Jeho tvorba možná působila až moc přírodně, ale přece jsme si říkali, že architektura se dá opravdu hodně změkčit a lze z ní udělat něco, co má v sobě hodnotu života, který zkrátka není jen přímka nebo čtverec.

AD: Třeba pečovatelský dům v Borovanech z roku 1974 jsme navrhli jako terasák s lidským rozměrem. Víc udělat nešlo, ale fungovalo to. Dokonce za nás přijel starosta Prosiměřic u Znojma, že chce to samé u nich. Oficiálně to v jiném kraji nešlo, ale nakonec se vše nějak vyjednálo. Borovany nám už kolegové, bez našeho vědomí, přestavěli.

Z materiálů jsou pro vaše stavby typické keramické obklady. Byly volbou, nebo nutností tehdejší nabídky?

ND: Myslím, že to byla naše volba.

AD: Docela nás bavily. V té době se objevila hrubá keramika z Břas u Plzně: švédské desky a jiné tvarovky. Líbily se nám pro jejich přirozenost, a že nebyly načančaná. Ale u nás se prakticky neprodávaly. Všechno šlo do ciziny, člověk musel přímo do Břas a vybírat jenom vadné kusy. Ve vlastním baráku jsme si z nich udělali podlahy. Příjemná keramika. Ale pozemáci se jí bránili. Dokonce máme panely,

kteřé jsme omítali a dávali jim ještě břízolitovou nebo jinou omítku. Což taky samozřejmě neměli rádi. Ze Slovenska jsme potom přitáhli fasádní lamely Hunter Douglas.

Exteriéru vašich budov často dominuje expresivní prvek nebo skladba materiálů. Dá se říci, že je to vaše značka?

ND: Do jisté míry ano. Vždy jsme se snažili o malebnost. Neseděla nám strohá, přísná architektura, kterou navrhoval třeba kolega Konopka, i když krásná. Ten strašně miloval architekturu Miese van der Rohe. Ale my jsme spíš tíhli ke křivce, aby třeba stromy, které rostou vedle, nebyly jako z jiného světa. A je pravda, že jsme se tenkrát zhlédli v surovějších materiálech, v módním brutalismu, kdy se třeba fasáda dělala z dlažebních kostek, taky jsme měli takové období.

I v interiéru u vás převládá zemitost, ale překvapivě doplněná o kontrastní barevnost. Co vás k tomu vedlo?

ND: Práce s barvou byla vždycky doménou mého muže. Třeba jeho Církevní škola a mateřská školka v Lipenské ulici nebo dětský stacionář Domino na sídlišti Máj v Českých Budějovicích, kde sladil barvy tak půvabně a ladně, že bych tam jako dítě chtěla být. Působí velmi optimisticky, nenápadně, nedramaticky. Za práci s barvami jsem ho vždycky obdivovala.

Řídlí jste se trendy, nebo to bylo vaše přesvědčení?

AD: Spíš mám k barvám vztah, rád maluji. Tenkrát se ale třeba se dřevem pracovalo jinak než dneska. Dnešní světlé odstíny dřeva jsou daleko sympatičtější, tenkrát se dělalo tmavě.

ND: A když už obklady, tak jen monochromatické, ale ve výrazné barevnosti, aby všechno nebylo jen beton a šedé neutrální barvy. U materiálů jsme nejčastěji využívali jejich jednoduchost a surovost.

Inspirovali jste se přírodou v sedmdesátých letech, kdy architektura směřovala spíše k technokratickému, ostrým linkám... Jak jste s tím zápasili?

ND: Ještě tady byla postmoderna. S tím se hodně pracovalo. Postmoderna citovala ze všeho možného, což jsme moc nevyznávali, ale ornament nebo změkčení my prostě k životu potřebujeme. Nejsme přeci stroje z oceli, skla a betonu. I když žití v krajovině jako v baroku také není odpovědí. Nešlo nám o pouhou dekoraci nebo přívěšek.

Nejvíce projektů máte z osmdesátých let, dají se považovat za váš kariérní vrchol? Jak jste je prožívali?

ND: Ano, máme, ale je to poznamenané velkým vyčerpáním a únavou, než se něco podařilo vyzdorat. Pociťovali jsme mírnou beznaděj. Říkali

jsem si, že se už ničeho nedočkáme. Kariéru už máme za sebou a tady se nic lepšího stát nemůže. Nevěděli jsme, zda tady budou komunisti navěky. Já mám z osmdesátých let lehký pocit rezignace a únavy.

Pociťovali jste nějaké změny s blížícím se rokem 1989?

ND: Tušili jsme, že melou z posledního, ale nevěděli, jak dlouho můžou ještě vydržet. Mysleli jsme si, že v tom už dožijeme.

AD: Ze Stavoprojektu jsme odešli jako první a založili vlastní ateliér. V devadesátých letech jsme založili i charitativní obecně prospěšnou společnost. Jezdili jsme do Jugoslávie na jedno poutní místo. Viděli jsme, jak hrůzostrašně to vypadá po válce. Tak jsme tam začali budovat domky a vlastně jsme patnáct let stavěli v Bosně.

Jak zpětně hodnotíte architekturu a dobu sedmdesátých a osmdesátých let současnými očima?

ND: Za těch našich zhruba šedesát let, kdy jsme vstupovali na kulturní pole a teď z něho odcházíme, se proměnil význam slov. Dnes může být pravda a láska nadávkou. Lež je alternativní pravdou. Pojmy se změnily. Některá slova úplně vymizela, jako by nikdy vůbec neexistovala, a vlastně měla obrovské štěstí, že nemohla být devalvována. Trochu mi to připomíná tu naši Šumavu, do které jsme čtyřicet let nemohli a dnes s úžasem objevujeme její neporušenou krásu. A existují pojmy jako něha, vřocnost, které najednou získávají neotřelost a lidé je rádi slyší. Mám dojem, že něco podobného se děje se současným uměním. Nové krédo života. Za řadu věcí se v naší architektuře nemusíme stydět, i když jde o dobu, kdy jsme měli strašně omezené možnosti a byli taky nekonečně hloupí. Člověk se musel spouště věcí učit, nejen po technické stránce. Musel se naučit, k čemu architektura je a k čemu má sloužit. Že tu člověk není proto, aby si udělal jméno, byl někde v popisech a každý z něho padl na zadek.

Miroslav Pavel, České Budějovice, zima 2019

Jan Třeštk



Stavoprojekt nakalkuloval pár hodin sotva na řemeslo, koncepty se dělaly ve volném čase

Kde se ve vašem životě vzala architektura?

Taťka byl kantor a zároveň ředitel základní školy. Učil matematiku a výtvarku. Sám maloval i fotografoval a vedl mne k výtvarnému názoru. Dříve totiž neprobíhaly přijímací zkoušky na střední školu. Člověk musel naopak složit závěrečnou zkoušku na měšťance. Během ní jsem sice povrchně, ale už znal třeba románský, gotický sloh a další věci. Chtěl jsem pokračovat na stavební průmyslovku, ale protože místa systematizovali svrchu, nastoupil jsem na gymnázium v Českém Brodě.

Proč se otec rozhodl dát vás zrovna na architekturu, a ne na umění všeobecně?

Jako aktivní malíř věděl, jak je těžké se v oboru prosadit a uživit, proto prosazoval architekturu.

Nakonec jste však skončil na gymnáziu. Nestýskalo se vám po architektuře?

Vůbec. S taťkou jsme hodně cestovali a malovali v plenéru. Objevíli jsme tak i ohromnou románskou baziliku v Tismicích, jejíž kresbu jsem přinesl v roce 1954 na přijímačky na Fakultu architektury a pozemního stavitelství ČVUT. Líbila se jim. Nestáli o kresby hlavy a naopak ocenili můj zájem o architekturu, který jsem si kreslením vlastně postupně vytříbil.

Jak jste vnímal, že po dokončení vysoké školy nastoupíte rovnou do Stavoprojektu?

Tenkrát to bylo trošku něco jiného. Studovali jsme, užívali si studentského života se vším všudy. Předposlední semestr najednou osm lidí kandidovalo do KSČ. Věděli, že si tím otevřou dveře do Prahy. A když jsme v roce 1960 nastoupili v Karolinu, řekli nám, že kdo nepodepíše umístěnku, nedostane diplom. Tak jsem se s Lubošem Drimlem, Jaroslavem Fikarem a Karlem Schmiedtem ocitl

v královéhradeckém, respektive pardubickém Stavoprojektu, i když jsem chtěl samozřejmě do Prahy.

Překvapila vás praxe?

Když člověk nastoupí, chybí mu praktické zkušenosti. První roky proto znamenaly spíše seznamování, zvládání řemesla a trochu architektury. To mi vadilo více, než že dělám na Královéhradecku. Hodně mě naučil vedoucí ateliéru a zároveň i šéf skupiny architekt Prokop Jícha. Dával mi hlavně atypická zadání a možnost účastnit se soutěží, ve kterých jsem často uspěl. Po pěti letech jsem vedl vlastní skupinu, ve které se mnou byli dva průmyslováci Hana Hájková a Václav Myška.

Jak jste jako umělecky smýšlející architekt prožíval typizaci?

Typizační projekty jsem zpracovával jen výjimečně. Představovaly pro mě okrajovou záležitost. Měl jsem štěstí díky architektu Jíchovi, že jsem mohl dělat atypické věci a cítit se jako architekt už v té době. Terminologií profesora Karla Honzíka, jsem přesvědčením emocionální funkcionalista. Poválečný funkcionalismus je výrazně výtvarnější. Tohoto názoru se stále držím a představuje mé krédo. Když jsem nastoupil do projektáku, doznívala sorela. Na škole ji ještě pilně kreslili ruští studenti, ale už jim říkali, ať toho nechají, že se změnila atmosféra.

Takže zastáváte ten samý názor jako architektka Alena Šrámková, že po funkcionalismu už nic nového nepřišlo?

To jste mě překvapil. Ano, i já si opravdu myslím, že high-tech, i ten brutalismus a všechno možné představují módní vlny. Funkcionalismus není módní vlna, ale něco, co ještě nebylo překonáno.

Měl jste v té době možnost srovnání se zahraniční tvorbou?

Určitě, každé dva roky jsme jezdili na zájezdy se Svazem architektů. Za těch dvacet pět let jsme viděli téměř celou západní Evropu. Třeba ve Švýcarsku jsme přesně věděli, co chceme navštívit, díky doporučení architekta Jana Šrámka. Úžasné tematické zájezdy. Lidi nám třeba záviděli, ale netušili, že jsme tam žili o uheráku a jednom šumáku na den. Stálo to za to! Tam na nás asi zapůsobil ten brutalismus. V Moskvě jsme si Le Corbusierův Centrosouz fotili až tak, že nás milionáři začali sledovat a legitimovat.

Co pro vás tedy znamená pojem brutalismus?

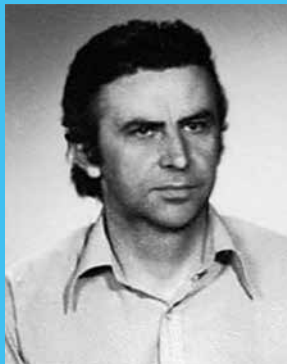
Budova z odšalovaného betonu, který má výtvarné pojetí jednak v hmotách a jednak v povrchu. Ale u nás toto vyprojektovat – beznaděj. Stavební šed' to neumožňovala. Člověk mohl prosadit jen určité prvky. Třeba betonové reliéfy a odšalovaný beton bez úprav.

Jan Třeštík * 1936

architekt → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT → **zaměstnán:** Stavoprojekt Hradec Králové, pobočka Pardubice (projektant 1960–1964, člen skupiny architekta Prokopa Jíchy; vedoucí architektonické skupiny 1965–1990); vlastní architektonická kancelář, Pardubice (1991–2018) → **vybrané projekty a realizace:** penzion pro důchodce a atypické družstevní bytové domy Dubina v Pardubicích (1966–1975); smuteční obřadní síň v Hlinsku (1966–1967), obchodní centrum a atypové bytové domy v Praze–Skalce (1971–1972); sportovní hala a okresní výbor ČSTV v Havlíčkově Brodě (1972); dům manželů Landsmanových v Pardubicích (1979–1981); obchodní centrum v Praze–Lhotce (1980–1981); okresní výbor KSČ v Pardubicích (1980–1985); multifunkční administrativní budova v Janských Lázních (1984–1987); smuteční obřadní síň v Chrudimi (1980–1984); centrální jídelna a vstupní areál Transporty Chrudim (1984–1986); dostavba Průmyslové školy potravinářství a služeb Pardubice (1985–1986); hotel v Ústí nad Orlicí (1985–1986); integrovaný dům na třídě Míru v Pardubicích (1986–1988); krajský výbor KSČ v Hradci Králové (1986–1988); rekonstrukce radnice v Pardubicích (1992–1993); vstupní hala Komerční banky v Pardubicích (1992); vstupní areál a centrální jídelna Škody, a. s., v Kvasínách (1992–1995); rekonstrukce a dostavba hotelu Zlatý anděl v Žatci (1992–1995); čerpací stanice Shell v Pardubicích (1992–1993); rekonstrukce a dostavba vily manželů Divišových v Hradci Králové (1995–1997); vila manželů F. v Brně (1996–1998); sídlo firmy Energoland v Pardubicích (1995–2001); kampus, knihovna, aula a interiéry Univerzity Pardubice (1994–1999); rekonstrukce posluchárny Univerzity Pardubice (2002–2004); rodinný dům dr. M. K. v Pískové Lhotě u Poděbrad (2003–2005); rekonstrukce a dostavba smuteční obřadní síně v Chrudimi (2010–2017).

zdroje: Domov důchodců v sídlišti Dubina Pardubice, *Architektura ČSR XXXVI*, 1977, s. 214–215; František Příborský, Domov – penzion důchodců v Pardubicích, *Architektura ČSR XLI*, 1982, s. 444–445.

Jan Třeštík, v době
zaměstnání ve Stavoprojektu
(soukromý archiv Jana Třeštíka)



Smuteční obřadní síň, Chrudim,
1980–1984 (soukromý archiv
Jana Třeščíka)



Myslíte si, že to bylo pouze o betonu?

V mém případě šlo o kombinaci betonu a ušlechtilých materiálů, skla a eloxovaného hliníku. Celkově spíše výtvarná záležitost.

Považujete se více za výtvarníka, nebo architekta?

Určitě za architekta s výtvarnými ambicemi.

Dokonce jste byl i členem Fondu výtvarného umění Hradce Králové. Jak fungoval a jakou roli jste v něm sehrál?

Fond sestával ze dvou hodnotících skupin. Jedna pro výtvarné umění a druhá pro interiéry. Příslušel jsem k té interiérové. Celkem měla deset členů a se mnou v ní seděli třeba Jícha a dva spolužáci – Driml, který skončil v Pardubicích, a Schmiedt, který pracoval v hradeckém Stavoprojektu. Přicházely návrhy řešení interiéru, které jsme hodnotili a schvalovali. Člověk díky tomu viděl podnětné, ale i prapodivné věci.

Odrazela se v hodnocení ideologie?

Vůbec, všichni jsme se znali, přátelili a mluvili naprosto otevřeně. A navíc cokoliv ideologického řešila druhá skupina pro výtvarné umění. My se zaobírali čistě interiérem, mobiliářem, jeho rozmístěním, atypickými prvky atd.

Atypických prvků, včetně unikátních keramických obkladů, jsou vaše stavby plné. Bylo pro vás jednodušší díky členství si je prosadit?

Je pravda, že jsme se znali, a možná mi to pomohlo, ale fungovali jsme naprosto korektně. O vlastních věcech jsem nikdy nehlasoval. Stavební projekty se nemohly volně dělat, ale interiéry ano. Proto k nám často chodili architekti se svými melouchy. A když jsme viděli kvalitní návrh, proč bychom ho potopili? Stejně to fungovalo u vlastních projektů členů komise a samozřejmě ne všechno prošlo.

Když se bavíme o protekci, nelze vynechat budovy krajského výboru KSČ v Hradci Králové a okresního výboru KSČ v Pardubicích. Jak se vám na nich pracovalo?

Na budovu v Pardubicích jsem vyhrál soutěž. K již hotovému projektu se za investora dostal nový vedoucí tajemník OV KSČ Jaroslav Jeník [od roku 1988 vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ]. Takový mladý a slušný, ale zároveň rázný člověk, který vystudoval školy v Moskvě. Představoval jsem si, že velký zasedací sál bude víceúčelový, včetně koncertního sálu, který Pardubicím chyběl. Poprvé mě s tím vyhodili, ale nedalo mi to a s touto myšlenkou jsem znovu přišel i za Jeníkem. Jemu se natolik zalíbila, že se za ní hádal na ústředí strany v Praze. Díky tomu mohl vzniknout multifunkční sál, který

funguje zcela nezávisle na ostatních provozech budovy. Měl jsem ohromné štěstí, že jsem narazil na osvětleného člověka. Nakonec jsme si mezi sebou vybudovali ne přátelský, ale korektní profesní vztah. Podobně jsme se vzájemně respektovali u projektu budovy v Hradci Králové, kde si nás vyžádal přímo vedoucí hospodářského oddělení Vavřín. Mě, protože se mu líbilo OV KSČ v Pardubicích, a kolegu Vladimíra Vokatého, protože už měl za sebou OV KSČ v Trutnově.

Říkal jste, že jste emocionální funkcionalista. Jak se toto přesvědčení projevilo konkrétně na realizacích?

Můžete buď navrhnout jednoduchou hmotu – bednu, nebo pro ni najít zjemnění, třeba kulatý prvek. Často jsem používal oblouk a diagonálu. Ale jde čistě o můj subjektivní názor. Toto zkosení venkovní hmoty jsem pak například u pardubického ústředí opakoval v půdorysu, detailu tvaru atypických obkladů a v nejmenším měřítku u dveřních madel.

Vše jste navrhoval sám, nebo jste s někým spolupracoval?

Člověk nemůže umět všechno. Nápady vyšly sice ode mne, ale samozřejmě jsem spolupracoval s výtvarníky a dalšími odborníky. Atypické obklady v Hradci Králové a v Pardubicích navrhoval Milan Kout. Na interiérech velkého sálu v Pardubicích se mnou zase spolupracoval bratranec architekt Jan Bočan. Scházeli jsme se u babičky v Kouřimí, povídali si o práci a nejednou jsme navrhovali společně.

Vedle ústředí KSČ jsou ve vašem portfoliu výrazné také smuteční síně. Kde se tam vzaly?

Ještě za studia u profesora Jaroslava Paroubka – to byl mimořádně báječný člověk a vynikající architekt. Bohužel hotel Praha mu nehorázně zbourali! Ten mně a spolužákovi Milanu Rejchlovi dal v pátáku, jak říkal, bonbónek. Zadal nám navrhnout krematorium. Kvůli tomu jsme se šli podívat do pražských Strašnic. Největší problém tamního krematoria představuje provozní neoddělení pozůstalých po sobě jdoucích obřadů. Navrhnul jsem proto průchozí koncept, který jsem později opakoval. Vždycky jsem doufal, že budu dělat kostely a divadla. Jenže kostely za komunistů... Proto jsem byl rád za krematoria. Hned po škole jsem se účastnil ideové soutěže na typové krematorium a získal první odměnu z cca 240 návrhů. Samozřejmě, že šlo opět o průchozí koncept. A vlastně i jedna z mých prvních prací v roli vedoucího vlastního skupiny byla v roce 1966 smuteční obřadní síň v Hlinsku.

Vstupní hala okresního výboru
KSČ, Pardubice, 1980-1985
(soukromý archiv Jana Třeštíka)



Koncertní a zasedací sál
okresního výboru KSČ,
Pardubice, 1980-1985
(soukromý archiv Jana Třeštíka)



Po ní následovalo v roce 1980 vítězství v soutěži na smuteční síň v Chrudimi. Co vás k ní inspirovalo?

Snažil jsem se o výtvarné pojetí. Trošku sakrální, jednoduchá stavba, která ale musí fungovat. Základ tvoří přístupová cesta od gotického kostelíka, která se v polovině cesty lomí, a najednou se tak mění pohledový cíl. Inspiroval jsem se cestou athénskými propylejemi, když se přichází ke karyatidám a najednou se změní úhel a vidíte Parthenón.

Osobně jsem tipoval spíše severskou inspiraci.

Víte, jak jezdíte po Evropě, všechno fotíte, pak dostanete konkrétní zakázku, tak si třeba inspiraci ani neuvědomíte. V tomto případě to mohlo být krematorium Gunnara Asplunda.

Existuje prvek, který jste toužil ze zahraničí přenést, ale nepodařilo se?

Strašně se mi líbily zelené střechy a světlíky, ale věděli jsme, že se k tomu u nás nedostaneme. Takže jsme to brali jen jako něco hezkého a čekali návrat do naší šedi.

Šedivě rozhodně nepůsobí zlatavé prosklení, které jste opakovaně používal. Chce se až říct, že představuje vaši značku?

Spíše náhoda. Poprvé jsem ho uplatnil v roce 1986 v Janských Lázních na stavbě komplexu Generálního ředitelství, jídelny, úřadu a kina. Projekt mi přídělil architekt Jícha, protože původní návrh se podle něho i investora až moc zakusoval do svahu. Sám jsem nebyl spokojený s technologií montovaného skeletu, kterou požadoval dodavatel. Nádherná secesní kolonáda a já k tomu přistavím bednu, která má typová okna?! To by byla tragédie! Snažil jsem se dopracovat k něčemu kultivovanému a výtvarnému. K něčemu, co bude současné a kvalitní, protože šlo o centrum. Proto vznikla dvojitá, poloprůhledná fasáda, za kterou se schovala okna a zároveň reflektovala okolí. Funkčnost realizace ještě trochu pokulhávala. Hlavně 200mm vzduchová mezera nedostačovala na čišťení. Koncept jsme vylepšili u krajského výboru KSČ v Hradci Králové, kde už se dá dokonce procházet na patrových lávkách mezi budovou a obvodovou stěnou.

Existovalo pro vás něco jako volný čas?

Víte, Stavoprojekt na tyhle komunistické baráky nakalkuloval pár hodin, které stačily tak na vypracování řemesla, co dělali konstruktéři. Ale vymýšlení, koncepty nebo rozvržení fasád, to všechno se dělalo ve volném čase.

Jak zpětně hodnotíte praxi za socialismu a po roce 1989?

Zásadní rozdíl panoval třeba ve srovnání se Západem, kde všechno už probíhalo jako dneska u nás.

Za komunistů jsme dostali zakázku, vyprojektovali barák a nakonec šli na Pozemní stavby, kde nám řekli, jak to ve skutečnosti bude. Podepsali jsme zápis o projednání technologie a bylo vymalováno. Naprostá degradace. Dodavatel určoval všechno a všechno jsme tady dělali na koleně. Po roce 1989 funguje vše jinak, dodavatel staví v technologii dle požadavku investora a projektanta, je možnost širokého výběru materiálů i prvků z katalogů.

Hodně vašich staveb prochází v současnosti úpravami, jak to snášíte?

No, je to problém. Ten barák je kus života, něco z vás.

Ateliér jste uzavřel v roce 2018 a architektonickou štafetu po vás převzala dcera Jana Řehořová. Už víte, co představoval váš profesní cíl?

O vlastní tvorbě se mi mluví hrozně špatně. Šlo mi asi o to vytvářet kvalitní architekturu, která by nějakým způsobem reprezentovala svou dobu. A myslím si, že u toho kontrastu plných ploch z kvalitních materiálů, z lehkého skla a naproti tomu z těžkého brutálního obkladu, že se to snad i podařilo.

Miroslav Pavel, Pardubice, léto 2020

Jiří Merger



Kontrolní dny byly dost napínavé, se stavbyvedoucím jsme si občas společně na režim zanáдали

Pane architektke, vy jste vlastně, s menším odstupem, studoval dvě vysoké školy?

Nejdříve jsem studoval od roku 1957 obor pozemní stavitelství na Fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT. Když jsem začínal, nebylo mi ještě sedmnáct. Na studia mám rozpačité vzpomínky. Vedení školy bylo komunistické a mimo jiné se i kádřovalo. Kamarád a spolužák Petr Nárožný se mnou studoval dva roky a pak přišlo nedoporučení ke studiu od uličního výboru z jeho bydliště. Uprostřed zkouškového období v roce 1959 byl z kádřových důvodů vyloučen.

Když jsme v roce 1962 končili, každý absolvent dostal umístěnkou, na kterou musel povinně nastoupit. A já skončil v Chebu. Po vojně jsem však v roce 1964 nastoupil už do Spojprojektu a potom v lednu 1967 jako inženýr ke Karlu Pragerovi do ateliéru Gama. Mezitím jsem začal při zaměstnání studovat architekturu. Diplom jsem obhájil v roce 1969 u profesora Antonína Černého. Jako zadání diplomové práce jsem dostal podmínky soutěže na obchodní dům Kotva. Diplomku jsem do soutěže opravdu odevzdal a postoupil s ní do druhého kola hodnocení. Po absolvování jsem požádal Karla Pragera o přeřazení do skupiny architektů. Byla tam tehdy báječná sešlost – architekti Jana Novotná, Radim Boháček, Karel Kovář, Jan Línek, Jiří Pilař, Vlado Milunić a Eduard Schleger. Já to považuji za jedno z nejkrásnějších období, jaké jsem v praxi zažil.

Karel Prager byl znám svou náročností a neústupností. Jak se s ním spolupracovalo?

Prager byl pruďas. Dokázal na lidi zvednout hlas, ale za půl hodiny se vrátil, nevěděl o tom a pracovalo se dál. Myslím, že mě měl docela rád. Pragerovo tempo, ale i jeho ctižádost byly veliké. U zakázek byl uváděn jako jediný autor, nikdo jiný (kromě Federálního

shromáždění, kde byli jmenováni také Jiří Kadeřábek a Jiří Albrecht). Každý z nás měl ambice, aby byl uveden alespoň v rozpisce výkresů. Jan Línek a Vlado Milunić se s Pragerem často přeli. Zlom nastal okolo roku 1973, kdy dost lidí postupně z ateliéru odešlo. Také Línek, velký Pragerův favorit, už toho měl plné zuby a s Vladem odešli do ateliéru Delta. I já jsem dal výpověď. Pragera si dodnes velmi vážím, po šesti a půl roce jsem toho však měl dost. Myslel jsem, že půjdu za lepším, ale ono to zase takové terno nebylo. Přešel jsem do podivné projekce, která se jmenovala Armprojekt, což byla projektová kancelář Svazarmu. Udělali jsme tam ale několik docela dobrých studií, například rekreační střediska v Jevanech a na Slapech, a realizoval jsem jeden dům v Telči.

Vzpomínáte si na změnu, kdy se Sdružení projektových ateliérů transformovalo s nástupem normalizace do Projektového ústavu hlavního města Prahy? Bylo tam cítit nějaké napětí, že se ateliéry zruší?

Nás zaměstnanců se to moc nedotklo. Víc se změna týkala organizace vedení a hospodaření ateliéru. Ředitelem ústavu byl jmenován architekt Štěpánek, voják, ale snad docela slušný. Jednotlivé ateliéry si zachovaly samostatnost. Prager, když mu teklo do bot, se většinou dokázal o nějakého straníka obratně opřít, sám ale v partaji nebyl. Na druhou stranu si vzpomínám, že přišel do Gamy student František Sedláček, vyhozený děkanem Staškem z fakulty architektury za vystoupení na studentském majálesu 1968, a Prager ho přijal. Sedláček působil po emigraci jako velmi úspěšný architekt v západním Německu. Co se týká prověrek po okupaci 1968, ty u nás probíhaly tak, že nám kádřová referentka podala nacyklostylovanou jednu stránku a na té stálo: „Prohlašuji, že v roce 1968 jsem se neúčastnil žádných akcí, které by mřily proti socialistickému zřizení v této republice.“ Prager řekl: „Jsi ochotný to podepsat?“ A já řekl ano a tím prověrka skončila. Nebylo tam nic o souhlasu se vstupem vojsk. Podepsali všichni a nikdo nebyl vyhozen z práce. V jiných zaměstnáních byla situace horší.

Když na soutěžních návrzích z té doby sleduji váš grafický projev, napadá mne, že rané věci Jamese Stirlinga u nás hodně rezonovaly – každý říká, že se mu to líbilo. K jeho stylu patřila výrazná grafika a obliba axonometrického zobrazení, o kterém se zmiňuje i Charles Jencks.

Generace starších architektů v KPÚ s tím moc nerezonovala. Axonometrie ale byly trošku módní a také úleva práce. Perspektivy se musely

Jiří Merger * 1940

architekt → **studium:** obor pozemní stavitelství a obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1957–1962 a 1965–1969) → **zaměstnán:** Spojprojekt (1964–1966); ateliér Gama, Sdružení projektových ateliérů (1967–1973); Armprojekt Praha (1973–1977); ateliér C12 a ateliér N-Motol, Krajský projektový ústav (1978–1988); ateliér Ypsilon, Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy (1988–1991); Architektonický ateliér Jiří Merger (od 1991) → **vybrané projekty a realizace:** soutěž na tržnici v Košicích (1967, nerealizováno); soutěž na velvyslanectví v Tokiu (1968, nerealizováno); soutěž na obchodní dům Kotva v Praze (1969, nerealizováno); 4. soubor v rámci Jižního Města v Praze (1971–1973, s Radimem Boháčkem, Karlem Kovářem, Vladem Miluničem, Karlem Pragerem, nerealizováno); Okresní prokuratura v Příbrami (1978–1980, s Janem Nováčkem); soutěž a projektový úkol na Středisko mezinárodního obchodu Praha Těšnov (1979–1981, se Stanislavem Francem, Janem Nováčkem, Vladimírem Fenclem, Janem Šestákem, nerealizováno); Okresní výbor KSČ v Příbrami (1981–1984, s Janem Nováčkem); bytové domy v Milínské ulici v Příbrami (1981–1984); Základní škola Paboučkova zahrada v Příbrami (1983–1986, s Janem Nováčkem); svobodárna sester a krytý parking FN Motol v Praze (1984–1987); kuchyně pro pacienty FN Motol v Praze (1985–1987); soutěž na Staroměstskou radnici v Praze (1987, s Františkem Doleželem, nerealizováno); soutěž na Kongresové centrum ve Františkových Lázních (1991, s Ivanem Plickou, nerealizováno); penzion pro seniory v Pacově (1990–1994, s Ivanem Plickou).

zdroje: Otakar Nový, Okresní prokuratura v Příbrami, *Architektura ČSR XLII*, 1983, s. 118–120; Otakar Nový, *Architektonická konfrontace: 40 let KPÚ Praha*, Praha 1987, nestránkováno; Lenka Žižková, Příběhy příbramské školy, *Domov*, 1990, č. 2, s. 42.

Jiří Merger, sedmdesátá léta
(soukromý archiv Jiřího Mergera)



Okresní prokuratura, Přebram,
1978–1980 (soukromý archiv
Jiřího Mergera)



konstruovat, nikdo je pořádně neuměl, vycházely proto nepřesně a daly velkou práci. Navíc pak přišlo oblíbené šrafování, které v perspektivě ubíhá do úběžníku. U axometrie stačilo posunout pod určitým úhlem půdorys a za chvíli byl výkres hotový.

Ve zmiňovaném Krajském projektovém ústavu jste pracoval od roku 1978?

Nastoupil jsem tehdy do ateliéru C12 na Václavském náměstí. To byl prestižní ateliér Františka Cubra, který již ale v té době nežil, a vedl ho Stanislav Franc s nejbližším spolupracovníkem Janem Nováčkem. Na svoji dobu měl ateliér slušnou úroveň. Zažil jsem tam ještě Zdeňka Pokorného, Josefa Hrubého a Luboše Korečka, nejstarší generaci, která právě končila. Doba jim už trochu utekla a oni nechápali, kam se architektura posunula. Ve srovnání s bývalými kolegy z Gamy to bylo úplně jiné myšlení. Nejvíce jsem spolupracoval s architektem Nováčkem, navrhli jsme spolu několik domů do Příbrami.

U přibramské prokuratury je krásně čitelný půdorys i prospané funkce do celé architektury, dům působí pro danou typologii pěkně srovnaný. Navíc je to výrazem těžký dům bez tehdy obvyklých unifikovaných závěsových stěn...

Budovu prokuratury jsme dokončili někdy kolem roku 1982. Objem je jednoduše členěný do třech traktů.

Centrální dvoupodlažní vstupní halu jsem prosadil já. Po delších stranách domu jsou umístěné kanceláře, uprostřed jednací síň a vybavenost. Do centra vstupního průčelí jsme navrhli vysokou, atypickou prosklenou stěnu. Konstrukce domu je tradiční zděná, fasády obložené trachytem. Před několika lety chtělo státní zastupitelství kamenný obklad odstranit a dům zateplit.

Jak jste vnímali, když KPÚ dostal zakázku na sídlo strany?

Krajský projektový ústav byl projektovou organizací Středočeského kraje a Jan Nováček hlavním architektem Příbrami a v KPÚ předsedou stranické organizace. Zakázku dostal on... Autorský návrh byl společný, ale já pak byl vedoucím projektantem a celou realizaci, která byla někdy po psychické stránce náročná, jsem nesl. Stavěly to Závody rudného a uranového průmyslu. Budova měla vysokou prioritu a mnoho subdodávek bylo na tehdejší dobu nadstandardních a také nedostatkových. Například hliníková okna eloxovaná tónem tmavého bronzu, nerezové zábradlí, kamenné podlahy a kamenný obklad fasády z trachytu, klimatizace, atypické interiéry na míru atd. Všichni dodavatelé z obav před malérem z neplnění panáčkovali před investorem, kterým byl Krajský výbor KSČ. Aby nevypadali

Okresní výbor KSČ, Příbram,
1981–1984 (soukromý archiv
Jiřího Mergera)



komunisti tak nenasytně, v zadní části pozemku byl přiřčený dvoupodlažní objekt s vlastním vstupem, ve kterém sídlila okresní odborová rada. Dnes v budovách sídlí úřad práce a další státní administrativa.

Jak byl dům organizovaný?

Dostali jsme hotový zadávací program. Dokonce jsme obdrželi podrobně zpracovanou typovou kancelář o velikosti 18 m² na jedno pracovní místo! V každé kanceláři muselo být umyvadlo, protože zaměstnanci si po každé návštěvě myli ruce. Na vstup z náměstí navazovala velká vstupní hala s průhledem do spodního podlaží. Tam jsme navrhli velký květník, který plynule navazoval na kamennou podlahu. Hala měla nad průhledem ochoz, na kterém se nacházela skleněná stěna od Stanislava Libenského. Nováček původně volal skláři Františku Víznerovi, se kterým spolupracoval na výtvarné výzdobě Střediska mezinárodního obchodu, jestli by pro ústředí do Příbrami navrhl centrální plastiku. Vymluvil se, že se asi očekává něco červeného a že červená se do skla špatně míchá. Pak byl osloven Stanislav Libenský a ten na návrh kývl. Neměl s tím problém. Tendenci byl námět. Stěnu tvořila řada svislých skleněných sloupků, na kterých byl prokreslen start rakety, která se pod stropem měnila na srp a kladivo.

Na fotografiích pracovního modelu fasádu člení vodorovné pásy a celé tvarování je blíž k brutalistnímu výrazu. Na realizaci jsou ale jiná, jaksi noblesnější průčelí s rastroem oken...

Pracovní model z balzy zobrazuje jen určitou tvarovou stylizaci průčelí. Nápad na realizované řešení pocházel od Honzy Nováčka. Navrhli jsme šikmý parapetní betonový prefabrikát, obložený trachytem. Když ale hrubou stavbu monolitického skeletu dokončili a zaměřili, zjistilo se, že výšková odchylka pater od přízemí je asi 17 cm. Nepřesnosti se musely složitě vyrovnávat v rámci kamenických obkladů. Pro mne tato stavba představovala dobrou školu praktického stavitelství. Kontrolní dny byly hlavně pro dodavatele dost napínavé. Stavbyvedoucím byl však vzácně slušný pan stavitel Machuta, se kterým jsme si občas pěkně společně na režim zanadávali.

Mluvil do umístění nebo celkového objemu tehdy někdo z města nebo od památkářů?

Ne, funkci hlavního architekta Příbrami tehdy zastával Jan Nováček, spoluautor budovy. Velmi pracovitý architekt, ale v názorech na asanace a dostavby jsem mu už moc nerozuměl. Mezi námi dvěma byl přeci jen generační rozdíl.

Naproti budově ústředí KSC je umístěný výrazně členěný bytový dům. Ten vznikl současně?

Ten jsem nenavrhol já, ale architekt Otakar Rákosník od nás z ateliéru a dům tam stál o něco dřív. Já jsem v Příbrami navrhl bytový dům v Milínské ulici již bez Honzy Nováčka a z mých tehdejších realizací si ho asi nejvíc vážím. Dům je ve velmi prudkém svahu a Nováček doporučoval terasové řešení. Já jsem naopak navrhl několik svislých sdružených sekcí s vlastními vchody. Nástup je z Milínské ulice do střední úrovně domu. Do některých jednotek se stoupá nahoru, do dalších se sestupuje dolů. Bytové jednotky jsou vůči sobě výškově posunuté o půl patra a z každé podesty a mezipodesty se vchází do jednoho bytu. Navrhl jsem tam i vnitřní světlíky, do kterých byly větrány kuchyně. První stavbu následně na sousedním pozemku doplnil výškový bytový dům. Navrhl jsem i třetí etapu, ale ta se nerealizovala.

V dobových recenzích se pozitivně hodnotila stavba základní školy. Navrhli jste ji celou vy?

Ne, společně s Nováčkem. Je to typová škola s 27 třídami a my ji vlastně jenom osadili a dali jí detail. Přizval jsem ke spolupráci výtvarníka Aleše Lamra, který vytvořil ve vstupu dvě velké keramické stěny v jeho charakteristické barevnosti. Působí téměř abstraktním dojmem, ale všechny prvky, znaky a motivy na nich představují stylizované fyzikální a matematické zákony. Typový projekt školy zahrnoval dva zcela pusté dvory mezi učebními traktory. Proto jsem se je pokusil polidštit sadovými úpravami a stromy. Nic z toho se ale neudělalo a zůstal jen beton. Aleš Lamr v rámci svého zadání ještě pomaloval ocelový komín kotelný výraznými barvami a pak z vlastní iniciativy i betonové zidky oplocení. Škola se setkala s dobrým ohlasem.

Důležitým projektem tehdy bylo patrně i Středisko mezinárodního obchodu?

V té době se po celém světě stavěla podobná centra. Na pražské Středisko mezinárodního obchodu na Těšnově byla vypsána soutěž, které se účastnilo sedm vyzvaných kolektivů. Soutěž jsme vyhráli a studii v roce 1980 rozpracovali do fáze projektového úkolu. Ale pak zakázka skončila. Za dva nebo tři roky se projekt oživil, na místě ale měl být ve stejné formě hotel Hilton, který už navrhli jenom Franc, Fencel a Nováček. Já i Jan Šesták jsme už předtím z ateliéru C12 odešli. Zmiňovaní autoři projekt víc propojili, zastřešili atrium a probrali vnější rohy. Jinak ale hotel hmotově z našeho návrhu vycházel. Použil se i výtvarný generel a některá díla.

Bytové domy v Milínské ulici,
Příbram, 1981-1984
(soukromý archiv Jiřího Mergera)



Středisko mezinárodního obchodu, Praha-Karlín, 1979–1981, model nerealizovaného projektu (soukromý archiv Jiřího Mergera)



Hlavní osvětlovací sloup navrhl Stanislav Franc přes Český fond výtvarných umění již pro Středisko mezinárodního obchodu a pak ho použil i do nového projektu. Hotel realizovali Francouzi, kteří přesvědčili architektky pro skleněnou fasádu. Původně jsme chtěli fasádu pevnou.

Jak přišel KPÚ k projektování motolské nemocnice?

Architekti specializovaní na zdravotnictví dostavbu Motola projektovat nechtěli, protože šlo o obrovský gigant a v té době se tak velké nemocnice již nestavěly. Ředitel KPÚ Zdeněk Kuna ale vládou sledovanou zakázku přijal. Založil samostatný ateliér N pro projekt nemocnice. Do tohoto ateliéru jsem byl rozhodnutím ředitele převeden. Jeho hlavním architektem se stal Tomáš Welz, který společně s Jiřím Weissereem navrhl dostavbu dětské nemocnice od Richarda Podzemného. Funkci generálního dodavatele nemocnice získala malá rakouská firma a hlavní subdodávku stavby zadala Jugoslávčům. Rakušané nás pozvali na pracovní cestu do Vídně, kde jsme navštívili rozestavěnou obří vídeňskou nemocnici. Pamatuji si na návštěvu firmy generálního dodavatele. Specializovala se na výrobu vzduchotechnických filtrů. Celé to bylo podivné... U velkých dodávek pro Motol se pohybovala řada potentátů, které zvali zahraniční dodavatelé na exkurze do svých zemí.

Na hlavním objektu jsem nepracoval, ale na generelu areálu nemocnice jsem uvedený jako spoluautor. Mojí samostatnou prací je velký parkovací dům pro 550 aut a pod ním svobodárna sester s kapacitou 800 lůžek. Pozemek na svahu od Vypichu není geologicky příznivý, tamní písky hrozí sesutím. Proto byl svah nejprve zajištěn navrtanými kotvami a domy stojí na pilotech. Obě budovy byly realizovány v předstihu jako příprava staveništního zařízení pro dodavatele hlavního objektu. Parking sloužil jako sklad materiálů a svobodárna pro ubytování dělníků. Spěchalo se a pro oba objekty byly určeny dost nevhodné stavební technologie. Parking je postavený ze skeletu s poměrně nízkou únosností a svobodárna jako panelák. Jediný panelák, který jsem v životě dělal. Stavěly jej Pozemní stavby Plzeň z jejich panelového systému.

Svobodárna má půdorys nepravidelného písmene E, a jelikož měla sloužit pro velké množství zdravotních sester, tak jsem vymyslel, že v čelech kolmých křídel ustupuje poslední patro a na něm měly vzniknout terasy, aby si na nich sestřičky mohly odpočinout a třeba se opalovat. Těsně před dokončením firma oznámila, že neumí udělat pochozí střechu a že tam bude jen asfaltová krytina a terasy zůstanou nepřístupné. V rozpočtu stavby

byla také položka na výtvarná díla a já tehdy oslovil Kurta Gebauera, jestli by něco nenavrhl. Kurt udělal několik výborných skic. V té době měl ve Vojanových sadech instalované populární jezírko s laminátovými figurami a pro nepoužívané terasy navrhl podobné plastiky sestříček z laminátu, které se dívaly přes zábradlí. Návrh musel projít přes magistrátní komisi a já nechal vyrobit velký fragment modelu prvního křídla domu. Komise návrh rezolutně odmítla s tím, že přece nebudou za dělnické peníze platit takovéto blbosti, a vyhodili nás. Byl podzim 1989. Kurt začal jezdit po 17. listopadu po českých zemích a propagoval Občanské fórum. Už jsme se k tomu nikdy nevrátili.

Kromě toho jsem v Motole projektoval velký provozní objekt areálové kuchyně pro pacienty. A rekonstrukci společné prádelny, která se upravovala na zvýšené kapacity po dostavbě nové nemocnice. Oba objekty byly vybaveny špičkovou zahraniční technologií.

Účastnil jste se soutěže na Staroměstskou radnici v roce 1987. Vybavujete si reakce, které soutěž vyvolala? Věřili jste během navrhování v možnou realizaci, nebo jste ji chápali jen ideově?

U každé soutěže věříte v možnou realizaci. Radnici jsme do soutěže navrhovali s Františkem Doleželem. Vzpomínám si, že jsem podrobně studoval staré pražské veduty a knížku od Bohumila Hypšmana vydanou po válce, která se zabývala problematikou dostavby Staroměstského náměstí. Pokusili jsme se na náměstí vrátit variantu Krennova domu. Na místě mariánského sloupu jsme navrhli vysoký temný jehlan, nazvali jej *Memento mori* a odsunuli do strany i Husův pomník. Návrh naší dostavby byl trochu postmoderní a historizující. O soutěži jsme diskutovali i v ateliéru KPÚ. Vzpomínám si na diskusi s kolegou Alešem Langem, který tam navrhl tři věže za sebou v duchu Alda Rossiho. Byla to zkrátka velká událost. Neoceněným se tehdy hodně věnoval Jiří Ševčík, který favorizoval několik návrhů a ty pak různě publikoval.

V této souvislosti se nelze nezeptat na tehdejší debaty o postmoderní architektuře...

Začátkem sedmdesátých let jsem pravidelně do časopisu *Architektura ČSR* připravoval rešeršní sloupek o zahraničních novinkách, o kvalitních současných stavbách ve světě. Mohl jsem používat špičkové časopisy z knihovny Svazu architektů. Myslím si, že u nás postmodernu málokdo znal a dobře pochopil. Populárnější byl James Stirling. Pamatuji ale, že tenkrát vyšly v *Architektuře* články

o Robertu Venturim a překlad Charlese Jenckse v periodiku, které vydával Výzkumný ústav vývoje architektury. Modernismus architektury šedesátých a sedmdesátých let dožíval a čekalo se, co přijde dál. Mne postmoderní architektura zajímala, ale v Čechách jí moc pšenka nekvetla. S kolegy z ateliéru Ypsilon [Pavel Bečvář, Milan Kvíz, Ivan Plicka, Jan Šesták] jsme obdrželi druhou cenu v soutěži na velký lázeňský komplex Arnika do Mariánských Lázní, kterému jsme se snažili dát trochu eklektický, snad postmoderní výraz. Zvítězil minimalistický návrh kolektivu ze SIALU Liberec. Když jsme měli výstavu ateliéru C12 KPÚ ve Fragnerově galerii, vyšla o ní recenze od Otakara Nového, kde psal, že naše tvorba je výborná a že se vzdává projevů úpadkových architektů, čímž byla myšlená postmoderna. Já se tehdy proti téhle kritice u Stanislava France dost rázně ohradil [smích].

Zmínil jste zakázky kolegů přes Architektonickou službu nebo Český fond výtvarných umění. Vy sám jste navrhoval i mimo zaměstnání?

Několik zakázek přes Český fond výtvarných umění jsem měl. Ale hlavně studie. Dělal jsem dvě srovnávací varianty obchodního domu v Děčíně, interiéry jednoho podnikového rekreačního střediska a do Děčína pak ještě kanceláře pro městský národní výbor. Pracovali jsme většinou společně s Františkem Doleželem. Měl jsem v Děčíně jednoho známého, který se na mne s těmito zadáními obracel.

Jak vzpomínáte na závěr dekády?

Z Krajského projektového ústavu jsem v roce 1988 odešel do PÚ VHMP, takže vlastně trochu nazpět. Do ateliéru Ypsilon. Původně ateliér zdravotnických staveb vedl Ota Steinbach a po něm těsně před listopadem 89 Jan Šesták. Sídlii jsme v Nekázance na půdě Živnostenské banky. Po roce 1989 se PÚ VHMP transformoval na státní podnik. Pak už ale přišla jiná etapa mého života, založil jsem vlastní ateliér.

Pavel Směták a Lukáš Beran, Praha, podzim 2019

Petr Kutnar, Jana Ježková



Stavby velkých pražských nemocnic vznikaly jako absolutní atyp

Z jaké rodiny pocházíte a co vás přivedlo k architektuře?

PK: Pocházím z učitelské rodiny. Otec František Kutnar byl středoškolský učitel, posléze vysokoškolský profesor a historik. Za života dosáhl doktorátu a docentury. Profesura mu byla v totalitních letech, včetně válečných let, několikrát až do jeho smrti v roce 1983 zamítnuta. Až v roce 1994 byl jmenován in memoriam profesorem. Stejně jako mu bylo několikrát zabráněno v přednáškové a výchovné činnosti na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a byl i předčasně penzionován. Celý život také publikoval, zejména v obdobích zastavení přednáškové a výchovné práce, což mu vydrželo až do samého závěru života – poslední léta prožíval na rodné chalupě v Podkrkonoší. Maminka zůstala, až na asi desetileté období práce v továrně, které se krylo s obdobím otcovy zakázané učitelské činnosti, v domácnosti a byla tatínkovi nepostradatelnou celoživotní oporou ve všem, co život přinášel, dokonce i posluchačkou a první kritičkou jeho odborných prací. Tyto naznačené podmínky mě už od dětství asi dost ovlivňovaly. Otec celkem správně vystihl mé vlohy a nasměroval mě na architekturu. O dětství by se samozřejmě dalo povídat dlouho, o práci na strýčkově statku i babiččině záhumence, o pravidelných prázdninových brigádách v cihelně, kdy jsem již bral cihlu do ruky jako pozdější stavař.

JJ: Já pocházím z malého města z rodiny mlynářů po otci a sedláků po matce. Rodiče byli velmi moudří, ale o architektuře žádné hlubší znalosti neměli. Na tento obor mě nasměroval rodinný známý, já sama jsem inklinovala ke studiu dějin výtvarného umění. Svého rozhodnutí studovat architekturu jsem nikdy nelitovala.

Co jste vystudovali a jaká byla na škole atmosféra?

JJ: S Petrem jsme spolužáci z ČVUT.

PK: Ano, z Fakulty stavební, obor architektura a stavba měst, studijní směr architektura a pozemní stavitelství.

JJ: Studovala jsem v letech 1957 až 1963. Ve vzpomínkách mi připadá tato doba nádherná.

V ročníku nás bylo jen 45, takže jsme se všichni znali.

Na fakultě působili vynikající profesori – František Čermák, Jindřich Krise, Josef Kittrich, Oldřich Stefan, Stanislav Šnajdr, Otakar Štěpánek, Jiří Štursa.

Absolvovala jsem u Otakara Štěpánka a studium v jeho ateliéru mě naučilo určité systematickosti a komplexnímu pohledu při řešení daného úkolu, to se mi hodilo v budoucnu při navrhování nemocnic.

PK: Já školu ukončil také v roce 1963. K dobové atmosféře na škole musím jednoznačně říct, že byla výborná, bezkolizní, dělná a vedená přátelsky erudovanými odborníky. Z kantorů mohu jmenovat bardy, profesory Karla Janů a Antonína Černého, také Jiřího Staška, Pavla Bareše, Marii Benešovou, Vojtěcha Krcha, Radima Dejmalu, po Bruselu přišel František Cubr. Nesmím zapomenout na Josefa Kittricha, vynikajícího odborníka a člověka, u něhož jsem diplomoval prací Universální hala před hlavním nádražím, asi jedno z prvních zadání na dosud chybějící koncertní halu v Praze. K profesoru Kittrichovi jsme chodili do bytu v jeho domě v Anglické na Vinohradech a byly to přátelské a již napůl odborně zaměřené večery.

Časově jsme doplovali do krásných šedesátých let. Samozřejmě jsme sice měli tzv. marxák, ale bralo se to již vlažně a z celého našeho ročníku si vybavuji jen jednoho člena KSČ, a ten zase z kolegiality bral na sebe ty požadované „úkoly“. Vznikaly mezi námi již asi počínaje třetím ročníkem názorem spřízněné autorské dvojice nebo trojice, které potom pokračovaly i v dalším profesním životě a při účasti v soutěžích: např. Koutský–Kozel, Heřmánek–Bouška–Fical a my dva s kolegou Svatoplukem Zemanem. Z našeho ročníku se také posléze rekrutovalo nemálo hlavních architektů měst nebo ateliérů. Spolužák Jan Kozel byl předsedou Obce architektů.

Jaké byly vaše pracovní začátky? Kde jste působili?

JJ: „Zlatá šedesátá“ 1963–1969 jsem strávila u Vladimíra Machonina, nejprve v Krajském projektovém ústavu a potom ve Sdružení projektových ateliérů, v ateliéru Alfa. V roce 1963 jsme byli první mladí architekti, kteří nastoupili po letech do KPÚ. V té době ústav vedl ředitel Pavel Bareš a sbor hlavních architektů – Karel

Jana Ježková * 1940

architektka → **studium:** obor architektura a stavba měst, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1957-1963) → **zaměstnána:** ateliér Vladimíra Machonina, KPÚ Praha (1963-1966); ateliér Alfa Vladimíra a Věry Machoninových, Sdružení projektových ateliérů (1966-1968); ateliér Jaroslava Štípka, Zdravoprojekt Praha (1968-1978); ateliér R KPÚ Praha (1978-1990); ateliér Ježková-Jaroš (od 1990) → **vybrané projekty a realizace:** soutěž na fakultní nemocnici Plzeň (1965, s Petrem Kutnarem a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); soutěž na areál rehabilitačního ústavu ve Františkových Lázních (1966, nerealizováno); soutěž na areál fakultní nemocnice v Bratislavě (1969, s Petrem Kutnarem a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); mezinárodní soutěž na řešení areálu fakultní nemocnice v Regensburgu (1971, kolektiv vedený Jaroslavem Štípkem, nerealizováno); soutěž na lázeňský areál domu Krym v Mariánských Lázních (1971-1975, s Petrem Kutnarem a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); smuteční obřadní síň v Rakovníku (1975-1981, s Marií Kohoutovou a Jaromírem Kohoutem); zdravotní středisko v Praze-Měcholupech (1975); Nemocnice Na Homolce v Praze (1978-1989, s Petrem Kutnarem a Svatoplukem Zemanem); dostavba a rekonstrukce nákupního střediska v Praze-Radotíně (1992-1994, s Janem Jarošem); byt s urologickou praxí v Praze (1992, s Janem Jarošem); dostavba a rekonstrukce jeslí v Praze-Radotíně (1992-1994, s Janem Jarošem); oddělení pro léčbu závislostí u Apolináře VFN v Praze (1995-1996); Trojanův dvůr v Noutonicích (1999-2010, s Janem Jarošem); reprofilizace Nemocnice Na Homolce v Praze (1990-2011, s Janem Jarošem).

Petr Kutnar * 1940

architekt → **studium:** obor architektura a stavba měst, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1957-1963) → **zaměstnán:** KPÚ Praha (1963-1991); ateliér APA (1992-1998); samostatná architektonická praxe (1998-2018) → **vybrané projekty a realizace:** soutěž na fakultní nemocnici Plzeň (1965, s Janou Ježkovou a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); soutěž na obchodní dům Družba v Praze (1967-1968, se Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); soutěž na areál fakultní nemocnice v Bratislavě (1969, s Janou Ježkovou a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); dvacetisedmitřídí škola v Mělníku a Zruči nad Sázavou (1970-1976, se Svatoplukem Zemanem); soutěž na lázeňský areál domu Krym v Mariánských Lázních (1971-1975, s Janou Ježkovou a Svatoplukem Zemanem, nerealizováno); přestavba areálu stadionu Evžena Rošického pro MEA 78 v Praze (1975-1978, se Svatoplukem Zemanem); soutěž na obnovu památníku v Lidicích (1977, se Svatoplukem Zemanem a Zdeňkem Hoškem, nerealizováno); rekonstrukce a nové interiéry divadla Oldřicha Stibora v Olomouci (1978-1979, se Svatoplukem Zemanem, Leopoldem Vydrou); Nemocnice Na Homolce v Praze (1978-1989, s Janou Ježkovou a Svatoplukem Zemanem); dětské oddělení SÚNZ v Praze na Malvazinkách (1985, s Janem Jarošem a D.A. Studiem); úprava náměstí a realizace pomníku Antonína Dvořáka v Nelahozevsi (1986, s Hanou Minářovou a Zdeňkem Hoškem); soutěž na dostavbu proluky Myslbek v Praze (1988, se Svatoplukem Zemanem, Janem Jarošem a Michalem Hronem, nerealizováno); soutěž na dětskou onkologii v Praze-Motole (1990, s Janou Ježkovou, Svatoplukem Zemanem a Janem Jarošem); obchodní dům V jamce v Rakovníku (1992); rekonstrukce a přístavba radnice v Nepomuku (1993, s Lubošem Sekalem); nová jídelna Nemocnice Na Homolce v Praze (2001, s Janou Ježkovou, Janem Jarošem a kol.); kašna na náměstí v Mlázovicích (2001, se sochařem Jiřím Korcem).

zdroje: 27 třídní základní devítiletá škola Mělník, *Architektura ČSR XXXVI*, 1977, s. 73-76; Otakar Nový, *30 Krajský projektový ústav Praha. Perspektivy socialistické architektury*, Praha 1978, nestránkováno; Marie Benešová, *Kulturně společenské domy v Lounech a v Novém Strašecí*, *Architektura ČSR XLIII*, 1984, s. 2-9; Otakar Nový, *Architektonická konfrontace. 40 let KPÚ Praha*, Praha 1988, nestránkováno; Radka Valterová [Radomíra Sedláková], *Žádoucí luxus*, *Mladá fronta, Víkend*, 10. 3. 1990, s. 7; Kateřina Houšková - Anna Schránilová - Matyáš Kracík, *Nemocnice Na Bulovce a Na Homolce. Přínos 80. let 20. století k architektuře pražských nemocničních areálů*, *Staletá Praha XXXIII*, 2017, č. 1, s. 110-116.

KPÚ R 22 – projektová skupina stadionu Evžena Rošického na Strahově, 1978, vlevo Petr Kutnar s Janou Ježkovou, Svatopluk Zeman šestý zleva (soukromý archiv Petra Kutnara)



Osazovací tým plastiky a kašny při vstupu do Nemocnice Na Homolce, 1989, druhý zleva Zbyněk Runczik (soukromý archiv Petra Kutnara)



Jana Ježková, 1983 (soukromý archiv Jany Ježkové)



Filsak, Vlastibor Klimeš, Vladimír Machonin, Zdeněk Pokorný, Karel Prager, kteří si nás vybrali na fakultě na základě diplomových prací. Nejenže nás uchránili od povinného nástupu na umístěnky, ale umožnili nám začít pracovat v týmech tehdy již renomovaných architektů. V KPÚ jsem začínala spolu s Janou Novotnou, Zdenkou Marií Novákovou, Janem Šestákem a o něco později se Svatoplukem Zemanem. Samozřejmě jsme již zpočátku dostávali samostatné zakázky, ale protože 90 procent práce končilo v šuplíku, neměli jsme moc co zkazit, a navíc jsme pracovali pod dozorem architektů Vladimíra a Věry Machoninových, Karla Pragera, Jiřího Albrechta, Jiřího Kadeřábka a Mirka Vajzra, ve velmi inspirativním prostředí. A ovšem nejdůležitější byly soutěže. Nejprve v roli pomocníků pánů architektů při práci po nocích a o víkendech, ale brzy jsme se osmělili a soutěžili sami. V roce 1967 jsem spolu s kolegou Zemanem přešla do Sdružení projektových ateliérů, ateliéru Alfa. Začaly práce na realizačním projektu a posléze stavbě hotelu Thermal, a to byla škola života. Přes dílčí úkoly jsme pronikli do tajů realizace stavby, spolupráce se specialisty, jednání s investorem a myslím si, že tato zkušenost byla pro začínajícího architekta nenahraditelná. Přestože lidsky jsme si od počátku velmi sedli a byli úžasně přijímáni i staršími kolegy, v roce 1969 nastal čas odejít, touha po samostatné práci převážila.

PK: Já nastoupil přímo do pražského Krajského projektového ústavu na Letnou, a to do ateliéru G Vlastibora Klimeše. V té době tam působila známá autorská trojice Klimeš–Růžička–Vašek, kteří dělali například Družbu na Václavském náměstí, Merkurii v Holešovicích, celý nymburský sportovní stadion, protože Klimeš byl v té době i hlavním architektem Nymburka. Přišel jsem tam jako elév, Vlastibor Klimeš si mě posadil do své pracovny. Klimeš byl velmi rozumný, znalý člověk, šikovný architekt. Myslím, že si mě oblíbil, stal jsem se takovým jeho srdcovým žákem. V roce 1967 jsem přestoupil k Pavlovi Barešovi, který končil ředitelování, do ateliéru I v Celetné ulici. Tam přešel následující rok i spolužák Svatopluk Zeman. A začala naše spolupráce na všech úkolech KPÚ. Už na škole jsme spolu dělali soutěže, například na velvyslanectví v Brazílii, a později, asi od roku 1965, jsme měli soukromý ateliér na Letné, 300 m od KPÚ. Zde jsme pracovali hlavně na soutěžích nebo úkolech přes tzv. Architektonickou službu, ale nosili jsme si sem i úkoly z podniku. Většinu jsme jich zde koncepčně začínali.

Kde jste pracovali v sedmdesátých a osmdesátých letech a na jakých pozicích?

JJ: V roce 1969 jsem nastoupila do Zdravoprojektu Praha, do ateliéru Jaroslava Štípkka. Prostředí typizačního ústavu bylo trochu jiné, méně bohémské, ale vyvážila to zajímavá a nová práce a báječní kolegové, jako Jan Líman, Přemysl Hnát, a naše přátelství s Jaroslavem Štípkem. Jiný ateliér vedl Zdeněk Páda, ze známé trojky Páda–Štípek–Troníček. V té době jsem zpracovala návrhy generelů nemocnic s poliklinikou ve Svitavách, Jičíně, Humenném, Ústí nad Labem a Žiaru nad Hronom. V letech 1972–1978, na mateřské dovolené, jsem zpracovala přes A službu projekt smuteční síně v Rakovníku a vykonávala stavební dozor. Byla to moje první a na dlouho poslední realizace, ukončená okolo roku 1981.

PK: Nadále jsem působil v KPÚ Praha. Vyhovovala mi velká sešlost dobrých architektů i ostatních odborníků z profesí, atmosféra a velmi přátelské prostředí. I když jsme soutěžili proti sobě, jednotlivé autorské kolektivy, neprovázela to žádná nevráživost. Od začátku jsme byli jaksi vedeni k tomu, že jednou na nás může spadnout vedení ateliérů. Když to pak přišlo, tak jsme to brali v podstatě jako logický postup. Takže někdy v roce 1979 nebo 1980 jmenovali Svátu Zemana vedoucím ateliéru E a o rok později mne pověřili vedením ateliéru R, kterému jsem pak šéfoval do léta roku 1985.

Jaké další své projekty ze sedmdesátých let považujete za zásadní?

PK: Projekt přestavby strahovského stadionu Evžena Rošického pro mistrovství Evropy v atletice, tzv. MEA 78, který jsme navrhovali od léta roku 1975. Měli jsme vynikajícího hlavního inženýra úkolu, kamaráda Pepu Dauše. Z hlediska důležitosti byla celá akce vládním úkolem. Zmocněncem vlády byl Otakar Ferfecký, profesí statik z Hutního projektu, organizačně i profesně velmi schopný člověk. Souhlasil s naším projektem, celé se to muselo stihnout za tři roky. Přestěhovali jsme se na Strahov do západní tribuny spartakiádního stadionu, kde nám ústav zřídil samostatné pracoviště. Což byla hlavní podmínka Ferfeckého, že musíme sedět přímo na stavbě. Ráno jsme něco nakreslili a odpoledne se šli podívat, jestli to stojí. Celou naši skupinu s Josefem Daušem a se mnou jako vedoucím architektem vedl Sváta Zeman, který měl nejlepší předpoklady. Byl to fofr, práce „od nevidim do nevidim“. A když zbylo trochu času, tak jsme pokračovali třeba na nějaké soutěži v našem ateliéru. Potíže s dodavateli pomáhalo překonávat

Stadion Evžena Rošického
na Strahově, Praha-Břevnov,
1975–1978 (soukromý archiv
Petra Kutnara)



sdělení, že práce je pro mistrovství Evropy v atletice. To zabíralo. A také zarputilost a tvrdost Ferfy.

Z urbanistických projektů sedmdesátých let se podařilo prosadit podrobný územní plán 5. okrsku Louny – Západní předměstí, tedy celé oblasti za hradbami směrem na západ k Postoloprům. Se Svátou jsme vytvořili meandry z požadované panelové technologie. Museli jsme počítat s tím, že nám budou hodně nadávat a říkat, že jsme se zbláznili. A také ano. Protože když jsme jim na rozdíl od obvyklé přímky navrhli housenku z paneláků, museli udělat místo jedné jeřábové dráhy dvě nebo tři. Nakonec se Západní předměstí realizovalo podle našeho urbanismu, ale další projektové stupně zpracovávali v Karlových Varech.

Jaké nejdůležitější projekty jste dělali poté, v osmdesátých letech?

PK: Zcela určitě Nemocnici Na Homolce. Opět celkem logický přechod, protože když jsme skončili stavbu stadionu na Strahově, tak vládní zmocněnec Otakar Ferfecký, který nás chválil, a našli jsme i společnou notu, přišel kolem roku 1979 s dalším vládním úkolem, tentokrát zdravotnickou stavbou. Takže jsme si stanovili soukromou podmínku spolupráce s Janou, která byla skutečně specialistkou na zdravotnické provozy. Jana na spolupráci přistoupila a začali jsme na tzv. Léčebných ústavech Krč, posléze SÚNZ. Přestěhovali nás do baráku sester pod motolskou nemocnicí, kde sídlilo pracoviště Výstavby hlavního města Prahy, nemocniční sekce. Posléze jsme měli pracoviště zase přímo na stavbě, již v objektech postavených v začátku akce.

JJ: V roce 1978, kdy mě oslovili kolegové Kutnar a Zeman ke spolupráci na návrhu nemocnice pro cizince, tj. na Léčebné ústavy Krč (LUK), jsem tedy znovu nastoupila do KPÚ. Po ukončení první fáze studie se ale změnilo místo z Krče do Motola a s ním i zadání na Státní ústav národního zdraví Motol (SÚNZ), vládní nemocnici, dnes Nemocnici Na Homolce. A na této zakázce jsme autorsky spolupracovali až do její kolaudace v září 1989.

Na jakých projektech nemocnic jste spolupracovali dříve, před projektem Nemocnice Na Homolce?

PK: Kromě již uvedených zdravotnických projektů, které navrhovala Jana, jsme se spolu zúčastnili ještě na škole v roce 1965 soutěže na fakultní nemocnici do Plzně. A dále jsme v roce 1969 dělali soutěžní návrh na Fakultní nemocnici Bratislava, kde jsme dostali tzv. druhou cenu, ale ve skutečnosti to byla třetí zvýšená, protože první cena nebyla udělena. Já jsem

ještě v mezičase také projektoval a realizoval dětský pavilon nemocnice v Nymburku.

Jak jste měli autorsky rozdělený projekt Nemocnice Na Homolce i navazující úpravy?

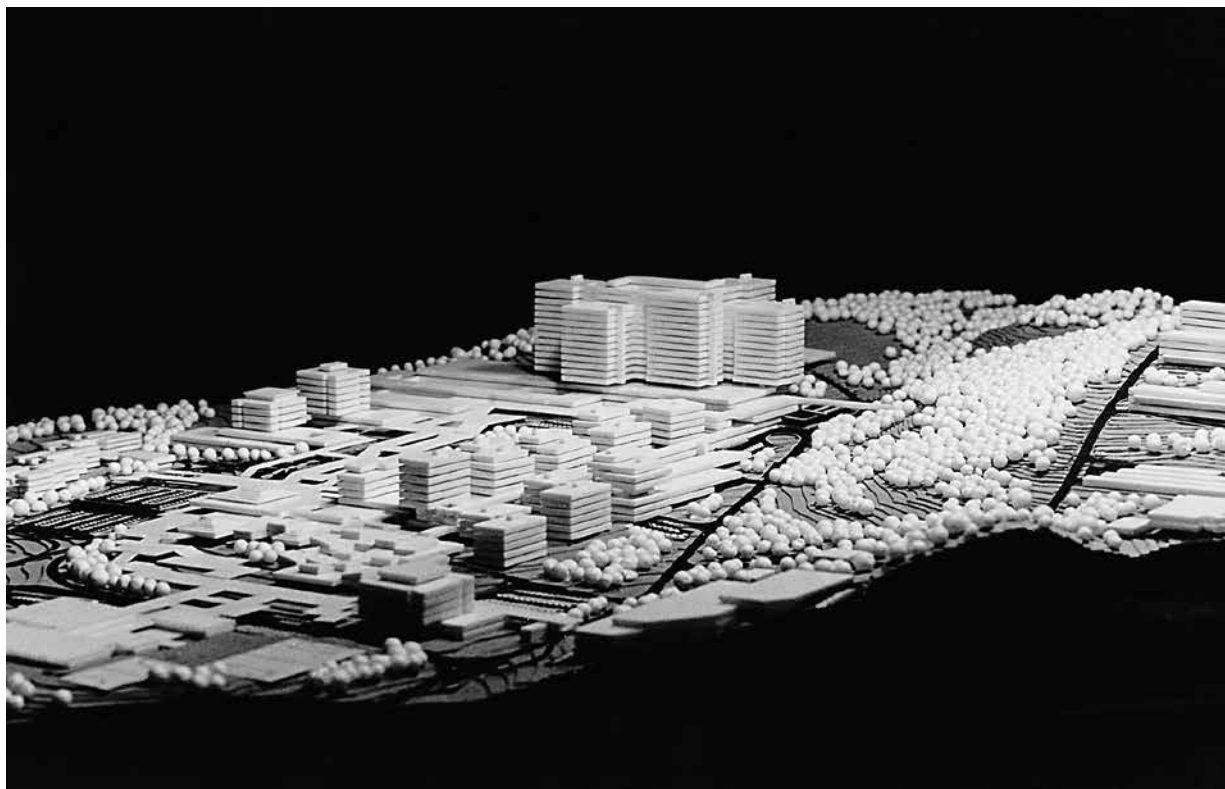
PK: Celý koncept, od začátku ve formě ústavů pro Krč přes tzv. generely již do Motola, až po výslednou architektonickou podobu, byla práce všech nás tří, tedy tria Ježková-Kutnar-Zeman. Navrhovali jsme společně také interiéry a architektonickou úpravu okolí. A při realizaci Jana vředycky kolegiálně říkala: „Barák si pohlídej ty a já provozy.“ V září 1989 se Na Homolce ze starých prostorů stěhovaly ty provozy, pro které byla nemocnice projektovaná. Jenže budova vůbec nezačala sloužit svému původnímu účelu a s daným rozsahem lidí, dneska je to velká nemocnice se všemi provozy, ale tak to projektované nebylo. Některé rozpory se proto postupně projevy. V průběhu času po roce 1989 došlo na reprofilizaci nemocnice, speciálně se jí věnovala Jana s kolegou Janem Jarošem, kteří měli po revoluci svůj samostatný ateliér, a já jsem k nim dle potřeby docházel.

JJ: V řešení zdravotnického zařízení se snoubí řada požadavků, které spolu úzce souvisí a vzájemně se ovlivňují. Architektonické stavební řešení je silně propojeno s provozními a hygienickými nároky, požadavky požární ochrany, požadavky jednotlivých profesí a zdravotnické technologie. A proto je třeba si vzájemnou autorskou spolupráci uspořádat tak, aby každý dělal to, co nejlíp umí, ale ve vzájemném kontaktu. Celkový koncept areálu jsme v sedmdesátých letech navrhli ve zmíněném autorském týmu. Kolega Zeman se pak věnoval rekonstrukci Stavovského divadla, my pokračovali s Petrem Kutnarem, ten ve funkci vedoucího projektanta. Naše spolupráce byla vždy bezproblémová a plná vzájemného respektu.

Jak probíhala spolupráce s dodavateli? Jaká byla materiálová základna v té době?

JJ: Vzhledem k nedostatku stavebních kapacit končila většina návrhů v „šuplíku“. Pokud se stavba realizovala, nastala pro většinu autorů těžká bitva s dodavateli a zástupcem investora. Protože materiálová základna téměř neexistovala a všeho byl nedostatek, ve většině případů si chtěl český dodavatel práce zjednodušit a co nejvíce vydělat. Mohu uvést svoji osobní zkušenost, protože to, co jsem zažila na stavbě Nemocnice Na Homolce (v době realizace SÚNZ), bych už si nechtěla nikdy zopakovat. Pro výstavbu byla daná jasná podmínka, že s výjimkou zdravotnické

Soutěž na nemocnici v Bratislavě, 1969,
model (soukromý archiv Jany Ježkové)



přístrojové techniky a vzduchotechniky nesmí být na stavbě nic z dovozu. Tedy veškerý materiál z místních zdrojů. V čemž spočíval velký problém, protože se jednalo o poměrně masivní jednorázové stavební dodávky. Pozemní stavby Brno převzaly realizaci nemocnice po dokončení hotelu Praha a přišly hodně namlsané. Naším profesním úkolem bylo využít dané možnosti a postavit moderní nemocnici s poliklinikou na „zelené louce“ tak, aby vyhověla všem provozním, hygienickým a estetickým parametrům, a za rozumnou cenu. Abychom dokázali naplnit naše představy, museli jsme jednotlivé prvky stavby, jako např. okenní pláště, betonové parapety, veškeré obklady, podlahové krytiny, podhledy, prvky vnitřního zařízení atd., specifikovat, předjednat i osobně objíždět a mnohdy hledat subdodavatele. A k tomu stavba běžela v souběhu s pracemi na prováděcích projektech, takže se věci řešily za pochodu. Myslím, že podobnou zkušenost zažilo mnoho architektů.

PK: Ale dalo se pomoci i materiály, které nebyly pro ten účel původně zamýšlené, například plastickými dlaždicemi z porcelánky v Lounech, které vypadaly výtvarně zajímavě, a tak jsme je použili pro požadovaný efekt. Vždycky jsme si poradili, byla to sice někdy z nouze ctnost, ale nebyli jsme materiálově rozežraní, nikdy jsme nedělali architekturu, na které bude každý metr jinak pojednaný, tak jsme to zvládli. Jak se říká, více muziky za míň peněz.

Myslím, že to opravdu bylo někdy dost tvrdé. Ale po „strahovské bitvě“ jsem byl přeci jen na tato jednání zvyklý. A i zde se našli lidé, se kterými jsme měli společnou snahu o dobrý výsledek.

Do osmdesátých let spadá i Fakultní nemocnice Motol?

PK: Určitě. Ale motolskou nemocnici projektoval jiný tým architektů z KPÚ. Naše skupina s touto stavbou neměla nic společného, kromě třeba krátkých vzájemných výpomocí některých stavařů a specialistů v rámci KPÚ.

Co je na nemocnicích Na Homolce a v Motole specifického z vašeho profesionálního pohledu?

JJ: Především rozsah zadání. U Fakultní nemocnice Motol se jedná o velmi rozsáhlou dostavbu stávajících objektů dětské nemocnice od Richarda Podzemného. S velkým časovým odstupem bylo dle mého názoru nemožné dostavět druhou část pro dospělé dle původního návrhu a autoři se museli s novou situací vyrovnat zcela odlišným řešením. Svým rozsahem jde o největší nemocnici u nás. Oproti Homolce byl dodavatelem stavby zahraniční dodavatel, zde konkrétně Jugoslávci.

Nemocnice Na Homolce byla určena naopak úzkému okruhu pacientů a měla v podstatě, co se týká počtu lůžek, rozsah okresní nemocnice s poliklinikou. Nespornou výhodou byla stavba „na zelené louce“, nevýhodou konfigurace terénu. Po roce 1989 byla nemocnice zcela reprofiliována, aniž by se úpravy a provozní změny dotkly původního hmotového a architektonického řešení.

PK: Nemocniční provoz takovýchto rozsahů, Motol, Na Homolce, Na Bulovce a jiné, se nedá vytvářet jako typový objekt, vždy je to originál a absolutní atyp, výsledek tvůrčího procesu autorů a samozřejmě s podpisem doby vzniku, třeba i v materiálech.

Můžete se více zmínit o soutěžích v osmdesátých letech, na kterých jste spolupracovali?

PK: V roce 1977 jsme se zúčastnili se Svátou Zemanem na vyzvání Zdeňka Kuny soutěže na nové řešení památníku Lidice. Vyhráli jsme. Výsledek se předváděl nejvyššímu orgánu, který nám sdělil, že je to hezké, ale málo ideologické. A tím vše skončilo. Soutěž šla do šuplíku. V roce 1988 jsme byli vyzváni od Svazu architektů k účasti na jejich studijním úkolu, dostavbě proluky Myslbek. Se Svatoplukem Zemanem, Janem Jarošem a Michalem Hronem jsme získali dokonce odměnu. Měl to být prubířský kámen, co proluka Myslbek unese. Hodně náš bavila také soutěž probíhající už v roce 1989 na pavilon ČSFR pro Expo 92 v Seville, ve spolupráci s architektem Lubošem Sekalem. Vznikl pro ni nádherný model. Vzhledem k dřívějším zkušenostem na výstavních projektech pro BVV [Brněnské výstavy a veletrhy] jsme uvítali možnost vyzkoušet si výtvarné pojetí stavby i na takto zajímavém úkolu.

Jaké další projekty jste dělali v osmdesátých letech?

PK: V roce 1985 jsme s Honzou Jarošem a D.A. Studiem architekta Martina Rajniše navrhovali přestavbu meziválečné vily smíchovského cukrovarníka v ulici U Mrázovky na dětské oddělení

SÚNZ. V průběhu prací na LUK a pak SÚNZ jsme ještě navrhovali s architektkou Hanou Minářovou rekonstrukci a přístavbu rehabilitační kliniky k původnímu lůžkovému objektu SANOPZ na Malvazinkách. A za podstatnou architektonicko-výtvarnou práci považují úpravu náměstí v Nelahozevsi, zejména realizaci pomníku Antonína Dvořáka s okolím z roku 1986, jež vznikla ve spolupráci s architektkou Hanou Minářovou a se sochařem Zdeňkem Hoškem.

Jak se pracovalo tvůrčím způsobem v poválečných letech?

JJ: Tvůrčí proces je vždy odvislý od invence architekta, ale velmi závisí na vnějších podmínkách. V projektových ústavech, až do jejich zániku v devadesátých letech, se zpracovávaly přidělené zakázky a velmi záleželo na zadání a požadované stavební technologii. V bytové výstavbě byly přípustné pouze paneláky, výjimku někdy tvořila nízkopodlažní výstavba pro bytová družstva, a tak se práce architekta zúžila na urbanismus a splnění technicko-hospodářských ukazatelů. Pro služby, školy, kulturní domy apod. se většinou požadovala realizace v systému železobetonového montovaného skeletu MS 71 a ten vyhovoval čtvercovému nebo obdélníkovému půdorysu, jiné tvary vyžadovaly zdvojení, i ztrojení sloupů. Dány byly rozměry sloupů, konstruktivní výšky, rozpony apod. Tato omezení opravdu bránila tvůrčímu rozletu. Ale byli architekti, kteří dokázali i v tomto systému vykouzlit originální architekturu.

Největší rozdíl oproti dnešku spočíval v prezentaci práce. Základním výrobním nástrojem architekta byl krajón s měkkou tuhou a šmirák na skicování. Potom se návrh vynesl pomocí laťáku a trojúhelníku na nový šmirák či pauzák a podklad se předal kresličce, nebo si jej architekt narýsoval sám. Rýsovalo se rýsovacím perem našich dědečků naplněným tuší, později trubičkovými pery zasazenými do násadky a posléze plnicími pery, např. značky Rotring. Zcela nezbytným nástrojem byla žiletka, aby se omyly vyškřábaly. Leckdy zela proto v pauzáku díra. Popisovalo a kótovalo se ručně, velkým pokrokem byly šablony pro písmo různých velikostí a šablony nábytku v různých měřítkách. A nakonec průhledné fólie (Letrasety, Transotypy), které měly na přilnavém rubu různý grafický potisk, puntíky nebo pruhy. Propisoty se přiložily na výkres a špachtlí se jezdilo po ploše fólie, až se rubová strana obtiskla na matrici. Pak se výkresy poslaly do planografie, kde se ozalidové kopie nebo tisky složily na požadovaný formát. Vylepšením prezentace byly barevné soutisky. Kdo chtěl na

Nemocnice Na Homolce,
Praha-Motol, 1978-1989
(soukromý archiv
Petra Kutnara)



Nemocnice Na Homolce,
Praha-Motol, 1978–1989
(soukromý archiv Petra Kutnara,
foto kolem roku 2010)



Lůžkové oddělení SÚNZ
Malvazinky, Praha-Smíchov,
1982 (soukromý archiv
Petra Kutnara)



výkrese barvy, nakreslil mimo základní matici tolik přítisků, kolik chtěl barev. A vznikl soutisk, což se používalo hlavně při soutěžích nebo v urbanistických plánech. Takže docela pracný proces, a proto existovala dnes již zaniklá a kdysi ceněná profese kreslíček. Perspektivy se konstruovaly a rukopis „pojednání“ byl většinou značkou architekta. Hodně se pracovalo s modely, jiná možnost trojrozměrné vizualizace nebyla.

Jaký architektonický styl vás v té době inspiroval?

PK: Vždycky se mi líbily konstruktivistické stavby, lapidární. Rozhodně jsem nikdy netříhlnul k nějakým kudrlinkám, i když jsme několikrát se Svátou a Janou použili oblity, kruhy nebo vlnovky. Vždy jsem vařil ze svého a spíše se inspiroval materiály, proporcemi a dalšími parametry. Každá architektura by měla mít nějaký vtíp a nějakou vůdčí myšlenku, která je patrná a pochopitelná i pro laika. Investorovi se musí tzv. olízat mozky, to byl oblíbený výraz zkušeného kamaráda stavaře, tedy získat nejvíce poznatků a důkladně poznat provoz pro vytvoření dobré funkční architektury.

JJ: Celoživotně jsem zastáncem čistých a funkčních forem a ostatně ani nic jiného neumím, vždy mě inspirovaly funkcionalistické stavby. Na druhou stranu mě těžko v té době mohlo něco inspirovat, když jsme v podstatě nevěděli, co se ve světě kolem nás děje. Znalosti z časopisu nenahradí viděné na vlastní oči.

Bylo možné jet do zahraničí za architekturou?

PK: Se Svátou jsme měli docela štěstí. S přípravou strahovského stadionu v polovině sedmdesátých let jsme se dostali do Nice, podívat se na stadion a na finále evropského poháru v atletice. Ale z Francie jsme samozřejmě viděli více než jen tuto stavbu. A potom KPÚ čas od času koupil od Sportturistu nějaký zájezd orientovaný na architekturu a mohli se přihlásit lidi z podniku. Takhle jsme viděli Polsko, Dánsko, Benelux, Francii, Německo. Pokud byl osvětlený investor, tak na pracovní cesty přizval i projektanta. Nám se s Janou v rámci projektu a realizace Nemocnice Na Homolce podařilo podívat do západního Německa a Paříže. Šlo o dodávky vybavení kuchyně, sterilizace a automatického rozvozu potravin, léků a svozu odpadu.

JJ: I pro architektky platilo, že do zahraničí mohli vycestovat pouze s platnou výjezdní doložkou a devizovým příslibem. Takže soukromé cesty na Západ de facto neexistovaly, s výjimkou roku 1968. Ale Svaz architektů organizoval v šedesátých letech tematické zájezdy. A odborný zájezd do Finska, Švédska a Dánska s návštěvami nemocnic zorganizoval kolem roku

1968 i Zdravoprojekt. Vzpomínám také na zájezd do Západního Berlína do nové nemocnice, kterou postavili Američané. Při služebních cestách se vyplácely jen velmi malé diety a předpokládalo se, že se hostitelé postarají. Naše poznávací cesta jako autorů SÚNZ byla spíše po Čechách, Moravě a Slovensku.

Můžete zmínit spolupráci s výtvarníky?

JJ: Spolupráce s výtvarníky byla díky článku ve stavebním zákonu, který určoval procenta z rozpočtu stavby na výtvarná díla, až do devadesátých let velmi intenzivní. Ovšem proměnná v čase, protože výběr autorů a zadání posvěcoval investor a komise výtvarníků v Mánesu. A k tomu není třeba nic dodávat. Vznikla díla nádherná i díla podprůměrná.

PK: Výtvarníky jsme si vybírali povětšinou sami nebo doporučené kamarády. Na nás se postupně nabalilo hodně výtvarníků a neustále jsme je vyzývali ke spolupráci. Sochaře Zbyňka Runczika a Zdeňka Hoška, malíře Josefa Velčovského a Rostu Nováka, Evu Kmentovou, manželé Slavičkovy, Knoblochovy a Bartošovy, Ellen a Ivana Jilemnických a další. Se všemi jsme většinou byli kamarádi. Výtvarné dílo v architektuře jsem vždy vnímal jako podstatnou součást, bez ohledu na povinná procenta. Když jsem sednul k úkolu, který naskýtal trochu výtvarnou stránku věci, tak jsem okamžitě věděl, kterého autora přizvat. Na Strahově i na Homolce jich bylo víc. Například Zbyněk Runczik je autorem uvozující kašny nemocnice, jedné z nejhezčích kašen, které znám. Návrh i model jsme dělali společně. Do kašny vsadil nerezový šál, představující sesterský šátek, a doprostřed bílé mramorové srdce, které osvěžují vodotrysky.

V letech 1978–1979 jsme se Svátou Zemanem, Poldou Vydrou a výtvarníky Zbyňkem Runczikem a Evou Kmentovou dělali rekonstrukci interiéru divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, kompletně od vstupu až po šatny vzadu. Runczik vymyslel a vytvořil nádherný centrální lustr do hlediště, Eva Kmentová pohyblivou mříž sestavenou z otočných plastických pylonů, která přepažovala foyer, a malířka a textilní výtvarnice Oluša Vítková slavnostní oponu – goblén zobrazující Olomouc o celkových rozměrech 12 × 6 m. Její životní dílo. Manžel jí zhotovil tkalcovský stav přesně na šířku dílů, měla ji v ložnici před postelí, ráno odhrnula peřinu, popolezla 5 m před stěnu a začala vidličkou pracovat a za půl roku ji měla hotovou. Časově nepředstavitelné, že to zvládla. Z komise doslova padali na zadek, když se přišli do divadla podívat.

Jak tu dobu zpětně hodnotíte?

JJ: Já osobně na této době nic pozitivního nevidím. Profesně jsem byla na vrcholu své kariéry a měla možnost ve spolupráci s kolegy konečně uplatnit, co jsem se naučila, ale na druhé straně nálada a atmosféra ve společnosti byla dusivá a pro mne značně depresivní a nepřijatelná. Nedá se popsat ten pocit svobody a uvolnění v práci i životě v devadesátých letech.

PK: Těžká doba, ale samozřejmě se na ni každý člověk dívá ze svého pohledu. V osmdesátých letech jsme již předpokládali, že komunistický systém už moc upravit nejde. Protože ekonomicky zkolaboval. A to už se nedalo ničím jiným zvrátit než razantní změnou, která pak v roce 1989 skutečně přišla. Víím, že spousta lidí měla potíže, zažívala šikanu, nebyla to pěkná doba. Ale já jsem od přírody optimista. Také jsem si denně zanačoval a nevzpomínám na leckterá období zrovna růžově, vyústila i ve zdravotní potíže. Ale vždycky jsem si bral příklad z táty, který dostal za život několik facek, včetně zákazu přednášek a publikování, ale přes všechny peripetie prostě na závěr dovedl životu poděkovat.

Proč veřejnost de facto odsuzuje architekturu šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let?

JJ: Po roce 1989 se obecně zvedla společenská vlna odporu téměř ke všemu, co vzniklo v letech 1948–1989, a samozřejmě to zasáhlo i pohled na vnímání architektury z tohoto období. Považuji to za přirozený postoj nové generace k věcem minulým, zde navíc posílený oprávněným odsouzením minulého režimu. Tento přístup zasáhl ale i díla kvalitní, některé stavby dokonce už zmizely, a podle mne je jen otázkou času, kdy se budou tato díla posuzovat objektivněji a chránit. Nová generace pak pochopí, za jakých podmínek tato díla vznikala a co vyžadovala od svých autorů za úsilí i přemáhání.

PK: Souhlasím s Janou. Asi je míněn obecný odpor, ke kterému bych se rozhodně přidal, tedy k celému období vlády „komunismu“. Najednou se ale říká, že co vzniklo v době před rokem 89, tak stojí za nic. Ale nebylo by metro, spousta škol, nemocnic... Nelze vše šmahem zavrhnout.

Můžete poradit, jak přistupovat k rekonstrukcím autorských staveb?

PK: Správný postup je vidět v případě Homolky, kdy nás současné vedení zve na diskuse a chce vědět náš názor, nejradši by byli, kdybychom si úpravy ještě vyprojektovali. Ale to už nejde. Hlavní zásada je, pokud autor žije, že musíme znát jeho názor

k úpravám či rekonstrukci. Když již není schopen udělat, nebo alespoň posoudit požadované úpravy, tak je podstatné postupovat ve shodě s ním. Snažit se pochopit jeho myšlenku a požadovanými úpravami jí neuškodit, ale spíše ji podpořit a i znásobit.

Šárka Koukalová, Praha, podzim 2020

Šárka Rubková, Jan Dufek



Pracovali i po večerech, z práce
přišli sem, a tady se pro ně
i vyvařovalo

**Paní Rubková, vy jste dcerou Evy a Vratislava
Růžičkových, jaké bylo dětství v rodině takto aktivních
architektů? Co vás potom vedlo ke studiu architektury,
přestože jste viděla, jaká to je dřina...**

ŠR: Všichni si přáli, abych studovala architekturu. Doma vždycky ležely nějaké výkresy, takže já jsem v pěti letech kreslila plán mateřské školy. Tedy opravdu narýsovala, pomocí příložníku a trojúhelníků, jak jsem to viděla doma. Kreslit totiž u nás znamenalo i rýsovat. Architekti kreslili, strojaři rýsovali... Ani jsem si nedovedla představit, že bych dělala něco jiného. Otec byl ale velice vůdčí osobnost. Myslel si, že až dostuduju, že budu pracovat s ním, a to prostě nešlo. On jakékoliv nápady, a mohly být sebelepší, dokázal přetvořit podle svého. Takže jsem se později přesunula do jiného oboru, jemuž on vůbec nerozuměl, a tím pádem se z jeho vlivu nějak vymanila...

Otec s matkou každý pracovali někde jinde. Otec v Krajském projektovém ústavu. Matka studovala u profesora Jaroslava Fragnera na Akademii výtvarných umění, kam si ji přivedl jako vůbec první studentku - ženu - v roce 1948, kdy ji po únoru vyhodili z ČVUT kvůli účasti na studentské manifestaci na Hradě. A pak se stala na akademii jeho asistentkou a pracovala také na rekonstrukcích v jeho ateliéru. Po smrti pana profesora ateliér převzala a vedla ho až do svého odchodu do důchodu. Většina společné práce rodičů vznikala v takzvané akci Z, tedy zadarmo nebo za nějaký drobný peníz, kdy se projektovalo například tělovýchovným jednotám, kulturní domy vesnicím nebo obcím... V podstatě malá vybavenost nebo bytovky. A rodinné domy vznikaly také zadarmo. Přátelům, známým, přátelům přátel, nebo i někomu, kdo prostě přišel, že se mu vedlejší dům líbil. Dělal

spolu také soutěže, obvykle ve skupině: Vlastibor Klimeš, Vratislav Růžička, Eva Růžičková, Milan Vašek. Vždycky se psali v abecedním pořadí. Otec pracoval i doma, pracoval neustále.

Byli rodiče nějak v kontaktu se zahraničím?

Sledovali časopisy?

ŠR: Ano, časopisy sledovali. Otec zařídil, že KPÚ odebíralo architektonické časopisy ze Západu - z Anglie, z Německa. Z nich se vyráběla taková paré a putovala z jednoho ateliéru v ústavu do druhého, aby si je všichni mohli prohlédnout. Matka s akademií občas někam vycestovala, vím, že byla v Arménii a měla jet do Libanonu, ale tam se kvůli bojům nakonec nejelo. Rodiče sami asi nikdy na Západě nebyli, vždycky jen se Svazem architektů nebo KPÚ. Jako mladí byli v Bulharsku, to si pamatuji, protože mi poslali bednu s banány, které tady vůbec nebyly. Pak byli i v Anglii, to si také pamatuji kvůli tomu, že vyprávěli, že si s Klimešem a Vaškem chtěli udělat piknik a přelezli nějaký plot, protože tam byla pěkná tráva. Když je vyvedli bobíkové ven, zjistili, že svačili v zahradě královny... Otec byl taky v Mexiku a v Kanadě, ale osobní kontakty tam žádné neměl.

**A na Východě taky ne? Museli absolvovat nějaké
povinné výlety?**

ŠR: Nemuseli, otec nikdy v Rusku nebyl, matka jen v té Arménii. Já si myslím, že oni na to ani neměli čas.

Ptám se, protože dnes působíte jako překladatelka.

Jak jste se k jazykům tedy dostala?

ŠR: Rodiče cizími jazyky nevládli. Ale otec se domníval, že člověk musí umět dobře nějaký světový jazyk... Takže jsem chodila asi od pěti let - na Zbraslavi, kde jsme bydleli - na lekce angličtiny k paní Záhorské, dceři nakladatele Vilímka, které komunisti „milosrdně“ povolili, že může bydlet ve dvou pokojích své vily a učit, jinak by asi zemřela hladu. Později, když už jsem byla na střední škole a situace se kolem roku 1968 trochu uvolnila, vyskytla se možnost jet přes ministerstvo školství do jazykové školy v Anglii. Jelikož jsem nebyla dítě funkcionářů komunistické strany, naši za pobyt museli zaplatit tolik, kolik stálo tehdy auto. Referentka na ministerstvu výjezd nakonec povolila. Jela jsem dvakrát, jednou na čtyři měsíce a potom ještě na dva.

Pomohlo vám při studiu, že jste z rodiny architektů?

ŠR: Většina profesorů na fakultě učila už matku i otce, skoro všichni naši odborní asistenti s nimi zase chodili na průmku do jedné třídy... Ale nijak mi to nepomohlo. Měla jsem na ateliéry profesora Františka Čermáka, s asistentem Karlem Fořtlem. Byli jsme Čermákův

Šárka Rubková * 1951

architektka, překladatelka → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1970–1976) → **zaměstnána:** Pražský projektový ústav (1976–1977); Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů (1977–1986); tlumočení a překládání při práci od 1978 a na volné noze od 1986 → **sdružení:** Jednota tlumočnicků a překladatelů.

Jan Dufek * 1951

inženýr → **studium:** obor pozemní stavby, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1970–1976) → **zaměstnán:** Projektová kancelář Konstruktivy; Konstruktiva – Project, a. s.; ateliér Archikon A s. r. o.; samostatná projekční činnost → **spolupráce na vybraných projektech a realizacích:** rekreační středisko Československého rozhlasu Slapy-Ždán; víceúčelová budova služeb Kryry; administrativní a skladové centrum PRE Pražačka v Praze; výrobní haly a provozy Rieter Elitex v Žamberku a Hnátčicích; rekonstrukce paláce Olympic v Praze.

Eva Růžičková a Vratislav Růžička
(soukromý archiv Šárky Rubkové)



Vratislav Růžička a Šárka
Rubková, rozená Růžičková,
závody v roce 1966 (soukromý
archiv Šárky Rubkové)



Jan Dufek (soukromý
archiv Jana Dufka)



poslední ročník, než odešel do penze. Měli jsme štěstí, naši profesori ještě patřili do gardy starých, vážených praktiků.

JD: Já chodil na pozemní stavitelství k profesoru Janů, na beton k profesoru Novákovi, na ocel k docentce Bártlové, katedře betonu šéfoval profesor Jílek. Prostě kapacity, lidi, kteří opravdu prošli praxí a měli co předat.

Měli jste nějakou praxi na stavbě?

ŠR: Ve druhém ročníku jsme museli mít jednu praxi v projektáku.

JD: My jsme měli předepsané praxe každé prázdniny. Jednou to byla manuální práce, jindy mistrovská praxe nebo projekták. Praxi jsme si sháněli sami, trvala tři čtyři týdny a byla placená...

Kreslila jste pro rodiče?

ŠR: Ano, rýsovala jsem doma, ale protože jsem musela... [smích]

Začala jste překládat rovnou po škole?

ŠR: My jsme končili v roce 1976 a já poté nastoupila v PPÚ, kde se dělal hotel Praha. Pak jsem přešla do Státního ústavu pro rekonstrukce památkových měst a objektů, SÚRPMO. K panu architektovi Kuncovi. Musím říct, že mě to zoufale nebavilo. Zadávali mi většinou jen detaily a k pořádné práci jsem se vlastně nedostala.

Myslíte, že to bylo dáno povahou profese – památková péče tehdy lpěla na detailech –, nebo že to bylo dobou?

ŠR: Mé rekonstrukce jako takové zajímaly. Matka se jim věnovala a já jsem s ní jezdila občas na její stavby, na hrady, do Levoče... Pracovala hlavně na Slovensku, na Spiši. Jenomže ona kolegy ze svého ateliéru opravdu učila, jak postupovat v praxi, zatímco já jsem se v SÚRPMO nenaučila vlastně nic. Navrhovat detaily oken mě opravdu nebavilo.

A jak se vám z toho podařilo vymanit? Jak jste se dostala od SÚRPMO k překládání?

ŠR: Já jsem dlouhá léta chodila na Zbraslavi do kanoistického oddílu. Šéf oddílu se znal s ředitelem Filmexportu, tak jsme se přes něj občas dostali na promítání, kde se pouštěly kopie zahraničních filmů určené pro posouzení takzvanou výběrovou komisí... Jednou se na takové promítání opozdil tlumočnick z angličtiny, já jsem si dala ty „karbanátky“ na uši a drze jsem to vzala za něj. Když později dorazil a slyšel mě tlumočit, napsal mi doporučení do MONU [Mezinárodní organizace novinářů], který působil jako agentura, v níž se tlumočníci sdružovali. Ten pán, co mě doporučil, byl doktor Pujman, syn známé spisovatelky Marie Pujmanové, který hovořil, překládal a tlumočil asi z šesti jazyků, a byla to taková kapacita,

že díky jeho doporučení jsem nemusela dělat žádné zkoušky, vzali mě „z voleje“.

Čili šlo o překlady obecné, nikoliv soustředěné na architekturu?

ŠR: Obecné, tehdy se architektura moc nepřekládala. Až když se sem po roce 1989 nahrnuli investoři, tak jsem začala překládat architekturu, stavařinu, statiku... Na rozdíl od vystudovaných tlumočnicků jsem tomu rozuměla, a hlavně jsem uměla přečíst plány.

Vrátíte-li se ještě k práci v projektovém ústavu – jak byla organizovaná?

JD: Buď existovaly ateliéry specializované, nebo tzv. komplexní ateliéry o 20 až 30 lidech, kde se soustředila všechna základní řemesla. Když člověk začal projektovat, tak už věděl, který dejme tomu zdravotník bude dělat v další fázi profesní projekt, a šel s ním konzultovat. Tato provázanost se tvrdě dodržovala, aby se nestávalo, že architekt či stavař odevzdá něco, co nepůjde postavit...

Systém byl obecně takový, že ateliér se členil na skupiny, každá měla svého skupináře a tomu byl přidělen projekt. Měl k sobě dva tři lidi, kteří mu rýsovali půdorysy, detaily a všechno ostatní, a on tomu šéfoval a navíc běhal po stavbách. My jsme zpracovávali prováděcí projekty přímo na zadanou stavbu nebo i ke stavebnímu povolení a ty jsme si také „obíhali“ a projednávali sami. Pokud vím, bylo to obecně zavedené – mladí kreslili a dělali běžné věci, zatímco ti starší a šéfové „vymýšleli baráky“, dělali víc koncepční činnost. Než se mladý člověk dostal k vlastnímu baráku a táhl ho od začátku do konce, tak to trvalo čtyři pět let...

Jakým způsobem se pracovalo na konkrétních projektech v SÚRPMO, nakolik třeba ovlivnila tako orientovaný ústav dobová preference prefabrikace, velmi silná v sedmdesátých letech? Třeba Trojský zámek byl tehdy relativně citlivě opraven, ale vytápění zajišťovaly vafky, protože v té době jiná topná tělesa nebyla a preferoval se určitý typ média... Takže jakým způsobem do projektů vstupovalo omezení té doby, co se týče technického vybavení? A naopak – jakým způsobem jste se snažili při rekonstrukcích zohlednit původní technologie, původní materiály?

ŠR: Na jednu stranu tehdy byla snaha při rekonstrukci cílit na původní podobu, ale na druhou stranu se tam muselo vtěsnat všechno. Když matka dělala Levoču, tak se do těch klenutých renesančních domů musely dostat koupelny a záchody a to byl nebetýčný problém. Ale prefabrikace na to vliv neměla, spíš nedostatek dobrých řemeslníků.

Řadové rodinné domy v Sibeliově ulici,
Praha-Střešovice, od roku 1973 v krajním
domě bydleli a tvořili manželé Růžičkovi
(soukromý archiv Šárky Rubkové)



JD: Realizaci ovlivnila ještě jedna důležitá věc – existovala cena, která se schválila na základě projektu pro stavební povolení, přes níž jste nemohl jít. Pouze když šlo o rekonstrukci nejvyšší kategorie – jako například Karolinum – tak si architekti, stavbaři a profesisti měli možnost vzít některé nejmodernější díly i ze Západu... Zatímco pro běžné stavby se prostě muselo vařit z toho, co je, a ještě se vejít do peněz, které v úvodním projektu v objemové kalkulaci a poté v položkovém rozpočtu vyšly. Proto jednou z nejžádanějších profesí byli rozpočtáři, kteří uměli tyhle věci na začátku odhadnout.

Při rekonstrukcích objektů ve správě památkového ústavu bylo sice možné pracovat i s klasickými technologiemi, bez ohledu na prefabrikaci, ovšem když došlo třeba na terrazzo, v republice ho tehdy neuměla žádná firma – a teď si poraďte.

ŠR: Naštěstí ještě pracovali staří řemeslníci, kteří leccos uměli – pokud byli k sehnání.

A tito řemeslníci-pamětníci byli nějak organizováni, vyčlenění z běžných stavebních firem jen na rekonstrukce?

ŠR: Dělal obvykle něco jiného, nebo už byli v důchodu. Na Národním divadle dělal terrazzo v zadních

prostorách asi devětsedmdesátiletý pán. Nikdo jiný to prostě neuměl...

JD: ... a lidé, kteří to uměli, se sice sdružovali v družstvech uměleckého řemesla, ale byli tak zavalení prací, že měli kapacitu pouze na ty nejlepší a nejvybranější projekty, jako je Pražský hrad.

Takže vlastně všechno probíhalo přes nějaké známosti? Když chtěl člověk na méně významném projektu zdatného řemeslníka, tak nebyla možnost?

JD: Záleželo na šikovnosti investora... Někteří zástupci investorských firem byli fandové, kteří věděli, že tam někde existuje pán, který to umí. Například při první rekonstrukci Slavie, jak vyprávěl profesor Fišer, vyráběl nohy stolků ze zeleného kubánského mramoru asi šedesátiletý pán, který je dokázal jako jediný v republice vykroužit na starém soustruhu. Staré postupy jsou jedna věc, ale v té době především nebyly absolutně k máni tradiční materiály. Například cihly vypálené kolem roku 1918 jsou úplně jiné než cihly, které existovaly tenkrát. Rekonstruovalo se především tak, aby vše vůbec drželo pohromadě a s materiály, které byly dostupné – autenticita se řešila až následně. Musel se vždy hledat kompromis.

Měli tehdy vůbec vliv památkáři na to, jakým způsobem se bude postupovat při opravách domů v historických centrech? Nemyslím jenom Prahu, ale třeba i menší města, náměstí...

ŠR: Podle mě ne. Chráněné památky se opravovaly podle jakéhosi plánu ministerstva kultury, ale v případě méně významných staveb záleželo na OPBH – jestli do toho půjde, jestli bude mít peníze, které do toho vůbec bude chtít dát.

A aktivity vašich rodičů v Žiaru nad Hronom nebo i ve Zbraslavi, jak se k těmto zakázkám dostali? Je zajímavé, že v jednom území působili dlouhodobě – jako by se i tehdy zakázky architekta na sebe nabalovaly...

ŠR: To byla v podstatě náhoda. Otec dělal skupináře a následně vedoucího ateliéru, jak se tomu tehdy říkalo, v Krajském projektovém ústavu pro Středočeský kraj. Práci si nevybírali sami, přidělovala se centrálně. A zrovna jeho skupina dostala na starost část nové výstavby v Žiaru. Otec tam pak navrhl několik významnějších staveb, včetně kulturáku. Do Žiaru jsme léta jezdili, naši tam trávili celé léto a já prázdniny. Byly tam dva byty, kde se rýsovalo a bydlelo. No, a na Zbraslavi jsme bydleli, byli členy kanoistického oddílu, chodili do loděnice, otec dělal jeden čas v komisi výstavby... Všichni je znali a komu tedy říci o návrh rodinného domu než sousedovi, o kterém se ví, že to dělá zadarmo. Katalogy nebyly a proslulý „šumperák“ přišel až později, a ne každému se hodil...

JD: Co jsem slyšel od kolegů, na Slovensku bylo projekčních kapacit ještě méně než v Čechách. A v Praze na naše poměry nejvíc – proto dostávaly některé státní projektové ústavy takovéto celky a působily potom na Slovensku jako hlavní architekti.

ŠR: Matce přidělili Levoču, kterou potom se svým ateliérem celou rekonstruovali. Trávila tam roky.

Měli někoho na místě a dojížděli tam pravidelně, nebo byli rekonstrukční práce sezonní?

ŠR: V Žiaru byl pořád někdo... Pokud jde o Levoču, pravidelně se létalo do Popradu nebo Košic. Na místě byli jenom dělníci a partáci, žádný styčný důstojník.

Vaši rodiče projektovali i pro Architektonickou službu. Kromě práce v projektových ústavech ještě něco bokem, o víkendech. Jaké zakázky tímto způsobem získali?

ŠR: Byly to většinou takové melouchy. Otec i matka byli v té době už známí architekti, tak za nimi chodili ředitelé různých podniků, že od nich chtějí něco navrhnout a podnik to všechno zaplatí. Obvykle přes A službu. Dělalí to buď v práci, což se tehdy

mlčky tolerovalo, anebo doma. Touto cestou vznikaly i projekty pro velké stavby. Například sídlo mezinárodní atomové komise v Praze na Zbraslavi dělal otec. Obrovská, nakonec nerealizovaná studie a také přes A službu.

JD: Hodně takových studií a záměrů se nerealizovalo proto, že na ně ve skutečnosti nebyly peníze. Ale investoři věděli, že ve chvíli, kdy náhodou peníze dostanou a mají v kapse projekt, mohou stavět. Kdyby dostali peníze a teprve následně začali projektovat, peníze jim propadnou na něco jiného. Takový byl systém. A služba měla projektové oprávnění a směla proplatit architektům práci. Proplatit soukromníkovi v socialismu cokoliv byl jinak nebetyčný problém.

ŠR: Výhodou projektových ústavů zase bylo, že lidé všech možných profesí seděli vedle sebe v kanceláři. Nebyl problém někomu říct: „Hele Franto, pojď, potřebuju udělat projekt kanalizace, elektřiny, statiku...“ Každý si rád přivydělal.

Je zajímavé, že velká část staveb, které váš otec projektoval, pochází v podstatě z jedné doby a zároveň jde o opravdu velké domy. Jak to zvládal? Kromě toho, že pracoval po nocích, víkendech, jak třeba koordinoval svůj tým?

ŠR: On byl renesanční člověk, uměl vést lidi, uměl je nadchnout, byl schopen se domluvit i s investory a nadchnout pro svůj nápad i je... Dokázal všechno sám.

Celá řada architektů šedesátých, sedmdesátých let dovedla docílit něčeho podobného, tedy mimořádné kvality, ale často za cenu, že dělali jednu dvě stavby, na které se soustředili, sháněli dodavatele... Ale váš otec toho má za sebou hodně ze stejné doby a zároveň ve vysoké kvalitě.

ŠR: Některé projekty byly starší a pak se jenom oprášily ve chvíli, kdy přišly peníze. Ale je pravda, že jeho nejlepší realizace pochází všechny z jedné doby: Urologická klinika, Družba na Václaváku, Merkurie, výstavní pavilon v Bubenči [Obchodního zastupitelství SSSR na Sibiřském náměstí], Centrální dispečink.

Mnoho výjimečných staveb z té doby vzniklo s dodavateli ze zahraničí, s italským Fealem, jugoslávskými firmami, Švédy... Ale speciálně v případě Merkurie se po dokončení chlubil tím, že pochází převážně z domácích zdrojů. Vlastně mám pocit, že váš otec měl velkou většinu staveb z českých dodávek, že i tak asi dovedl nějak vydupat kvalitu...

ŠR: On rozhodně nečekal, že si investor něco sežene ze zahraničí. Navrhoval tak, aby se dalo stavět z toho, co je na trhu.

Možná i proto, že nešlo o podniky zahraničního obchodu a obchodáky s jejich exkluzivními kontakty?

ŠR: Jedině při Urologické klinice za ním stál věhlasný profesor Hradec, který si vše vydupal a sehnal peníze, protože všichni papaláši potřebovali urologickou léčbu. On řekl, že je bude operovat, ale že chce svojí vlastní nemocnici. Takhle to chodilo, ruka Páně se otevřela a byly peníze na novou nemocnici.

Na dobových fotografiích realizací vašich rodičů jste nám ukazovala bytovou výstavbu ve Zbraslavi a Střešovicích. Většinou šlo asi o družstevní domy, že? I zde na Sibeliově?

ŠR: Ano, založili družstvo a postavilo se devět domů... V tomto případě to mělo výhodu, že jeden člen družstva byl náměstkem Konstruktivy, takže hrubou stavbu stavěla Konstruktiva. Jeden z nich byl ekonom a ten měl zase všechno pod palcem...

Váš otec byl členem družstva od začátku, nebo ho přizvali jako architekta?

ŠR: Přizvali si ho, aby jim vyprojektoval řadové domy. Poslední barák nikdo nechtěl, tak si ho vzal on.

Měl tady váš otec potom ateliér?

ŠR: Nahoře, celé patro.

A vodil si sem i nějaké kolegy, pracoval tam?

ŠR: Ano, z KPÚ si přivedl Ivu Knapovou a Borise Rákosníka a k nim potom mého prvního muže Vlastu Rubka a stavaře Vládu Vonku. Takhle tu pracovali po večerech. Z práce přišli sem, do ateliéru. A tady se pro ně všechny i vyvažovalo. V sedm dostali večeri, dělali třeba do jedenácti, do dvanácti, a jeli domů. To byl běžný život architektů.

JD: Myslím, že v tom Vratislav Růžička nebyl sám, podobně fungovali v podstatě všichni významní architekti té doby. Jeden kolega Machoninových nám také říkal, že oni v tom prostě žili.

V mnoha projektech z té doby se často objevuje zmíněná Konstruktiva, zejména jako dodavatel skeletů.

Mám dojem, že oproti standardním prefabrikovaným systémům byla Konstruktiva odvážnější, experimentálnější...

JD: Konstruktiva byl zvláštní podnik v jedné věci. Měla montované skelety, se kterými šlo přeci jen pracovat jinak, a také své Prefy, vývoj a patenty. Když se stavěla sídliště, kromě bytovek byla potřeba také občanská vybavenost, a tu nebylo možné realizovat z deskových systémů. Takže se používal skelet od Konstruktivy s vyzdívkami, ze kterého šlo vyskládat vlastně jakýkoliv půdorys. A na skeletové systémy se nabalovaly systémy obvodových plášťů...

Vaši rodiče vydrželi vlastně celou tu náročnou éru.

Nedostali se do žádných průšvihů?

ŠR: Otce po roce 1968 zavřeli. On byl tehdy ředitelem KPÚ a zhaftli ho po jedenadvacátém [srpnu]... Já to nijak zvlášť nezduřazňuji, tak se o tom neví. Pak ho samozřejmě sesadili a dlouho dokonce nesměl oficiálně projektovat. Tehdy ho to dost sebralo, a začal malovat květiny. Pastely. Spoustu jich rozdal, ale některé mám ještě doma.

Nám to připadá důležité. Argumentovalo se jako u ostatních architektů, třeba ze stalinských padesátých let, nějakými hospodářskými problémy?

ŠR: Ne ne, chtěli do vedení dosadit někoho jiného. To bylo čistě politické rozhodnutí ho zavřít – preventivně. Říkal, že cely byly narvané samými podobnými lidmi, kteří v osmašedesátém působili jako ředitelé podniků. Takže nebyl jediný... Nakonec tam nebyl dlouho, asi dva tři týdny, ale opravdu ve vazbě. Profesor Hradec ho dostal ven...

Takže Urologická klinika a prostaty prominentů ho zachránily. Jaký toto mělo později vliv na jeho další zakázky v sedmdesátých a osmdesátých letech? Většina výtečných architektů se dovedla uživit, prostě protože byli dobří, nezastupitelní tvůrci...

ŠR: Sesadili ho z vedení, ale jinak to v podstatě žádný vliv nemělo, vše nějak vyšumělo... Otec si nakonec splnil svůj veliký sen – stát se vedoucím Školy architektury na Akademii výtvarných umění jako jeho vzor a přítel profesor Fagner. A jeho architektura začala být až expresionistická. Ještě se dočkal roku 1989, ale v únoru 1990, ve svých 60 letech umřel na infarkt, na poslední z jejich celé řady... První infarkt měl totiž po čtyřicítce.

Petr Vorlík, Tereza Poláčková a Klára Ullmannová, Praha, jaro 2019

Boris Čepek



Typizace zůstala, ale už šlo nabarvit panely, doslova revoluční zvrat

Jaké byly vaše začátky v oboru? Proč jste se rozhodl pro studia architektury a jaký byl váš nástup do praxe? Zajímalo by mne také, jak jste se dostal ze svého rodného Slovenska na architekturu do Prahy.

Ta prehistorie je ve stručnosti následující: Rodiče byli oba dva kantoři, a když skončili studia, tak chtěli někde pracovat spolu. A úřad jim na to řekl – dobře – na Slovensku. A tím pádem se ocitli na Slovensku. Učili se slovenštinu zároveň s dětmi [smích]. Bydleli v malé vsi a nejbližší město byly Bánovce nad Bebravou. Kousek dál je Uhrovec, okresní městečko. A pak vede cesta podél potoka a civilizace ubývá a ubývá a tam je Kšinná. Jejich první štace. Z Kšinné už jde jenom cesta do kopce a konec. Byly tam chalupy – hliněná podlaha a ve střeše díra, ohniště, záchod, pokud byl, tak budka někde venku. Tak do téhle civilizace přišli naši učít a tam se narodil můj starší bratr [Igor Čepek]. Později si polepšili a dostali místo poblíž Rožňavy – v Ratkové, kde jsem se narodil já. To už bylo městečko. Když přišlo slovenské probuzení a Tiso, naši ještě pár měsíců pracovali v Bánské Štiavnici. Ale potom už jako Češi dostali padáka a šli do Čech. Takže já jsem vlastně ve dvou letech ze Slovenska vypadl. Jak skončila válka, první cesta našich vedla zpátky na Slovač, podívat se do těch vsí.

Do školy jsem chodil v Letohradě a na gymnázium v Králíkách. Tenkrát se říkalo – jediný, co je ve školství trvalého, je reforma. Všechno se měnilo. My jsme třeba přišli do dvanáctiletky, ale vyšli z jedenáctiletky – takže mně chybí rok vzdělání [smích]. Brácha byl o čtyři roky starší, takže můj nebetýčkový vzor. Chodil do gymplu v Ústí nad Orlicí, kde ho učil deskripci a kreslení kamarád Kamila Lhotáka – lidem studentským uctívaný Bob [Bohumil] Suchomel. A ten bráchu přesvědčil, že má jít na architekturu, že dobře kreslí a ví, co je to barák.

Já jsem původně chtěl být geometr, protože jsou pořád venku. Potom se mi začaly líbit konstrukce mostů. Nakonec jsem ale po bratrově vzoru šel na architekturu. Přijímačky jsem dělal u profesora Františka Čermáka. Na pohovoru se mě ptal, jestli spíš tihnu k architektuře, nebo ke stavařině – a co bych dělal, kdyby mě nevzali nebo kdyby mě doporučili na stavařinu. Já jsem říkal: „No, co by se dalo dělat, zkoušel bych to na UMPRUM.“ To se asi polekal [smích] a doporučil mě. Možná, že svou roli sehrálo i to, že matka byla tenkrát v partaji.

Kdy jste na fakultu nastoupil?

Roku čtyřiapadesát. Zažili jsme ještě dobíhající garnituru starých noblesních pánů. Třeba Rudolf Kukač na statiku byl perfektní. Jednou přišel přednášet a byli tam jen dva posluchači. A Kukač se rozhlédl po prázdné posluchárně a pravil: „Dnes vás tu není moc.“ A jal se přednášet dvěma lidem. Oldřich Stefan, bratr sochaře Bedřicha Stefana, nás měl na dějiny. Antonín Ausobský na obchodní stavby, František Fiala na urbanismus a po něm skvělý Jindřich Krise. Naprosto neortodoxní – přestěhovat Rudolfinum o sto metrů, žádný problém [smích].

Protože jsme studovali za peníze dělnické třídy, tak nám potom úředníci určili, kam máme jít pracovat. Měli jsme takzvané umístěnky. V Praze samozřejmě nebyla šance, tak jsme se hlásili do Plzně – já, Jan Matyáš a Hloušek, vlastním jménem Alois, ale říkalo se mu pořád Petr [smích]. Jenže, pak se změnily kraje. Zmenšil se jejich počet a zvětšila rozloha – a stavoprojekty tím pádem nárokovaly další lidi. Jihočeši z Budějovic si vymohli, že dostanou tři nebo čtyři architektky z plzeňské kvóty. Takže my, co jsme měli umístěnky do Plzně, jsme se tím pádem ocitli tady. Notorický Pražák Hloušek, Vinohradák. Já původu slovenského [smích]. Honza Matyáš z Kutné Hory. A Konopka původem Třeboňák. Nastoupili jsme do továrny na projekty.

A jak tehdy vypadala práce v českobudějovickém Stavoprojektu?

Naštěstí to bylo na začátku šedesátých let. Sorela už tou dobou byla skoro mrtvá a prosvítala nová atmosféra. Důležitou náplň práce představovaly byty – strana a vláda rozhodla, že vyřeší bytovou krizi, a vypočítala, že se má postavit já nevím kolik milionů bytů. Z této linie se odvozovala typizace, prefabrikace, efektivita. S tím šla i nutná občanská vybavenost – prodejny, školy, školky a všechno, co k tomu patří. A potom existovaly projekty, kterým se věnovaly specializované projektové ústavy,

Boris Čepek * 1936

architekt → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze → **zaměstnán:** Stavoprojekt České Budějovice (1960–1989); hlavní architekt města, Úřad města České Budějovice (1989–1991); externí pedagog na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích (1990–1991); vlastní projekční praxe (od 1991) → **vybrané projekty a realizace:** koleje a menzy Provozně ekonomické fakulty Vysoké školy zemědělské ve Čtyřech Dvorech v Českých Budějovicích (1963–1965, s Janem Bendou); krematorium v Českých Budějovicích (projekt šedesátá léta, realizace 1974–1979, s Janem Bendou); soubor řadových obytných domů ve Chvalšínách (přelom šedesátých a sedmdesátých let); obytný soubor Mlýnská ve Strakonici (sedmdesátá léta); provozní budova družstva TYP v Kanovnické ulici v Českých Budějovicích (kolem 1977, nerealizováno); základní škola a poliklinika v Týně nad Vltavou (osmdesátá léta); národní divadlo v Bratislavě (soutěž 1980, nerealizováno); urbanismus Pražského předměstí v Českých Budějovicích (konec osmdesátých let, nerealizováno) → **publikační činnost:** Boris Čepek, Paul Rudolph, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, s. 459–460.

zdroje: Libor Erban, Chvála interiéru, *Československý architekt XXV*, 1979, č. 16, s. 7; *Třicet pět let výtvarného umění a architektury v jižních Čechách*, Hluboká nad Vltavou 1980, s. 202–203; [le], Krematorium v Českých Budějovicích, *Československý architekt XXVII*, 1981, č. 9, s. 3; Čepek Boris, *encyklopedie.c-budejovice.cz*, vyhledáno 5. 6. 2020.

Boris Čepek
(soukromý archiv Juraje Vondrky)



Krematorium, České Budějovice, 1979, v popředí plastika od akademické sochařky Jarmily Malátové (foto Stanislava Brůhová, 2020)



jako třeba Zdravoprojekt nebo Obchodní projekt. A mezi tím jakési škvíry, které se vymykaly normálu a kde se chtěl režim prezentovat. V Budějovicích třeba telekomunikační budova, která měla speciální technologii, dělal ji architekti Karel Koutský a Jan Kozel. Podle mne jeden z nejlepších baráků v Budějovicích. Ale abych se vrátil do Stavoprojektu. I tam bylo kromě bytové a sídlištní výstavby pár zajímavějších věcí. Dělal se například projekt vysoké školy [budov dnešní Jihočeské univerzity]. Začínalo to pedagogickou fakultou a zemědělskou fakultou. Tehdy jsem se dostal do skupiny k Honzovi Bendovi, který dělal studii na vysoké školy a na koleje a menzu ve Čtyráku [sídliště Čtyři Dvory v Českých Budějovicích].

Proběhla také interní soutěž na krematorium, kterou jsme tenkrát s Honzou Bendou získali.

To bylo někdy v první polovině šedesátých let. Pak vše usnulo. Až když krematorium na Otylce hrozilo, že vyletí do povětří, tak se honem honem oprášila naše stará studie. A tím pádem, díky spěchu, se postavilo de facto to, co bylo v naší studii [smích]. Akorát asi o patnáct let později. Myslím, že krematorium se otevřelo v roce 1979.

Podobný případ byly Lázně Třeboň – Aurora. Dvoukolová celostátní soutěž, kde jsme s Hlouškem a Konopkou a asi i Halounem [Jiří Haloun] postoupili do druhého kola. Já jsem potom šel na povinnou vojnu a zastoupil mě Honza Matyáš. A ve druhém kole opět návrh slavil jaksi úspěch, nevím, jestli jsme dostali třetí cenu nebo jsme skončili těsně za cenami. Pak se nic nedělo, a až potom přišla zakázka do našeho Stavoprojektu, poněvadž to přidělovalo KNV podle krajské působnosti.

Takže projekt třeboňských lázní byl do Stavoprojektu přidělen nezávisle na výsledcích soutěže?

Ano. Já už ani nevím, kdo soutěž vyhrál. Ve Stavoprojektu byl tenkrát jako architekt číslo jedna Bohouš Böhm. A Konopka působil u něj. Přišlo to k Böhmovi jako zakázka, ale protože ten měl svých prací nad hlavu, tak projekt víceméně svěřil Konopkovi. A Konopka, jak byl zajetý v našem soutěžním návrhu, pokračoval ve stejném duchu a vše došlo až do poměrně pokročilého stadia projektování. A najednou někdo rozhodl, že to bude dělat Zdravoprojekt, kterému to jako zdravotnická stavba zřejmě příslušelo. Oni ale de facto taky převzali náš původní projekt – s tím, že ho doplnili o odborné věci. Neříkám, že nedělali nic. Svoji práci odevzdali, žádná kritika. Ale koncept byl Konopkův. O tom se v podstatě mluví, protože projektant výsledné stavby byl Zdravoprojekt. A Konopkův Iví podíl se vypařil.

A jak to bylo s projektem pro Jihočeskou univerzitu, který jste zmiňoval?

My jsme to začínali dělat pro pedák [pobočka Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy] a zemědělskou fakultu [Provozně ekonomická fakulta, součást pražské Vysoké školy zemědělské]. Jihočeská univerzita jako jeden celek vznikla až později [1991]. Projekt jsme dělali v zásadě sami dva s Honzou Bendou. Zkraje, když se začínalo a vytvářela se urbanistická koncepce, podíleli se i lidi z pražské katedry urbanismu – přijeli do Budějovic a pár měsíců jsme pracovali dohromady. Vyšel z toho koncept zastavění pro Čtyřák [sídlíště Čtyři Dvory v Českých Budějovicích] – systém kolejí v řadě, poloha menzy a několika pavilonů. Před kolejemi měla stát ještě hlavní budova, která se ale nerealizovala. Pamatuju si Františka Čermáka, jak byl proti, aby se postavily napřed koleje, a říkal: „Pozor na to, postavíte koleje, a než je postavíte, tak se změní situace, a hlavní budova se nepostaví.“ Nakonec vznikly koleje, menza, mechanizační a veterinární pavilon. Hlavní budova už ne.

Jak vypadala struktura Stavoprojektu v Českých Budějovicích?

V Budějovicích byly tři ateliéry. Jeden na urbanismus a dva architektonické [A1 a A2]. Úplně nejdřív jsem byl v A2, kde šéfoval Jaroslav Škarda a kde jsem nastupoval v roce 1960 do skupiny Stanislava Víta. Asi kolem roku 1962 nebo 1963 přišla do Stavoprojektu zakázka na projekty pro už zmíněné vysoké školy. Dostal ji Jan Benda a hledal proto nějaké mladší spolupracovníky. A vybral si mě. Takže jsem přešel

do jeho skupiny, stále uvnitř ateliéru A2. Koncem šedesátých let mi nabídli vést skupinu, které se hrdě říkalo Vývoj, a patřila pod technického náměstka. Tam jsem pracoval asi dva roky a potom, začátkem sedmdesátých let, jsem se vrátil zpátky do skupiny Jana Bendy, kde se stále ještě pracovalo na projektech pro vysoké školy. Někdy před polovinou sedmdesátých let jsem se stal vedoucím samostatné architektonické skupiny v ateliéru A2 a tam jsme mimo jiné dokončili projekt krematoria v Českých Budějovicích.

Hovořil jste o šedesátých letech a relativně uvolněné atmosféře. Co se proměnilo s nástupem let sedmdesátých, respektive později let osmdesátých? Poněvadž, jestli jsem to dobře pochopila, tak vy jste byl ve Stavoprojektu až do roku 1989.

Ano, v roce 1989 jsem potom šel na útvar [Boris Čepek byl od roku 1989 hlavním architektem Českých Budějovic]. To už se Stavoprojekt drobil.

V sedmdesátých letech se zásadním způsobem změnila atmosféra. Já jsem nastoupil v šedesátém roce, kdy nastávalo trochu uvolnění a doba nadějí. Lidi věřili, že je možný socialismus s lidskou tváří a že se domůžeme svobodnějšího života. Ale potom přijely tanky. Pamatuju si, v každém rohu budějovického náměstí stál tank s hlavní namířenou do ulic. Na rohu, jak je hotel Zvon, stál taky tank. A Konopka měl nohu opřenou o pás a mluvil s vojákem, který tam seděl a koukal z poklopu. A taky to mělo pro Konopku potom důsledky.

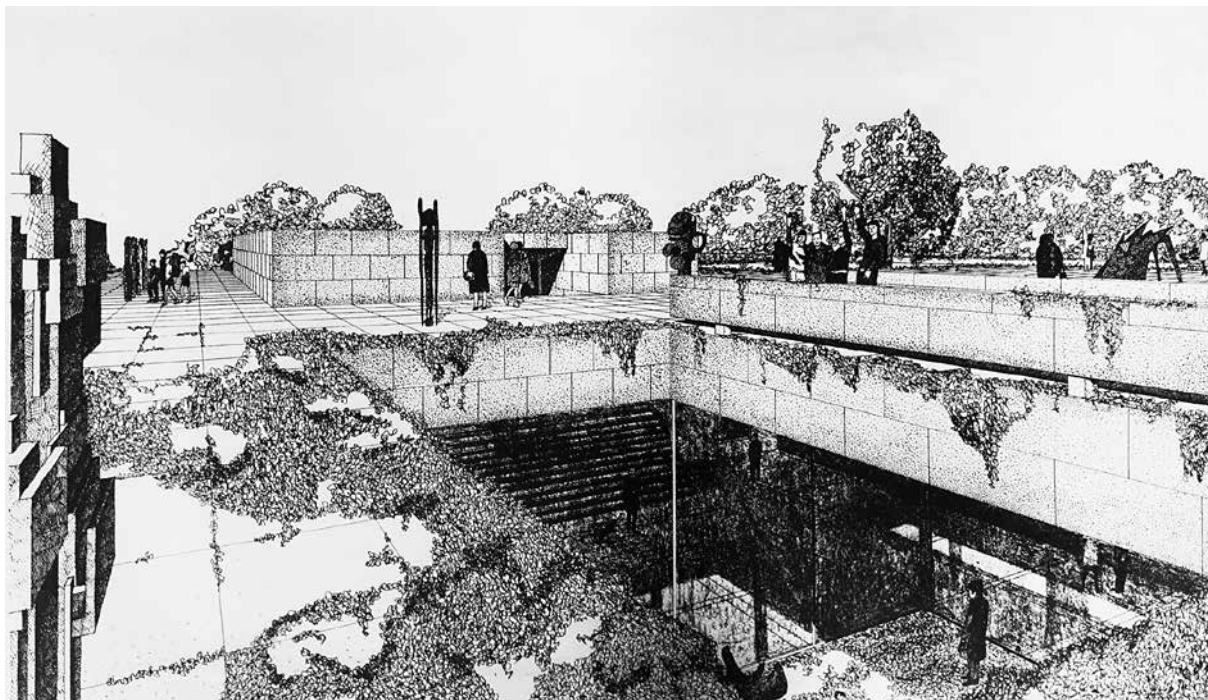
Po osmašedesátém nastalo utužování. Dobíhaly ještě rozpracované projekty – to je případ Aurory v Třeboni, krematoria nebo univerzity. Začalo ale zároveň přituhovat a přibývalo typizace a hlavně z toho vyplývající prefabrikace. A ze Stavoprojektu se stala továrna na výrobu projektů sídlíšť. Opravdu továrna. V technickém odboru fungovala takzvaná vývojová skupina, která měla na starosti typové projekty. Stejná vývojová skupina byla i na pozemních stavbách a ta měla na starost bytovou výstavbu. A ateliéry, o kterých jsme mluvili, dělaly projekty bytových domů, s tím, že části od základů nahoru musely být typové, na tom se nesmělo nic měnit. Takže se projektovaly základy, inženýrské sítě, školky, školy. Zkraje ještě individuálně. Jak přituhovalo, tak už i na to byly typy. Třeba školy měly typové pavilony. Jen se skládalo. Školky, jesle – typové. Potom dokonce už i typové prodejny.

Já jsem tenkrát dělal sídlíště do Strakonice. Ještě na začátku, kdy nebyla tak tuhá typizace. Brácha

Terasová nízkopodlažní zástavba, České Budějovice,
1983, nerealizovaný soutěžní návrh
(Architektura ČSR XLII, 1983, s. 22)



Galerie, Lidice, šedesátá léta,
nerealizovaný soutěžní návrh
(soukromý archiv Borise Čepka)



tehdy ve vývojové skupině propagoval tzv. prvkovou typizaci. To znamená, že se použily panely, které se hromadně vyráběly, ale sestavily se jiným způsobem, takže vzniknul třeba atypický půdorys. Tenkrát to ještě šlo dělat trochu individuálně. Pak vše skončilo a už šly jenom ty tvrdé typy. Na sídliště do Strakonice jsme za bratrovy pomoci ale ještě realizovali dokonce jeden terasový panelový dům. To tenkrát byla bitka s náměstkem pozemních staveb – chtěl nás s tím vyhodit. Ale my jsme návrh za pomoci Strakoníčáků nějak zázrakem protlačili. Ne, že by ten barák byl nějaký zázrak – spíš kuriozita, že se z panelů dala udělat terasa [na obdobném principu se podařilo realizovat i terasová zakončení objektů v lokalitě Voříškův dvůr v Českých Budějovicích od Aloise Hlouška a Ladislava Konopky]. Jinak to ale opravdu byla továrna na sídliště. Vše spočítané jako projektový úkol. Řeklo se: „Tak dobře, bude tam tolik a tolik bytovek a školka a já nevím co. Stojí to tolik a tolik peněz. Stavoprojekt má výrobnost takovou, že zaměstnanec vyrobí za hodinu projekty v hodnotě x korun. Děleno děleno, krát krát a výsledek byl, že tady máš akci a musíš ji mít za 357 hodin hotovou. A makej.“ Takže taková byla tenkrát tvůrčí atmosféra – pokud se nejednalo o nějakou výjimečnou stavbu, která šla mimo tuhle fabriku. A trvalo to zhruba tak do půlky osmdesátých let, než se situace začala trochu uvolňovat.

U výjimečnějších staveb jste mluvil zejména o projektech, které vznikaly ještě v šedesátých letech. Věnoval jste se nějakým i v letech sedmdesátých a osmdesátých?

Dokončoval se projekt krematoria, další etapy sídliště ve Strakonících, poliklinika s lékárnou a škola v Tyně nad Vltavou, sídliště pro stavbaře atomové elektrárny Temelín. Po tvůrčí stránce to ale bylo vakuum. Já jsem vlastně zůstal naživu pomocí soutěží. Protože ty kupodivu tenkrát poměrně byly. Vnitroustavních soutěží už se vypisovalo minimum, skončily v sedmdesátých letech, ale dělal jsem soutěže celostátní. Za život jsem jich udělal asi padesát.

Z toho, co si pamatuji – na přeskáčku –, myslím, že tři celostátní soutěže na Jihočeské divadlo, soutěž na divadlo v Košicích, na národní divadlo v Bratislavě. Tam přišlo asi 200 návrhů a já se dostal mezi prvních dvanáct nebo deset. Krásná práce, kde jsem pohořel na jedné věci [smích]. Když jsem si prohlížel staveniště, tak byla mlha. Takže já jsem si neuvědomil, že je vidět na hrad, který v urbanismu měl hrát svoji úlohu. Já jsem ho prostě neviděl [smích]. Tenkrát mě teda setřeli.

A potom byly soutěže na všelijaké administrativní budovy. Nebo soutěž vypsaná Konstruktivou, která vyráběla montovaný skelet, a bylo potřeba prověřit, jestli by šel použít na bytovky. Tam mi taky dali nějakou odměnu.

A soutěže jste dělal v rámci své práce ve Stavoprojektu, nebo soukromě?

Doma. Divím se, že se mnou moje žena vydržela. To muselo být děsné. Protože jsem přišel z práce, sedl, pustil si gramofon a o půlnoci jsem šel spát. To byl můj život.

Zmínil jste, že „továrna na sídliště“ v rámci Stavoprojektu fungovala rigidně asi do poloviny osmdesátých let. Pak už zase byla situace volnější?

Zprv se změnila atmosféra. Nebo postupně se měnila. Do Stavoprojektu přišla mladá generace. Hoši, někteří z nich v partaji, si mysleli, že když se zapojí, tak že architektura dostane novou šňávu a něco se změní. A trochu se změnilo. Typizace byla furt, ale už šlo například nabarvit panely. Doslova revoluční zvrát. Předtím měly panely svoji barvu – takovou tu bílou. Okna taky bílá. Natěrači nevím, co dělali.

Mohl byste zmínit své spolupracovníky? Už jste někdy jmenoval například Ladislava Konopku.

Kdo byli vaši další důležití a výrazní spolupracovníci?

Ve Stavoprojektu byly dvě, později tři generace. Jedna zakladatelská – Bohumil Böhm, Jan Benda, Jaroslav Škarda, Jiří Vondrka. Generace, která pamatovala začátky Stavoprojektu. Tehdy, když my jsme nastupovali, tak nejšikovnější architekt byl Bohouš Böhm. A ten vymyslel i základ pro ty jihočeské typové bytovky. Tenkrát se dělalo sídliště na Roudenské a na Jiřího z Poděbrad. To ještě nejsou ty té nula šest bé [T06B – typy, které se držely v podstatě do konce osmdesátých let], ale Bohoušovy baráky. Böhmovina. A Honza Benda dělal Experiment a Modrou hvězdu.

Potom, o generaci níž, jsme byli my. Ladislav Konopka, Alois Hloušek, já, Jan Matyáš – chvíli, než utekl do Německa. Taky Milan Pázler a Tonda Malec – ten se ale schovával u urbanistů a nedělal baráky, spíš interiéry.

A za námi o půl generace byli Libor Erban nebo Mirek Zdvihal. V osmdesátých letech třeba Martin Timr – pracoval u Hlouška původně, pak se osamostatnil. A nezmínil jsem ještě Frantu Konopu. Taky zajímavá postava. Franta byl nějaký čas na Pozemních stavbách ve vývoji a pak přešel do Stavoprojektu, do ateliéru A1. Zajímavý byl i Jiří Skalický, který dělal krátkou chvíli u mě ve skupině. Když to v osmdesátých letech začalo

Ves na obzoru, kolem 1990,
olej na papíře, 60 × 60 cm
(soukromý archiv
Borise Čepka)



Zelená krajina, kolem 1990,
olej na papíře, 60 × 60 cm
(soukromý archiv
Borise Čepka)



trošku povolovat, tak organizoval pod prapory vědeckotechnické společnosti a malinko i Svazu architektů osvětové večery. Vždycky pozval architekta nebo nějakého výtvarníka. Namátkou si vzpomínám, že tady byli Vladimír Karfík, Vlado Milunić s Janem Línkem, ze Slovenska Ján Bahna, z výtvarníků Jiří Sozanský. Nebo když někdo přijel z cesty do zahraničí, když se tam výjimečně dostal.

Měli jste vůbec nějaké kontakty se zahraničím?

Třeba alespoň nějaké časopisy k dispozici?

Zahraniční cesty byly víceméně výjimečné. Leda, když se to vázalo na nějakou práci. Třeba, když se dělala hotel Gomel, tak byl uspořádán studijní zájezd k polokapitalistům do Jugoslávie. Pouze ale pro ty, kdo dělali Gomel. Potom tam musel být nějaký funkcionář, který zajišťoval ideologickou kvalitu, a aby v cizině někdo nezůstal. A někdo z KNV. Když jsme dělali zemědělskou školu s Honzou Bendou, tak se konal zájezd do Švédska. Já jsem byl ale mladý tenkrát, takže jeli jen hoši z KNV a Honza Benda. A potom pod prapory svazu architektů čas od času nějaká vybraná skupina někam vyjela. Buďto do spřátelených zemí – do Bulharska, Rumunska nebo tak. Ale i třeba do Španělska nebo Finska. Ale už pod praporem nového svazu, prokádrovaného. Občas, když třeba svaz výtvarníků organizoval někam výlet, a nezaplňli celý autobus, tak přizvali i architektky. Takhle jsme byli v Holandsku, v Anglii a Belgii [rok 1985 – studijní cesta přes Kolín, Amsterdam, Rotterdam do Anglie], což pořádali výtvarníci z Ústí nad Labem a pár architektů ze severních Čech. A nabídli místa.

A časopisy, to bylo taky naprosté šílenství. Těch bylo pár, soukromník se k nim nedobabral. V Budějovicích chodilo pár časopisů do vědecké knihovny, respektive se přelévaly do Stavoprojektu. V době, když Bohouš Böhms projektoval plovárnu, tak chodily nějaké odborné časopisy z Německa a z Rakouska o plovárnách. O sportovních stavbách. A potom chodilo pár základních časopisů – nějaké německé a švýcarské. Já jsem si pak vymodlil, že chodil i dánský *Arkitektur* – že jsme měli alespoň trochu z té Skandinávie. Ale jinak, že by člověk mohl sám odebírat zahraniční časopis, to by musel mít svoje valuty – a na ty neměl nárok, protože patřily socialistickému státu. Takže to bylo šílené. Informovanost o úrovni západní architektury byla opravdu poměrně chatrná.



Sjezd Svazu československých architektů,
18. 12. 1982, sjezdu se zúčastnila delegace
Ústředního výboru KSČ vedená Milošem
Jakešem (ČTK, Karel Vlček)



Jiří Suchomel



Uvědomuji si, že pozice SIALu byla výjimečná

Z jakého pocházíte rodinného prostředí?

Můj otec byl architekt, architektura mu ale neležela tak úplně na srdci, on vždycky chtěl být malíř. Takže zůstal amatérským nedělním malířem, který stále maloval. A měl známé mezi umělci. Architekti se při návštěvách u nás nějak nevyskytovali. Vyrůstal jsem v Kladně a tátův největší vzor a velký přítel byl malíř Karel Souček. V každém případě toto prostředí mělo na mě velký vliv. Táta myslím ode mne očekával, co se nepovedlo jemu, že se stanu čistým výtvarným umělcem. Malování mě sice zajímalo, ale při maturitě jsem se necítil na to, abych si sám sobě stavěl úkoly ryze umělecké a výtvarné, kterým bych se věnoval. Takže jsem si řekl, že se zaměřím na něco praktičtějšího, a to byla architektura.

Takže jste vyrůstal v Kladně?

Ano, bydleli jsme v Rozdělově přímo na sídlišti od Josefa Havlíčka, Karla Filsaka a Karla Bubeníčka, u jejich proslulých věžáků. Na tu dobu šlo o úplně mimořádný, skoro perretovský počin. Strana a vláda se rozhodly, že věžáky do města pustí. A ty domy s velkorysími byty byly stavěné kvalitně, nadstandardně, ještě tradičním způsobem. Pak přišla prefabrikační fáze, ale celé rozdělovské sídliště jí naštěstí předcházelo. Jenže se postavily pouze obytné baráky, sem tam nějaký krám a nic víc. Ani komunikace nebyly dodělané. Od hlavní ulice, kde stavěl autobus, jsme se vždycky brodili bahnem k našemu domu. Možná i tohle rozestavěné prostředí mě trochu ovlivnilo při rozhodnutí věnovat se architektuře.

Pocítujete kořeny k vašemu rodnému městu?

Mé rodiče tam zavály předválečné a válečné osudy, oba byli z východních Čech a už v Kladně zůstali. Tím, že jsem podprahově pocítoval, že rodiče v Kladně nejsou doma, tak ani já k němu nezískal žádný hluboký vztah, prostě jsem tam strávil dětství, střední školu,

nikdy mně nedělalo problém město opustit. Neměl jsem vlastně nikdy bytostný pocit, že někam patřím. Což možná má nějaké minusové dopady na lidskou psychiku, ale mně to vždycky přišlo spíše osvobozující.

Jak jste vnímal šedesátá léta?

Byly to zvláštní časy, celá tahle doba stála za houbou, což si člověk čím dál více uvědomoval. Když jsem přišel na vysokou školu do Prahy, tak jsme se spolužáky a kamarády dospívali velmi rychle k názorům, které se lišily od té oficiální komunistické situace. Někteří měli i z rodin větší impulzy. Já zrovna ne, oba moji rodiče byli v partaji, někdy v roce 1946 vstoupili jako nadšení intelektuálové do komunistické strany, aby pak po roce 1969 byli vyloučeni. Takže u nás protikomunistická atmosféra v rodině nevládla, ale vím, jak táta zděšeně poslouchal rádio, když probíhaly procesy se Slánským. Potom se všechno vyvíjelo zřetelně jinak.

A další velký zlom pro mě představoval rok 1968, už jsem měl rok diplom z techniky v kapse a pokračoval ve studiu na AVU v Praze. V šedesátých letech jsme jezdili každé léto pracovat a cestovat na Západ, to se dalo nějakými triky zvládnout. A okupace mě zastihla v Německu, kde jsem zůstal více než rok. Přemýšlel jsem, jestli mám emigrovat, nebo nemám. Pracoval jsem tenkrát u Gottfrieda Böhma a nakonec se rozhodl, že se vrátím. Ale věděl jsem, že chci pouze k Hubáčkovi do SIALu. Což se podařilo. Byla nás tam skupina asi 10 lidí, kteří zformovali školku SIALu.

A jaký nastal zlom v sedmdesátých letech?

Sedmdesátá léta byla pěkná rána do vazu. Všechny naděje spojené s rokem 1968, že by socialismus mohl fungovat v lidsky přijatelném prostředí nebo atmosféře, padly. Viděli jsme, že šlo o naivní vizi, nerealizovatelnou. Naštěstí jsem měl za sebou rok života na Západě, plus několik dalších kratších pobytů. Tato zkušenost mi pomáhala těžké časy přežít, protože jsem věděl, že se dá žít i jiným způsobem a že to není jediná možná realita, kterou člověk prožívá.

SIAL pokračoval dál v sedmdesátých a osmdesátých letech?

Ano, SIAL byl pak delimitací převeden do Stavoprojektu na konci roku 1971. Potom působil jako jeden z ateliérů Stavoprojektu Liberec, dlouhá léta se jmenoval Ateliér 2. Ale Hubáčkovi se povedlo zachovat jistou zakázkovou míru autonomie uvnitř Stavoprojektu, což založil na skutečnosti, že ateliér měl vždycky speciální a významné práce, na které si nikdo odborně netroufal a které byly použitelné pro obhájení toho, aby nenavrhol komplexní bytovou

Jiří Suchomel * 1944

architekt → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze; Škola architektury Akademie výtvarných umění v Praze → **zaměstnán:** katedra Gottfrieda Böhma na RWTH v Cáchách (1969, NSR); SIAL, Sdružení inženýrů a architektů v Liberci (1969–1971); Stavoprojekt, KPÚ Liberec (1972–1990); SIAL architekti a inženýři spol. s r.o. Liberec (1991–1999); Fakulta architektury TU Liberec (1994–2018, zakládající děkan) → **vybrané projekty a realizace:** přístavba oblastní pobočky České státní pojišťovny v Liberci (1974–1983); kulturní dům Crystal s klášterní zahradou v České Lípě (1975–1990); obytný dům IBA v Berlíně-Kreuzbergu (1982–1985, s Emilem Přikrylem a Johnem Eislerem); tenisový klub ČSP v Liberci (1982–1985); dvouplášťová fasáda budovy Vítkovic v Brně (1987–1990, s Karlem Novotným a Josefem Francem, již neexistuje); Česká pojišťovna v Teplicích (1988–1992, přestavba 1997); továrna Europlast ve Frýdlantě v Čechách (1992–1993, s Radimem Kousalem, Jaromírem Syrovátkem a Karlem Novotným); budova Eurostavu a Universal banky v Liberci (1993–1994, s Martinem Šamlem); Palác Syner v Liberci (1996–1998, s Jaromírem Syrovátkem a Martinem Šamlem); Český dům v Malmö (2000–2001, s Jiřím Pelclem); Informační centrum Technické univerzity v Liberci (2001–2007, s Vladimírem Baldou a Marií Procházkovou); budova G Technické univerzity v Liberci (1997–2014, s Jiřím Jandourkem); účast v řadě mezinárodních i tuzemských architektonických soutěží.

zdroje: Provozní budova České státní pojišťovny v Liberci, *Architektura ČSR XXXVII*, 1979, s. 370; Josef Paul Kleihues, *Internationale Bauausstellung Berlin 1984*, West Berlin 1981; Dieter Frowein – Gerhard Spangenberg, *Wohnen am Berlin-Museum*, *ARCH+ 66: IBA*, Dezember 1982; Ján Stempel (ed.), *Studio SIAL*, Budapest 1982; Sebastiano Brandolini, *Stavoprojekt Liberec Studio 02 Sial: Progetti 1972–84*, *Casabella*, No 512, 1985; Udo Kultermann, *Zeitgenössische Architektur in Osteuropa*, Köln 1985; Josef Paul Kleihues – Heinrich Klotz, *Internationale Bauausstellung Berlin 1987 – Beispiele einer neuen Architektur*, Stuttgart 1986; International Building Exhibition Berlin 1987, *Architecture and Urbanism*, (Extra Edition), Tokyo 1987; Česká státní pojišťovna a okresní finanční správa, *Architektura ČSR XLVII*, 1988, č. 3, s. 50; Josef Hodboď, *Třicet let projektu Kulturního domu v České Lípě, Topenářství instalace*, 2006, č. 5, s. 16–18; Petr Kratochvíl et al., *Zelená architektura*, Praha 2008; Miroslav Masák et al., *Architekti SIAL*, Praha 2008; Rostislav Švácha (ed.), *SIAL*, Olomouc 2010; Česká státní pojišťovna, *liberec-reichenberg.net*, vyhledáno 16. 10. 2020.

Jiří Suchomel se zrcadlem pro solární pokusy z Ondřejova, osmdesátá léta (soukromý archiv Jiřího Suchomela)



výstavbu. Což se dařilo dlouhá léta. Začalo to věží Ještědu, pokračovalo obchodními domy Ještěd v Liberci a Máj v Praze nebo rekonstrukcí Veletržního paláce v Praze. Šlo o veliké zakázky, které tady v Liberci nikdo další ve Stavoprojektu neměl. Všichni věděli, že jde o něco významného. Nutno ještě podotknout, že tato „autonomie“ vycházela z velkého osobního nasazení a prestiže Karla Hubáčka. Komunisté si na něj úplně netroufali.

Byly nějaké rozdíly v sedmdesátých a osmdesátých letech?

Z hlediska celkové atmosféry nebyla osmdesátá léta v tomto státě příliš odlišná od sedmdesátých let. Přetrvala komunistická debilita reálného socialismu, s neustálým utužováním všech možných nesmyslných regulí, což bylo absolutně deprimující. Měli jsme štěstí, že až do roku 1983 fungovala kancelář na Jedlové v Liberci, tedy bývalá výletní restaurace na kraji města, kterou si ještě samostatný SIAL koupil a předělal na své pracoviště. Unikátní prostředí, velká vzpruha a dobré zázemí pro náš útvar. Já jsem na Jedlové možná pobýval ze všech nejvíce, od prvního otočení klíče až do uzamčení, protože jsem v té době už žil v Liberci.

Takže jste se cítili více oddělení od pracoviště Stavoprojektu?

Nám to tehdy tak úplně nepřipadalo, protože když člověk vyšel ven, šlápl do té debility, ale v SIALu jsme měli niku pro psychickou i fyzickou vzpruhu. Úžasné prostředí, kde jsme doopravdy mohli svobodně dělat to, co jsme považovali za správné.

Jací spolupracovníci působili na pracovišti na Jedlové?

Většina byli Pražáci, kteří dojížděli. Já byl jediný stoprocentně liberecký, proto jsem tam trávil času mnohem více. A od doby, kdy se začal rekonstruovat Veletržák, vzniklo ještě paralelní pracoviště ateliéru v Praze. Takže v Liberci byla hlavní kancelář, potom Jedlová a malá kancelář v Praze. Formálně šlo ale o jeden ateliér dohromady. Všichni ti mladí pražští kamarádi s gustem pobývali v té pražské lokalitě. Jezdili ale i sem a spolupracovali jsme. Tady byly podmínky prostorově lepší. Pracoviště na Jedlové skončilo v roce 1983 po výstavbě nové budovy Stavoprojektu. Všichni jsme byli sestěhováni tam a nešlo s tím nic dělat.

Změnilo se něco výrazněji v osmdesátých letech?

Nastal rok 1984, kdy bylo Karlu Hubáčkovi 60 let, dneska skoro žádný věk. Říkal, že už toho má plné zuby, a zkrátka se rozhodl, že půjde do důchodu. Dva roky předtím mě začal přemlouvat, abych po něm převzal vedení ateliéru. Zaboha jsem nechtěl a bránil

se, ale nakonec mě Hubáček přesvědčil a vzal jsem to. Čili druhou půlku osmdesátých let jsem strávil coby vedoucí Ateliéru 2.

V té době ateliéru dominovala práce na rekonstrukci Veletržního paláce, což byla největší zakázka a zabírala 80 až 90 % naší kapacity.

Můžete se více zmínit o rekonstrukci Veletržního paláce?

Jak už jsem říkal, ateliér vždycky potřeboval nějakou velkou zakázku, aby si udržel výlučnost uvnitř Stavoprojektu. Karel Hubáček využil té příležitosti a vyvinul značné úsilí, aby další nosnou zakázkou pro kancelář byla rekonstrukce Veletržního paláce v Praze. V té době se do toho nikomu nechtělo. Palác měl požárem strašně poškozenou konstrukci. Veliký průšvih. Jak se později ukázalo, konstrukce byla i nekvalitně provedená, ošizená v původním provedení. Ale SIAL měl odborné kompetence a hlavně „drive“ na to, aby se problémy vyřešily. Rekonstrukci vedl Miroslav Masák a nasazení byli všichni, kdo měli v kanceláři ruce a nohy, a postupně přibývali další. Já jsem na tom ale nikdy nepracoval. Měl jsem jakousi výjimku.

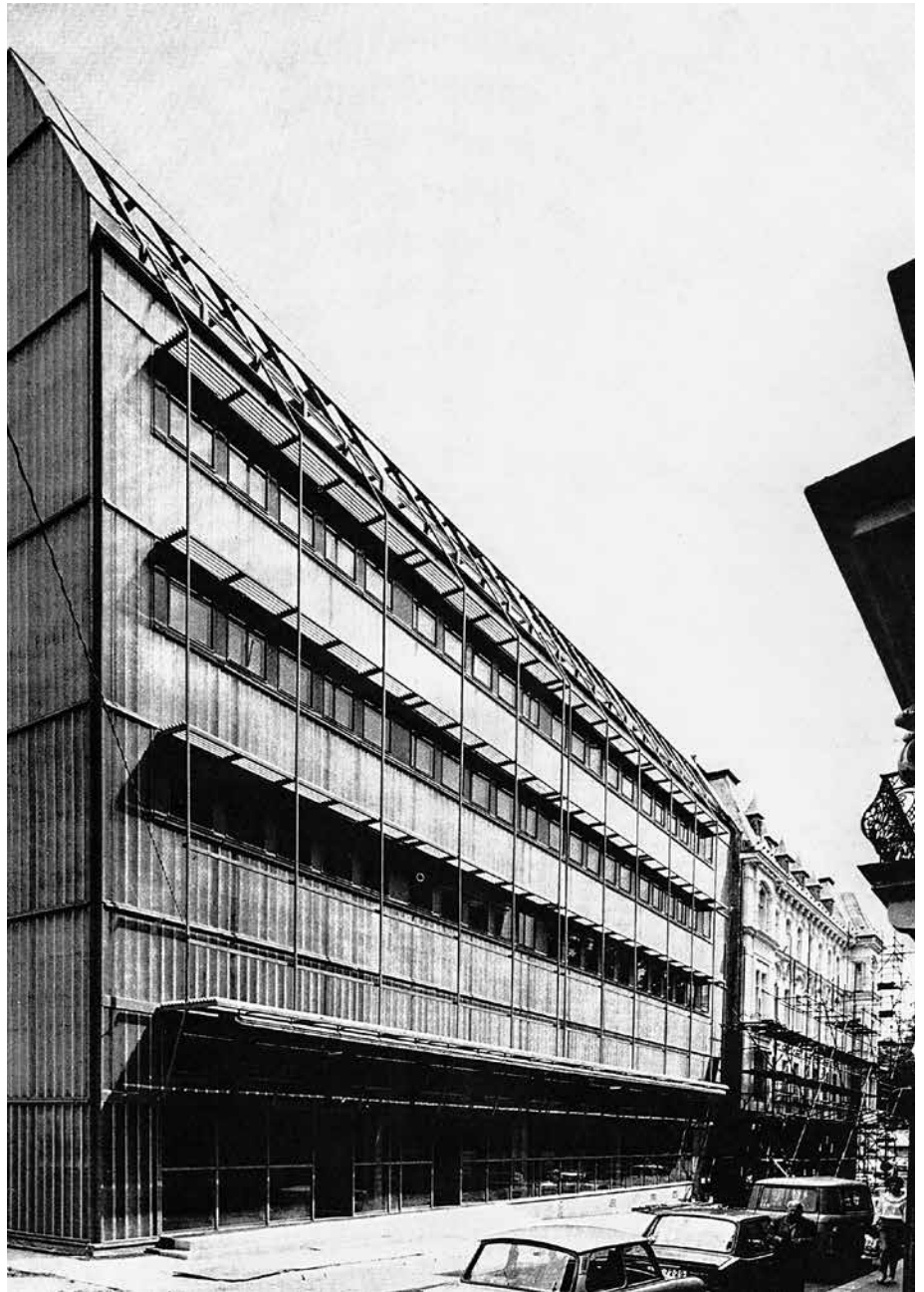
Byla tato zakázka velkým přínosem pro váš ateliér?

Měla pozitivní i negativní důsledky. Jednalo se o velkou, významnou a náročnou práci, na které jsme mohli předvést řadu dovedností, odborných zdatností, ale na druhou stranu rekonstrukce omezovala pracovní kapacity ateliéru týkající se jiných projektů. V té době jsme zpracovávali návrhy pro celou řadu soutěží, zejména mezinárodních, ale jiných prací k realizaci bylo málo.

Jakých zahraničních soutěží jste se zúčastnili?

Celá mezinárodní aktivita ateliéru začala v roce 1980, kdy nás pozvali do Západního Berlína v rámci Internationale Bauausstellung Berlin (IBA Berlin) na komplex „Tegeler Hafen“. Nabídka vznikla díky Mirko Baumovi, který se legálně vystěhoval do Západního Německa, nastoupil do kanceláře k profesoru Josefu Paulu Kleihuesovi, jemuž stále vysvětloval, jací jsme v Liberci prima kluci. Kleihues, jeden ze dvou ředitelů berlínské IBA, se rozhodl, že nás přizve k soutěži. Účastnilo se jí celkem 11 týmů, více než polovina ze zahraničí, opravdu špičkoví architekti z celého světa – Ameriky, Japonska, Anglie, Švédska a dalších zemí. My jsme byli přizváni z milosti jako takové křoví. O to více nás a všechny kolem překvapilo, když jsme skončili na druhém místě. Tento úspěch nám velmi pomohl získat sebevědomí, na jehož základě jsme také postavili v Berlíně malý obytný dům. Zároveň to vyvolalo i sérii dalších soutěžních prací. Od doby, kdy

Přístavba oblastní pobočky
České státní pojišťovny,
Liberec, 1974-1983
(soukromý archiv Jiřího
Suchomela, foto Pavel Štecha)



Kulturní dům Crystal,
Česká Lípa, stav po dokončení
1990 (soukromý archiv Jiřího
Suchomela, foto Jiří Suchomel)



Hubáček dostal Perretovu cenu za Ještěd v roce 1969, to byl první veliký mezinárodní úspěch libereckého Ateliéru 2.

Jaké další soutěže jste v osmdesátých letech absolvovali?

Zúčastnili jsme se soutěže na rezidenční a obchodní komplexy do Abú Dhábí ve Spojených arabských emirátech v roce 1982, na operu v Paříži v roce 1983, na energeticky úsporný bytový dům do Maďarska v roce 1987, na přestavbu Messepalast ve Vídni (dnešního MuseumsQuartier) v roce 1987. Ještě stojí za zmínku návrh úpravy Arsenalu v Benátkách pro bienále v roce 1986. Další velká soutěžní aktivita byla v Porúří, kde se dělaly rekultivace a přestavba bývalých brownfieldů pro IBA Emscher Park v roce 1989. A nakonec naše poslední česká soutěž v osmdesátých letech, na návrh obchodního domu Flora v Praze.

Pokud to tedy shrneme, tak převládaly zahraniční soutěže?

Ano, přišla vlna vyzvaných soutěží, podporovaná i publikacemi našich prací v časopisech jako *Casabella*, *Domus* nebo *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Zmiňuji ale pouze projekty, na kterých jsem se podílel s kolegy, ateliér dělal i jiné práce, na kterých jsem neparticipoval.

Jaký projekt kromě Veletržního paláce, který se v rámci Ateliéru 2 realizoval, považujete za zásadní?

Pro mě osobně klíčový byl návrh kulturního domu v České Lípě. Pracoval jsem na něm už před rokem 1980 a táhlo se to celkem 15 let, do dokončení a kolaudace v roce 1990. Takže já bych celá osmdesátá léta musel podmalovat českolipským kulturákem. Mě ten projekt poznamenal celoživotně. Navrhl jsem jej, když mi bylo 31 let, a až do svých 46 let jsem ho nemohl pustit z hlavy.

Proč to tak dlouho trvalo?

Jeden důvod představoval socialismus a jeho obrovská setrvačnost a druhý, že českolipský kulturní dům byl vždycky na ocase priorit komunistických plánovačů. Vždycky existoval plán výstavby Severočeského kraje s pořadím podle důležitosti asi 50 akcí, zejména panelová sídliště, někde za nimi byly další stavby a úplně na konci kulturní dům v České Lípě. Chyběly peníze a nikdo ho neprotlačoval.

Netlačil na dokončení investor, že chce kulturák?

Město to chtělo, ale nositelem investice byla krajská Investiční organizace pro projektovou a investiční výstavbu. Skutečně vždycky kulturák zůstával až na posledním místě v kraji.

Jak se projekt vyvíjel?

Velká bitva. Místo určil územní plán na úpatí pozemku augustiniánského kláštera. Celou dobu jsem se snažil a byl tlačěn, aby to bylo levné, s určitými vnitřními kapacitami. Hodně mi ale také leželo na srdci, aby kulturák nepřekřičel budovu kláštera. Dům byl proto navrhovaný jako zčásti zastrčený do země a zčásti jako jednoduchá nadzemní hmota, kde se nedalo jít pod zem z důvodu agresivní spodní vody. Úplně malé to tedy nikdy být nemohlo. Původní představa byla hranol s šikmou fasádou, ležatý, obezděný červenými cihlami a porostlý břečtanem, evokující barokní šanci. Ale změna nastala v roce 1976, kdy jsme na Jedlové pořádali tzv. letní školu. Pozvali jsme kamarády architektky a známé. Přijel i tehdy mladý vzduchotechnik Ctibor Dattel, který se právě vrátil ze stáže z Kodaně v Dánsku a vyprávěl nám, že tam postavili zkušební dům, který využívá sluneční energii. My jsme o něčem podobném tehdy neměli žádnou představu. A jak jsem ho poslouchal, tak jsem si říkal, hrome, ten kulturák je na to připravený. Ty principy se na něm dají uplatnit. Konceptně, hmotově i provozně byl sice dům víceméně fixovaný, ale od té doby jsem o něm už začal uvažovat jako o energeticky úsporné stavbě.

Jak jste získával znalosti k energeticky úsporným stavbám?

Dal jsem dohromady malou skupinu uvnitř ateliéru a snažili jsme se získat potřebné informace a dojít k nějakým vlastním závěrům. Což nebyla žádná legrace, nic takového u nás neexistovalo. Do Technické knihovny v Praze sice chodily zahraniční časopisy, kterými jsem jednou měsíčně listoval. Ale i po světě toho moc nebylo. Proto si myslím, že českolipský kulturák je svojí koncepcí ojedinělý i ve světovém kontextu ve vztahu k té době. Zasloužil by si větší porovnání se stavbami podobného zaměření v zahraničním kontextu. Pro mě byl významný tím, že šlo o první projekt, u kterého jsem začal uvažovat o využití sluneční energie v energetických souvislostech.

Jak se podařilo prosadit tento experiment se sluneční energií na kulturáku pro Českou Lípou?

U kulturního domu jsem to prostě tiše nakreslil, bez velkého halasení kolem experimentu, a nikdo si moc nevšiml, tak se to taky postavilo. Byl jsem celou dobu napjatý, jestli náš koncept bude fungovat, dokonce jsem měl těžké sny a představoval si, jak se ta vrstvená fasáda přehřeje a chytne, což se naštěstí nestalo. Dodnes systémy fungují, ale jsou ve špatném stavu (zejména fasáda), nikdo se totiž údržbě nebo opravě

nevěnoval. Je tam i velký zemní zásobník a výměník tepla pod budovou, který funguje úplně dokonale.

Můžete zmínit materiál, ze kterého je kulturák postaven?

Dům má betonovou konstrukci, zčásti vyzdívanou cihlami, a na tu dobu je dobře tepelně izolovaný. Fasáda je obložena travertinem. A ta šikmá solární fasáda není vytvořená skladbou průmyslově vyráběných kolektorů nebo panelů, ale jako běžná, levná stavební konstrukce, která je využívána ke sbírání tepla a pracuje se vzduchem jako teplonosným médiem. Má to některé nevýhody i výhody. Nevýhodou je nízké specifické teplo vzduchu v porovnání s kapalinami. Výhody jsou ty, že se nemusí dbát na stoprocentní těsnost, naše solární fasáda nemůže v zimě zamrznout a dokáže využívat i teplo v režimu minusových teplot.

Tedy naprosto jednoduchý systém s tehdy běžně dostupnými materiály?

Ano. Nad tím jsme hodně báдали, dělali různé experimenty. Například Honza Žemlička postavil sérii vzduchových kolektorů, které testoval a měřil na Slovensku v Tatranské Štrbě, kde byl i potřebný zkušební ústav.

Takže jste to konzultovali s odborníky?

Oni ale žádní nebyli. Nechci být zbytečně namyšlený, ale my jsme byli asi ti největší odborníci na tyto systémy, aspoň v tuzemsku. Měli jsme tady dobrého vzduchotechnika pana Otu Valoucha, o generaci staršího člověka, který nás velmi podporoval, zajímalo ho to a také nás uzemňoval, umravňoval, poskytoval své cenné názory.

Ideově jste projekt za ta dlouhá léta změnil, nebo nikoliv?

Po deseti letech už si člověk připadal jak vlastní archeolog. Naplňuje nějaké výmysly a rozhodnutí, která dělal před mnoha lety, a už je mentálně někde jinde. Projekt se nezměnil, to ani nešlo. Snažil jsem se pokračovat v dřívějších intencích.

Jak probíhala v případě kulturního domu spolupráce s výtvarníky?

Tenkrát platila povinná procenta na výtvarná díla. Já věděl, že výtvarné dílo na kulturním domě v té době bude pěkný průšvih. Takže jsem se rozhodl, že tam výtvarné dílo žádné nebude a že peníze použiji na výrobu kopií barokních soch, které se umístí na střechu kulturáku, do klášterní zahrady. Ale komise Českého fondu výtvarných umění kopie soch odmítla, že nejsou politicky přijatelné, že jsou církevní apod. Přitom jsem měl vybraná antická božstva z Valče. Takže mě tlačili, aby se do kulturáku

osadilo socialistické umění. Co s tím? Přizval jsem si mé dobré kamarády Jiřího Sopka a Vladislava Nováka, ale ti opět nebyli politicky přijatelní. Nakonec se ukázalo, že jediný politicky přijatelný výtvarník je Ivo Rozsypal, sklář z Nového Boru, v kraji zavedený, který navrhl na dvou průčelních stěnách ve foyer rozsáhlé skleněné plastiky. Nakonec jsem i Jiřího Sopka, který byl v totální nemilosti, měl existenční a velmi obtížné období, přivedl aspoň k návrhu barevného řešení kulturáku. Takže zadarmo navrhl některé barevné akcenty, zejména v exteriéru.

Kdo navrhoval vnitřní zařízení?

Veškeré vnitřní zařízení jsem navrhl já. Součástí autorského díla představovala i zahrada, tedy historizující úprava klášterní zahrady, kterou jsem konzultoval se zahradní architektkou Kateřinou Tomanovou.

Jaké byly další těžkosti s realizací kulturáku a kdo nakonec prováděl stavbu?

Nikdo to nechtěl postavit. Já českolipský kulturák namaloval celkem ve čtyřech nosných systémech, nejdříve jako železobetonový monolit, potom jako montovaný systém, pak jako ocelovou konstrukci, nakonec znovu jako monolit. Dobové dodavatelské souvislosti jsou dnes asi již obtížně pochopitelné. Ale tenkrát existovaly státní stavební firmy, které fungovaly jen omezeně samostatně, a většinou jim byly direktivně přidělovány zakázky podle státního plánu. A tuhle zakázku nikdo z nich nechtěl, protože byla malá, složitá, za malé peníze apod. Nakonec přesvědčili pražský Armabeton, aby se pod projekt podepsal. Realizaci direktivně dostaly Pozemní stavby Liberec, závod Česká Lípa. Byli ale totálně nešťastní.

Za kolik se kulturák postavil?

Českolipský kulturák se postavil včetně vnitřního vybavení za 35 milionů korun. Dneska by se cena vyšplhala na desetinásobek a i tak by to byly příliš malé peníze. Nikdy by se to už nemohlo postavit.

V čem je kulturák výjimečný?

Kulturní dům je dodnes největší a zřejmě první velký projekt s akcentem na využití sluneční energie u nás. Nikdy nebyl pořádně publikovaný, nikdo si ho nevšímal, jak se utajeně stavěl. V roce 1990, po dokončení, měli všichni úplně jiné starosti, než se věnovat využití sluneční energie a kulturnímu domu v České Lípě, takže ta stavba zapadla. Rád bych, kdyby se to dalo nějakým způsobem napravit. Mimochodem letos na konci roku uplyne třicet let od jeho uvedení do provozu.

Obytný dům v rámci IBA, Berlín-Kreuzberg,
1982–1985 (soukromý archiv Jiřího
Suchomela, foto Jiří Suchomel)



Dvoupáštové průčelí budovy Vítkovických
železáren, Brno, 1987–1990 (soukromý archiv
Jiřího Suchomela, foto Jiří Suchomel)



Jak vypadá kulturní dům dnes? Spolupracujete na obnově?

Dnes je už zčásti předělaný. Když tam přijdete, tak z autorského díla zejména v interiéru již mnoho nevidíte. Kromě interiéru ale stavba zůstala dochována, jen ve foyer přibily nesmyslné dostavby, které tam nepatří. Již deset let se snažím přesvědčit postupně se měnící českolipské politické reprezentace, aby kulturní dům rekonstruovali. Navrhl jsem s kolegou Jiřím Jandourkem několik variant zacházení s tou stavbou. Dobrý nápad představovala snaha umístit dovnitř knihovnu, aniž by ovlivnila další provoz sálů. Postupně každé čtyři roky se po volbách vymění zastupitelstvo a zamítnou, co se rozhodlo předtím. V současnosti jsme byli osloveni, abychom se zabývali částí kulturního domu s foyer. Uvidíme, jestli z toho něco vzejde.

Pracoval jste ještě na jiných projektech s využitím sluneční energie?

Díky kulturáku vznikl v letech 1978–1980 návrh na sluneční domek v Ondřejově pro Astronomický ústav Akademie věd ČR, míněný jako pokusné zařízení pro prověření některých systémů a přístupů k využívání sluneční energie. Na rozdíl od kulturáku byl sluneční domek míněn skutečně jako malý experimentální objekt, složený z jednotlivých systémů, a měl fungovat jako laboratoř s vnitřním zařízením pro dvě osoby. Hlavní smysl spočíval ve vyzkoušení různých systémů využití sluneční energie a vůbec zacházení s teplem v budově.

Byl realizován?

Sluneční domek se nakonec nepostavil, i když už mnoho nechybělo. Všechny ty složité věci byly vyrobené a dodané na Ondřejov. Chybělo udělat práce na místě asi za 400 tisíc Kčs, ale prezident akademie věd rozhodl, že to celé zruší a peníze použije tuším na opravu okapů na Fyzikálním ústavě v Praze. Co za tím stálo ve skutečnosti, nevím. Myslím si, že uvnitř akademie věd byly rivality mezi astronomickým ústavem a dalšími částmi. V šedesátých letech se v Ondřejově ještě postavil unikátní nový dalekohled a sluneční domek měl být nesrovnatelně menší a levnější.

Zabýval jste se i dále ekologickou architekturou?

Na základě našich úvah nad ondřejovským domkem jsem v osmdesátých letech dělal ještě návrhy na dvoupřípatkovou fasádu budovy Vítkovic v Brně a zejména na Kežmarskou chatu v Tatrách a Českou boudu na Sněžce. Ještě na konci sedmdesátých let v souvislosti s prací na kulturáku vznikl také projekt

pro výzkumný ústav v Tatranské Štrbě a návrhy na nízkoenergetické řadové domky pro Liberec. Ty liberecké domky jsme i publikovali v *Technickém magazínu* díky vstřícnosti Benjamina Fragnera, který tématu dal prostor, byť nemělo fakticky žádný ohlas. Nikoho problematika solární energie na konci sedmdesátých a v raných osmdesátých letech nezajímala. Nenašli jsme žádné klienty. Ani domky v Liberci se nakonec nepostavily. I když jsme přesvědčovali Vysokou školu strojní a textilní, jejíž profesori a zaměstnanci si chtěli něco v Liberci stavět, aby to postavili tímto energeticky úsporným způsobem. Ale oni tomu nevěřili, chtěli stavět tradičně.

Přítom v té době se už začalo hovořit o ekologické architektuře, nebo nikoliv?

Ve světě ano, ale v Československu tenkrát ne. Dneska ekologie možná každému přijde samozřejmá, ale jsme o 20 až 30 let dál. Ani po světě se toho tehdy moc nestavělo, jen jednotlivé stavby.

Který další váš projekt se v osmdesátých letech realizoval?

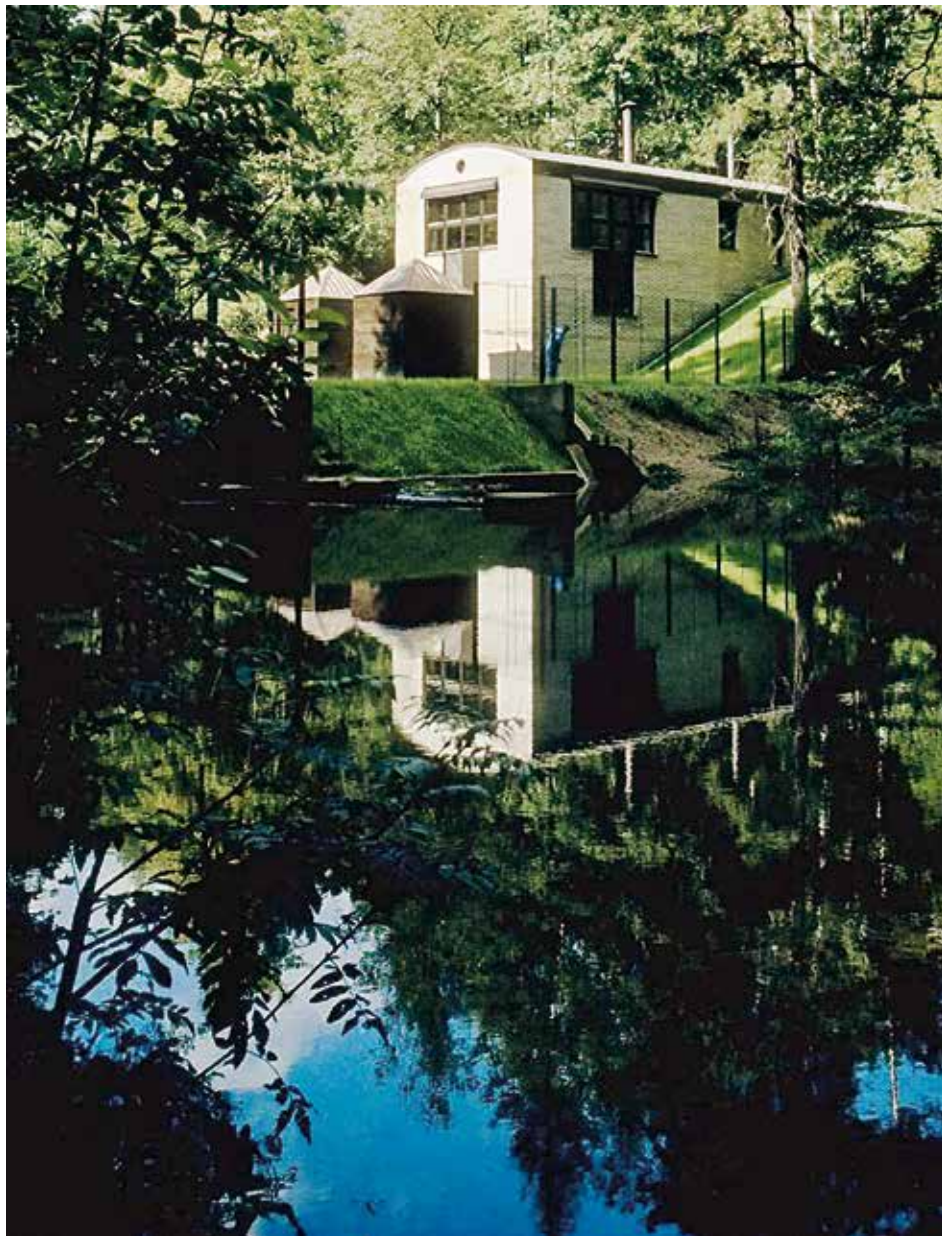
Česká pojišťovna pro Teplice, započatá v roce 1980 a podobně jako českolipský kulturák dlouhodobá, tentokrát desetiletá akce. To už je skoro osudné. U pojišťovny ale nebyl prostor pro originální řešení. Už jsem neměl energii něco vnucovat, kulturák mně úplně stačil.

Zásadní realizací byl ale především dům v Západním Berlíně, navrhovaný v letech 1982–1985. Dělal jsem na něm s Emilem Přikrylem a s Johnem Eislerem, který se před dokončením vystěhoval do USA, takže jsme závěr s Emilem zvládli už bez něj. Práce probíhaly tak, že já byl v Liberci a on v Praze a kreslili jsme tento jeden projekt. Já kreslil půdorysy a Emil řezy a fasády a telefonovali jsme si rozměry. Nebyl internet. Nakonec se vše podařilo, několikrát ročně jsme jeli do Berlína a konzultovali projekt na úřadech a s investorem. Skvělé výlety z toho socialistického a komunistického blbince do povzbuzujícího, dynamického Berlína, to byl úplně jiný svět.

Co tato zkušenost pro vaši profesi znamenala?

Dům v Berlíně byl důležitý tím, že stál na Západě, a tím pádem vznikal v úplně jiných souvislostech. Umožňoval nám potkat se v rámci IBA s celou tehdejší mezinárodní architektonickou elitou. Hlavně byl stavěný v jiném duchu a jiným způsobem, než se stavělo tady. U nás tenkrát vládly paneláky a tenhle dům byl sociální bytová výstavba, tedy de facto srovnatelné zadání. Ale přesto jako nebe a dudy.

Tenisový klub ČSP, Liberec, 1982-1985
(soukromý archiv Jiřího Suhomela,
foto Jiří Suhomel)



V Berlíně se stále stavělo tradičním způsobem s pozorností k architektuře, k detailu. My jsme se tam vlastně učili, jak se staví normálně.

Měli jste nějaké problémy se na Západ dostávat?

Ne. Muselo to probíhat přes Polytechnu, podnik zahraničního obchodu. A ten měl licenci na obchodování se zahraničím. Polytechna měla obchodní vztah s německým investorem, který platil v markách, něco si strhla a zbytek proměnila na koruny, které šly do Stavoprojektu. Po odborné stránce jsme měli přímý kontakt s Německem, ale po finanční stránce to bylo takhle složité. Finanční stránka nás ale nezajímala, museli jsme pracovat. Měli jsme ve Stavoprojektu standardní platy. Nás hlavně těšilo, že můžeme postavit něco na Západě.

Chtěl byste ještě něco důležitého zmínit v souvislosti s domem pro Berlín?

Dům je vzdálený jen několik málo ulic od komunistického zastupitelského úřadu od Machoninových de facto ze stejné doby. Reprezentační budova Československé socialistické republiky stála ve Východním Berlíně, zatímco my nedaleko v Západním Berlíně napůl utajeně stavěli pro kapitalisty sociální bytovou výstavbu.

Jaký architektonický styl vám osobně byl nejbližší v osmdesátých letech?

Nikdy jsem neuvažoval o nějakém stylu. Snažil jsem se vypořádat se vším zajímavým a výrazným, co jsem znal a co se kolem mě dělo, a reagovat na to. Ať už šlo o podněty pozitivní, nebo negativní. Výrazný vliv na můj vývoj jistě měly názory a práce ostatních kamarádů ze Školky SIAL. Velkou morální autoritou pro mě byl Karel Hubáček.

Jaký vidíte přínos osmdesátých let ve vaší profesi?

Uvědomuji si, že pozice SIALu byla výjimečná. A má výpověď není rozhodně reprezentativní výpověď českého architekta osmdesátých let. Jde opravdu o mé individuální prožitky z té doby.

Nakonec je vždy nutné tu dobu rozebrat na součástky. Nelze generalizovat, možná na konci. Ale do minulosti se musí vstoupit velmi detailně.

Proč se veřejnost dívá tak kriticky na architekturu té doby?

Kdo je veřejnost? Veřejnost je sbírka jednotlivců, ovlivněných individuálními znalostmi a zkušenostmi. A mnozí nevědí o architektuře nic. Jen ji paušálně asociují s bývalým režimem, a tím pádem odsuzují, částečně pochopitelně právem. Že v té době, kromě přihloupých sídlišť, vyrůstaly i jiné věci, mnozí lidé ani nevědí.

Dostal jste také někdy zakázku na stavbu sídliště?

Když jsem se po Hubáčkovi stal šéfem ateliéru, tak si mě zavolal komunistický ředitel Stavoprojektu do kanceláře a promlouval ke mně, že odteď už ten Ateliér 2 nebude mít žádné výsady a že mám dva úkoly, tedy založit brigádu socialistické práce a prodělat VUML. Taková byla moje startovní pozice, pro čtyřicetiletého hochu, který zdědil na triko šedesátiletý ateliér. Naštěstí Veletržák zcela vyplňoval naši činnost. Ale oni nám přesto začali cpát sídliště. Emil Píkrýl, Johnny Eisler, Vašek Králíček – všichni dostali k řešení nějaké sídlištní problémy. Nic o tom nevěděli, neuměli dělat ty panelákové nesmysly. Tak začali malovat něco po svém. Což bylo pro vedení podniku něco fascinujícího a nepřijatelného. Myslím, že postupně Stavoprojekt pochopil, že se od nás žádný výkon v téhle věci nedá moc očekávat, takže tlak opadl. Ale vyrazili do boje opravdu velkou silou. Mimochodem brigádu socialistické práce jsem nezaložil a VUML neabsolvoval.

Měl jste stále oporu architekta Hubáčka?

Myslím, že do určité míry ano. Hubáček byl lišák. Uvedu příklad. Odešel do důchodu a v té době se stavěl jeho koncertní sál v Teplicích. Nechal se zaměstnat v dělnické profesi ve stavební firmě, tuším Severočeské Konstruktivě. A coby dělník Konstruktivy fungoval jako autorský dozor a tímto způsobem dodělal svůj dům. Tenkrát si důchodce mohl přivydělávat za rok 20 tisíc Kčs, ale v dělnické profesi až 40 tisíc Kčs. Karel Hubáček dokázal neustále vymýšlet tyhle figle. Věnoval se dále koncertnímu sálu, ale nechtěl už nést na bedrech břemeno Veletržáku, což byla velká zátěž vztahová, finanční, neustálé komplikace a tlaky.

Také jsme vstoupili do kontaktu se Správou služeb diplomatickému sboru, což byla investiční složka ministerstva zahraničí, která se v Čechách starala o budovy pro ambasády. Jak se to Hubáčkovi podařilo, nevím, protože šlo o typickou doménu velikých pražských ateliérů, které pro tuhle složku pracovaly. Dostali jsme se tedy také k projektům staveb tohoto typu. Ale nic se nepostavilo.

Co pro vás osmdesátá léta znamenala?

Osmdesátá léta byla stěžejní pro můj růst. To i věkově odpovídá, mezi 31. a 46. rokem života, v období, kdy se mladý architekt doopravdy hodně rozvíjí a konstituuje. Byl jsem velmi potěšený zahraničními aktivitami, protože tam jsem se cítil dobře. Později, na škole, jsem studentům v mém ateliéru vždycky nabízel zábavná

témata ze světa, protože mi přišlo absolutně ubíjející věnovat se jenom rodné české hroudě.

Osmdesátá léta logicky končí rokem 1989 se všemi těmi změnami. Všichni jsme byli nadšení a měli obrovská očekávání. Svět byl otevřený a mě mrzelo, že je mi tolik let. Ve 45 letech jsem si připadal starý a záviděl o deset let mladším. Měli před sebou čistý papír.

Šárka Koukalová, Liberec, podzim 2020

Eduard Schleger, Lukáš Liesler



Při přechodu ze sedmdesátých let do osmdesátých jsme byli našlapaný na Něco

Převážná část vašeho raného díla souvisí se sportovními stavbami, které byly od šedesátých let prostorem pro experiment, zkoušení nových konstrukcí, technologií. Náročná typologie, která ale nabízela oproti standardizované produkci možnost navrhovat stavby individuálně. Rád bych se vás zeptal, zda to byl váš záměr, věnovat se atypickým sportovním stavbám, jestli jste k tomu směřovali od dob svých studií... nebo jestli šlo jen o shodu okolností.

ES: Když člověk v šedesátých letech dokončil školu, s diplomem dostal i umístěnku. Já dostal umístěnku do Jirkova. Nikdy jsem tam ale nedošel, protože za mnou přišel kdosi, kdo právě také skončil, pocházel z Jirkova a stál o to místo. Zůstal jsem v Praze s vyměněnou umístěnkou do Řásnovky (což bylo něco jako pražský stavební úřad). Tam se zeptali, jestli jsem ve straně. A když jsem odpověděl, že v žádném případě, oznámili mi, že mne nechtějí. Měl jsem štěstí, protože mezitím uplynulo zhruba půl roku a nástup na umístěnku se s dobovým klimatem značně uvolnil. A štěstí pokračovalo, podle diplomního projektu, který visel na fakultě, si mě vybral Karel Prager a pozval mě k pohovoru. Tehdy ještě všichni tři architekti budoucího ateliéru Gama – Jiří Albrecht, Jiří Kadeřábek, Karel Prager – sídlili v KPÚ a právě vyhráli soutěž na přestavbu parlamentu. Potřebovali vybudovat projekční tým. Nám novým architektům velel Jiří Kadeřábek, byla to skvělá škola. Následně Kadeřábek založil ateliér Omicron, kam jsem s dalšími kolegy přešel a vše vypadalo bezvadně. Navíc se jednalo o tu chvíli, kdy se nám otevřel západní svět. Začali jsme projektovat pro italský Feal, tedy těsně před srpnem 1968. Začátkem příštího roku se Kadeřábek rozloučil. Řekl,

že už nemůže podruhé prožívat okupaci a že odjíždí do Itálie. Potom nám podivní vyšetřovatelé všechno prohrabali a předali nás zpátky do ateliéru k Pragerovi. Což bylo srandovní, protože on nás samozřejmě vůbec nechtěl. Ale zase štěstí – přišel architekt Šerý s nabídkou projektování sportovních staveb. S Janou Novotnou jsme si tenkrát řekli, že jdeme do Šerýho Sportinvesty. Což byl projekční servis pro ČSTV, které mělo v té době podivný statut skoro ministerstva, v podstatě jsme byli téměř ministerští úředníci. Moc nás neplatili, ale zato jsme měli naprostou svobodu, začali jsme od urbanistických ukazatelů přes typizaci šaten až po projekty krytých bazénů a jejich realizaci, snad jsme ručili i za investice a provozní náklady, děsně nás to bavilo.

LL: Já se do Sportinvesty dostal v podstatě čirou náhodou. Ze strachu, že se mi nebude započítávat něco do penze. Protože mi pořád z Akademie výtvarných umění nedali vědět, jestli mě vzali nebo ne vzali a jestli půjdu na vojnu nebo nepůjdu. Tak jsem se zcela podivuhodnou cestou dostal k onomu výše zmíněnému Šerému. Ten mne přivedl do kanceláře v západní tribuně strahovského stadionu, což bylo kouzelné, a posadil za odkládací stůl, co měli Novotná a Schleger. Takže neměli kam odkládat výkresy, protože jsem tam byl odložen já.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy jste vstoupili do praxe, sílil v rámci normalizace tlak, aby se stavby maximálně typizovaly, dokonce včetně sportovních. Dotklo se tohle i vás, nebo jste rovnou pracovali na individuálních projektech?

ES: Sport obnáší mnoho daností. Hřiště musí být velké dle pravidel, strop pro volejbal ve výšce minimálně x metrů a do toho všeho agresivně vstupují hygienici. To stále platí. A sportovní architektura vnitřní dění prostě nějak obličká. Architekt byl u sportu normální krejčí. A šaty musely být praktický a něco vydržet. My jsme patřili pod investiční odbor ČSTV, který rozdělával peníze a hlídal nás, jak utrácíme, jestli v projektu nemáme něco, co by mohlo být lacinější. Podepisovali jsme třeba, že nebudeme používat hliníkové profily. Zato jsme měli k dispozici hlavně konstrukce mimo státní plán. Například plán stanovil vyrobit tisíc kusů vazníků, ale vedle toho se vyrobilo ještě pár vazníků pro vybraný krytý bazén a my jsme se v projektu přizpůsobili. Což byla velmi seriózní, džentlmenká dohoda. My použijeme něco, co jakoby zbývá, co už je vyrobeno, a oni nám k tomu přidají nějaké další detaily, které v podstatě nikde nedostanete.

Eduard Schleger * 1941

architekt → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze → **zaměstnán:** ateliér Gama, Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy (1965–1968); ateliér Omicron, Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy (1968–1970); projekční kancelář ČSTV (1970–1999); Fakulta architektury ČVUT v Praze (od 1990) → **vybrané projekty a realizace:** bytové domy Na Topolce v Praze (1966–1971); soutěž na dům ROH Dlabáčov v Praze (1967, s Přemkem Hnátem, Václavem Šebkem a Zdeňkem Závřelem, nerealizováno); soutěž na budovu SHD v Mostě (1968, s Janou Novotnou, nerealizováno); soutěž na satelitní sídliště pro Bratislavu (1968, s Jiřím Kadeřábkem, Janou Novotnou a Dagmar Šestákovou, nerealizováno); sportovní areál Na Balkáně v Praze (1970, s Janou Novotnou, nerealizováno); studie víceúčelových sportovních hal pro Libyi, Bagdád a Madrid (1971, s Janou Novotnou, nerealizováno); obytný soubor Práčská v Praze (1972–1980, s Janou Novotnou); krytý bazén v Rakovníku (1973–1984); sportovní areál Svidník (1973–1982, s Janou Novotnou); venkovní zimní stadion v Chrudimi (1974–1976); sportovní hala ve Žďáru nad Sázavou (1975–1982); krytý bazén ve Svitě pod Tatrami (1976–1983); plavecký areál v Šumperku (1978); letní stáje na Trojském ostrově v Praze (1982–1985); krytý bazén v Tachově (1983–1992, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén v Hustopečích (1983–1991, s Lukášem Lieslerem); horský hotel v Jasně-Otupné (1983–1989, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén, koupaliště a občerstvení Neresnica ve Zvoleni (1983–1987, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén v Břeclavi (1983–1993, s Lukášem Lieslerem); krytý zimní stadion v Mostě (1984–1987, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén ve Varnsdorfu (1985–1994, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén v Šumperku (1985–1993, s Lukášem Lieslerem); krytý bazén v Holčiči (1986, s Lukášem Lieslerem, nerealizováno); krytý bazén v Hlinsku (1989–1996, s Lukášem Lieslerem); ústředí Sazky v Praze (1991–1993, s Lukášem Lieslerem a Janem Jirkou); plavební komora Podbaba v Praze (1998–2001, s Lukášem Lieslerem) → **publikační činnost:** Eduard Schleger, *Umělé ledové plochy* (vzorový projektový podklad ČUV ČSTV), 1979; Eduard Schleger, *Využití sluneční energie pro ohřev bazénové vody* (ČSTV), 1981; Eduard Schleger – Lukáš Liesler – Dušan Štětina, *Bazény a koupaliště. Principy využití sluneční energie* (ČVUT), Praha 2003; Eduard Schleger – Lukáš Liesler – Dalibor Hlaváček – Kateřina Rottová, *Zdraví a krása. Přírodní materiály a zdravé stavby* (ČVUT), Praha 2008; Eduard Schleger, *Být architektem* (ČVUT), Praha 2014; Eduard Schleger, *Jak se vymýšlí architektura?* (ČVUT), Praha 2018 → **sdržení:** Středotlaci.

Lukáš Liesler * 1949

architekt → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1967–1973); Akademie výtvarných umění (1973–1977) → **zaměstnán:** projekční kancelář ČSTV (1973–1990); Fakulta architektury ČVUT v Praze (od 1990) → **vybrané projekty a realizace:** výstavní síň, brána a kašna areálu zámku v Mnichovu Hradišti (1976–1978); další realizace viz spolupráce s Eduardem Schlegerem výše → **sdržení:** Středotlaci; Spolek výtvarných umělců Mánes → **jiné:** člen Autoklubu historických vozidel.

zdroje: Plavecký bazén Tachov / studie, *Československý architekt XXVI*, 1980, č. 19, s. 6; Plavecký bazén za 10 milionů, *Československý architekt XXIX*, 1983, č. 26, s. 1 a 3; Benjamin Fagner – Jiří Ševčík et al., *Středotlaci* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Rostislav Švácha (ed.), *Naprejl*, Praha 2012, s. 248–251; Petr Vorlík, *Sportovní architektura – nové formy v sedmdesátých a osmdesátých letech, výzvy pro současnost a budoucnost*, *Beton TKS XVIII*, 2018, č. 5, s. 68–77; Veronika Vicherková, *Slunce místo uhlí. Počátky solární architektury v Československu*, *Zprávy památkové péče*, 2019, č. 2, s. 50–55. Petr Vorlík (ed.), *(a)typ / architektura osmdesátých let*, Praha 2019, s. 178–184; Markéta Mráčková – Barbora Šimonová, *Krytý bazén v Tachově od Eduarda Schlegera a Lukáše Lieslera* (Rozhovor Petra Vorlíka s Eduardem Schlegerem a Lukášem Lieslerem z cyklu *Architektura 80. let*, *cosa.tv*, 28. 12. 2019).

Vlastně experimentování s typizovanými konstrukcemi?

LL: Ano.

ES: Jednoduše úplně jinak použité typizované konstrukce, třeba vzhůru nohama nebo rozříznuté napůl.

Výrazným fenoménem ve vaší práci je práce s ekologií.**Je zajímavé, že jste se k těmto myšlenkám dostali přes kontakty se zahraničím.**

ES: Na ulici 28. října byl antikvariát. První, co jsem si tam koupil, byla Le Corbusierova *Vers une architecture*, následoval Teige a ročníky *Volných směrů*. Do začátku uvažování o vlastní architektonické řeči vstoupil funkcionalismus se zakódovanou estetikou: „méně je více“. Ovšem, v šedesátém čtvrtém roce jsem sehnal číslo časopisu *Architecture Design* [AD] věnované skupině Archigram, to byla bomba, zjevení, že vše jde jinak. A zase štěstí na skvěle bláznivou atmosféru šedesátek, rokenrol jako názor na život, styl, architekturu. Beatles jsme sledovali tvrdě a nesmlouvavě, byli pro nás inspirací pro založení skupiny Včelka (Littlebee). Dělal jsem soutěže a v šedesátém pátém jsme dokonce byli na koncertu Rolling Stones ve Vídni a přijeli pak pozdě na zadání předdiplomů. Další štěstí se odehrálo v sedmdesátém druhém, kdy v knihovně amerického velvyslanectví bylo dostupné číslo *The Architectural Forum* věnované Buckminsteru Fullerovi, naprostá bomba, která nás výrazně ovlivnila. Pak Isamu Noguchi a jeho zahrady, tenkrát jsem jeho sochy ještě neznal. To bylo nejdůležitější, že vlastně dům potřebuje zahradu. Zahrada bez domu a dům bez zahrady, to by nemohlo fungovat. Dále Paul Rudolph, který uměl udělat slunolamy, a dokonale. A tehdy jsme poprvé slyšeli, že existuje Sokratův dům. Díky Amory Lovinsovi z Rocky Mountains Institutu a knize *Cesty jemné energie*. Tehdy jezdil z Kalifornie po celém světě a radil vládám, v Indii, Japonsku, Rusku, dokonce se stavil i u nás, ale tady nikomu neporadil, protože nikdo neměl zájem. V sedmdesátých letech taky vyšlo od Davida Wrighta *Patnáct kritérií zelené architektury*, myslím, že taky v *Ádélce*. A k tomu všemu se člověk dostal, ale musel mít zase to štěstí.

Hovoříme tedy o úplných prvopočátcích ekologického hnutí ve světové architektuře? Když jsme spolu minule hovořili, tak jste říkal, že v případě Tachova se jednalo zároveň o součást plánu budovat bazény pro okresní a krajská města.

LL: Nešlo vlézt do vody...

ES: ...protože všechny řeky byly jedovatý. Program výstavby bazénů ale nebyl jenom u nás, probíhal

třeba v západním i východním Německu, Švýcarsku, Rakousku, když se podíváme k sousedům.

V Holandsku každá škola měla mít výukový plavecký bazén. Nebyli jsme první. Zkrátka padlo rozhodnutí, že pětadvacetimetrový bazén má mít každé okresní město a padesátimetrový krajské.

LL: Chtěli, aby to bylo laciný a moc to nežralo.

ES: Samozřejmě nás zkoušeli z toho, kolik bazénů spotřebuje na svůj provoz. Protože, upřímně řečeno, žádný bazén s lidovým vstupným si na sebe nevydělá. Všechny jsou dotované, na celém světě. Nejzajímavější řešení jsme si nastudovali z plaveckých bazénů amerických univerzit. Měli k tomu bezvadný materiál v již zmíněné knihovně amerického velvyslanectví. Pak také vznikla státní komise pro energetiku a sluneční energii, kterou vedl inženýr Fleming. Byli tam od astronomů přes zástupce výzkumných ústavů a výrobců také zástupce tělovýchovy a to jsem byl já. Poznal jsem tam skvělé fanatiky na solární problematiku, se kterými jsme potom řešili naše první sluneční projekty ohřevu vody pro bazény, bylo to dost napínavý a vlastně i úspěšný.

Šlo tedy o záměr hledat úspory s pomocí solární energie?

LL, ES: Ano.

ES: Studená válka. Ve světě bylo trochu silnější napětí. Arabové uřízli naftu a najednou se tohle všechno rozběhlo, energie Slunce byla nezávislost. V Americe na to měli federální program, západní Evropa měla program *Solar Energy in Architecture and Urban Planning*, kniha se dala koupit v knihkupectví ve Spálené na výstavě zahraniční technické literatury, máme ji dodnes. V roce 1981 jsem sestavil knížku *Využití sluneční energie pro ohřev bazénové vody*, kterou tehdy rozesílalo ČSTV zadarmo všem stavebním úřadům. Kamarádi ze Školky architekta Hubáčka v Liberci dělali totéž, sluneční energie byla součástí každého pokročilejšího projektu.

V rámci komise ČSTV jste tedy měli možnost komunikovat se zahraničím? Vzpomínal jste na odborníky z Bulharska, kteří vám pomáhali s výpočty. V rámci mezinárodní spolupráce.

ES: Ano. Bulhaři v rámci výzkumu solárních systémů měli prověřenou metodiku „skleníkového efektu“ a my jsme navrhovali sluneční skleník u bazénových hal. Všechno to dohromady dal Výzkumný ústav zemědělských strojů. Podobné to bylo s lidmi z Výzkumného ústavu stavby strojů, kteří solární kolektory testovali. Totéž se odehrávalo na Slovensku, špičkové kolektory ze Žiaru nad Hronom jsme

Eduard Schleger a Lukáš Liesler
(soukromý archiv Eduarda Schlegera
a Lukáše Lieslera)



Krytý bazén, Svit pod Tatrami, 1976–1983
(soukromý archiv Eduarda Schlegera
a Lukáše Lieslera)



použili například na koupališti Neresnica. Pravidelné mezinárodní konference pořádala bazénová komise ČSTV. Vazby byly převážně na Německo a Rakousko, z východního bloku byli zajímaví Kubánci. Pamatuji se, že konference byly v Popradu, Kroměříži, Karlových Varech a samozřejmě několikrát v Praze. Při přechodu ze sedmdesátých let do osmdesátých jsme byli našlapaný na NĚCO... teorie vznikla v sedmdesátých letech, ale projektovat a stavět se začalo až v osmdesátých. Jeden okresní pětadvacetimetrový bazén za druhým. Tachov byl první.

Za jakých okolností vznikl projekt?

ES: V Tachově byl skvělý starosta. Bazén vznikl v takzvané akci Z – Zvelebení. Cena měla být pět milionů, nebo ještě lépe dva miliony. Za dva jsme postavili suterén, za pět chalupu a za další dva miliony dětský bazén.

LL: Museli jsme realizaci rozporcovat, protože by to jinak neprošlo.

Kdo všechno pomáhal s výstavbou v akci Z? Kdysi jste zmiňoval i místní učitelky. Ale hrubou konstrukci a odbornější práce jistě museli realizovat erudovanější dodavatelé...

ES: Opravdu na stavbě v Tachově pomáhaly i místní učitelky, v čele s okresním inspektorem. Na stavbě byl vzorný pořádek. Betonáže, speciálně bazénovou vanu dodala odborná firma včetně zvýšených záruk, jednalo se o vodostavební beton, tedy vana bez hydroizolace. Střešní vazníky jsou půlky z typové zemědělské haly, montáž profesionální. Vše ostatní z místních zdrojů.

Mohli byste prosím popsat základní koncept bazénu?

LL: Slunce svítí v našich podmínkách z jihu, tedy na jihu je skleník a bazén. A ze studenějšího severu je technologie a šatny. Vše má takový tvar, aby slunce svítlo na kolektory nebo se na ně případně aspoň odrazilo od střechy.

Do té doby se u nás bazény stavěly obvykle s obloukovou konstrukcí střechy na velký rozpon nebo jako obyčejný kvádr. V Tachově je tvar daný snahou maximálně zhodnotit solární energii.

LL: Jistě.

ES: Všechno bylo vypočítané. Třeba výška skleníku musela být minimálně pět metrů, aby vzduch mohl uvnitř cirkulovat. Nižší výška nefunguje. Po dvou letech se provoz vyhodnocoval a spotřeba vycházela skoro o třicet procent lepší, než jsme čekali. V Tachově to bylo snazší i z jiného důvodu. Všichni místní koukali každý den na německou televizi. Což byla výhra. Protože v Německu se o sluneční energii

a bazénech povídalo většinou odpoledne pro mládež.

Takže my jsme vůbec nic nemuseli vysvětlovat.

Dalším zajímavým momentem projektu byly hydroponické rostliny ve skleněné předstěně.

ES: Hydroponické rostliny vyžadoval hygienik. Měly tam být rostliny odolné vůči slunci a vůči přehřátému vzduchu s chlorem. Rostliny měly obohacovat interiéry o kyslík. A fungovalo to. Ale místní také vedle pěstovali gerbery a okurky.

LL: Že systém vyrábí energii, izoluje a chladí, bylo málo. Musí to být ještě krásnější a užitečnější. Gerbery mohli prodávat a měli hotové peníze.

Solární panely na střeše se tenkrát teprve vyvíjely.

Na Slovensku.

LL: Fungovaly dokonce lépe, než sliboval firemní leták, měli jsme je vyzkoušené z Neresnice.

Co všechno vytápí solární systém? A jak byla tehdy zajištěna jeho regulace a provoz jednotlivých větví?

ES: Systém je nepřímý, sluneční kolektorový okruh je od ohřívání vody oddělen kapacitními výměníky tepla, takže ohříváme většinou nejdříve vodu přiváděnou, tedy vodu doplňkovou a vodu do sprch, pak cirkulující filtrovanou vodu bazénovou. Soft regulace pro sluneční systémy nebyla k mání a ta dostupná potřebovala šikovného plavčíka.

Když se vrátím k výrazu stavby, zajímavé jsou lehce postmoderní prvky, jako třeba kosočtvercové okno nebo vstup. Souvisí nějak s vašimi aktivitami ve Středotlakých?

ES: Možná, i když „poštovnictví“ jsem moc v lásce neměl, fascinovaly mne lodě – plachetnice, to je architektura.

LL: Ale zkuste navrhnout do takové nepravidelné fasády okno. Normální obdélníkové nebo čtvercové použít nemůžete, protože pak všechno vypadá špatně, křivě. Kulatý okno by bylo nejlepší, ale to tenkrát nikdo nevyrobil. Měli jsme jen typové výrobky. Inu, sestavili jsme z typového výrobku a ještě ušetřili nadokenní překlad. Výsledek byl levnější a k nepravidelnému tvaru to jde.

Na rozdíl od většiny veřejných budov vaše bazény nemají integrovaná výtvarná díla, tehdy povinná jako procento z rozpočtu. Je to dáno realizací formou akce Z, nebo pozdním dokončením těsně před revolucí? Ve Svitlu pod Tatrami měli být Jiří Sopko a Karel Nepraš, jak k tomu došlo?

ES: Všechny bazény měly v rozpočtu kolonku na výtvarno, a nakonec vše bylo jinak. Nejen ve Svitě, ale i jinde jsme navštěvovali výtvarné komise s návrhy právě zmíněných kamarádů a byli jsme pravidelně

Krytý bazén, Zvolen-Neresnica, 1983-1987
(súkromý archív Eduarda Schlegera
a Lukáše Lieslera)



Krytý bazén, Tachov, 1983–1992
(soukromý archiv Eduarda
Schlegera a Lukáše Lieslera)



Krytý bazén, Břeclav, 1983–1993
(soukromý archiv Eduarda
Schlegera a Lukáše Lieslera)



vyhazování. Většinou to dopadlo tak, že komisi doporučené výtvarníky jsme nechtěli zase my a investor rád ušetřil. Ten Svit, co vím, taky nevyšel.

Mohli byste ještě zmínit ostatní bazény? Vznikly díky Tachovu, nebo šlo o nějakou souběžnou vlnu výstavby?

LL: Byly nejlevnější, asi o třetinu. A nejspornější na provoz, asi o třetinu, oproti běžným bazénům. A stalo se to díky Hustopečské mostárně typizovanou konstrukcí, což byla velká výhra.

Vy jste byli aktivními členy Středotlakých. Ovlivnilo vás to nějak? Nebo jen tak zlehka?

LL: Já jsem miloval dětskou německou kamennou stavebnici Anker. Tak mi postmoderní motivy připomínaly stavebnici Anker. Ale stavebnice byla lepší.

ES: Mezi námi, hodně záleží, co člověk dělá ve volném čase. My jsme tehdy jachtili. Norman Foster si vyprojektoval a postavil jachtu, Renzo Piano také... architekti by si měli stavět jachty. My jsme měli spolu s Martinem Rajnišem nádhernou plachetnici Odettu. Plachetnice je plachetnice, ta prostě nemůže být postmoderní. U jachty tě napadne, že konstrukce a prostor jsou víc než architektura vyjádřená něčím nepodstatným, dekorativním.

Petr Vorlík, rozhovor vznikl pro cosa.tv, Praha, léto 2019

Zbytek Stýblo



Navrhovali jsme to jako design, natruc a trošku s klikou

Pane architektke, rád bych náš hovor začal úplně od začátku, vaším rodinným zázemím. Odkud pocházíte a jak jste se dostal k architektuře?

Táta těsně před válkou jako vídeňský Čech studoval v Praze stavařinu. Dokončil první rok, ale pak zavřeli školy a vrátil se do Vídně. Jako maturant českého gymnázia měl štěstí. Hitler řekl, že Češi nepatří do Wehrmachtu. Proto jej opravdu nepovolali, dostal koště a šel uklízet Mariahilfer Strasse. Potom ho nasadili do projekční kanceláře, kde, když zjistili, že má za sebou rok vysoké školy, tak dokonce projektoval. Po válce, v mém dětství, jsme bydleli v podkrovním bytě na Hanspaulce. Obklopeni noblesní meziválečnou architekturou. Táta měl navíc v odborech na starost zahraniční styky a nosil domů občas časopis *Architektur der DDR*. Čistá propaganda, ale s mnoha fotografiemi. A kromě východní architektury obsahoval i západní díla, která jsme se snažili dohánět. Čili měl jsem zázemí a podporu.

Když jsem se hlásil na školu, přijímačky probíhaly v roce 1970, ještě před úplně tuhou normalizací. Měl jsem obrovskou kliku na učitele – František Čermák, Jaroslav Paroubek, Jan Krásný, Emil Kovařík, Stanislav Šnajdr. Vlastně prakticky největší osobnosti na škole. Dělal jsem také pomvěda, díky čemuž jsem už ve druhém ročníku získal cennou zkušenost. V PPÚ tehdy zjistili, že mají prodřené matrice u projektu hotelu Praha. Ale kresličky odjely na prázdniny s dětma, takže to neměl kdo překreslit. Jaroslav Paroubek mne pověřil, abych vedl partu kamarádů, se kterými jsme překreslovali třímetrové pauzáky. Byla to veliká škola, protože jsme najednou natvrdo zjistili, že každá čára něco znamená. Zodpovědnost a termíny nad hlavou. A za vydělané peníze jsme pak jeli do Řecka. Se Sportturistem, na jeden z posledních zájezdů.

Po diplomu jsem chtěl zůstat na škole. Jaroslav Paroubek přišel a řekl: „Víte, ale je tady jeden problém.

Vy na tom nejste kádrově nejlíp, navždycky budete jen asistent.“ Kvůli otci. Odpověděl jsem: „Co se dá dělat, i tak bych rád zůstal.“ Načež si mě zavolal vedoucí komunistické buňky na katedře a řekl: „Víte, on soudruh docent to neřekl přesně. Vy nebudete ani asistent, my vás nevezmeme a navždycky to budete mít v papírech.“ Paroubek mi pak sehnal místo u Radka Černého v PPÚ. Velice zajímavá zkušenost, v horším slova smyslu. Do práce jsme chodili v sedm hodin ráno, ale nesmělo se rozsvítit, protože se šetřila elektrika. Tak jsme měli temné hodinky. A když jsme nahlas hovořili, kolegové říkali: „Pst, za stěnou je komunist.“ Pak jsem šel na vojnu a říkal si: „Tam se nevrátím.“

Když se uvolnilo místo u Honzy Loudy ve Sportprojektu, byli jsme zrovna na vojně na cvičení, takže jsem nemohl. Poprosil jsem tátu, aby mne zastoupil. Ale šéf prostě řekl: „Když si to nedovede zařídít a posílá tátu, tak ne.“ Naštěstí Honza Louda pomohl: „Od Pragera odchází Honza Líněk s Vladem Miluničem. Nechceš se tam přihlásit?“ Prager věděl, že jsme kamarádi. Raději by přitáhl Honzu, ale ten jako jeho zeť zase nechtěl. Nehledě, že by se ateliér asi rozpadl, při jejich povahách. Díky tomu jsem začal pracovat u Pragera. Z hlediska autorství to byla tvrdá léta. Karel Prager působil jako velká autorita. Což jsem si kompenzoval samostatnou prací, zejména s Honzou Loudou. A soutěžení.

Přes Architektonickou službu? Nebo úplně mimo?

I pro Sportprojekt. Ale Honza vždycky zařídil, že nás vlastně nechali navrhovat design. Díky tomu jsme dostávali mnohem vyšší honoráře, i odvody byly nižší. Což vyvolávalo zlou krev. Ale naučili jsme se chodit do komise designu, kde nás měl pan Tatoušek docela rád. Takže třeba zdymadlo na Štvanici jsme projektovali jako design. Podobně vznikly i Račice, velké budovy sice ne, ale pobřežní stavby a designové prvky na vodě ano.

Do komise designu tehdy chodili zkušení matadoři. Přinesli krácející rypadlo, model tři metry dlouhý, přebarvený, předělané rameno, a dostali půl milionu. Také jsme nosili modely, zprvu vlastní výroby, později radši od profesionálních modelářů. Jinak by nám to nevzali. Ale proti velkým designérům jsme nosili malé věci a chtěli jen dvacet tisíc. My jsme pro komisi představovali osvěžení. Sice vše vznikalo pod Svazem výtvarných umělců, který měl samozřejmě komunistické vedení, a nakonec i komise byly nomenklaturně kovaný, ale co bylo na designu ideologického? My jsme jim předváděli, že nám

Zbyšek Stýblo * 1952

architekt → **studium**: obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze → **zaměstnán**: Pražský projektový ústav (1976–1977); Ateliér Gama, Projektový ústav výstavby hlavního města Prahy (1977–1990); Architektonické studio Gama (1990–2018); Fakulta architektury ČVUT v Praze (od 1998) → **vybrané projekty a realizace**: mobilní vybavení koupališť (1971, nerealizováno); umělý slalomový kanál a velín jezu v Troji v Praze (1974–1976, s Janem Loudou); rekreační areál Lahovice v Praze (1979, s Janem Hendrychem a Janem Loudou, nerealizováno); Sdružený klub pracujících v Břežnici (1979–1985, s Karlem Pragerem a Janem Loudou); Skicentrum Harrachov (1980–1989, s Janem Loudou, Tomášem Kulíkem, Ivo Loosem a Václavem Mudrou); umělý veslařský kanál Račice (1980, s Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); Nová scéna Národního divadla v Praze (1981–1983, s Karlem Pragerem, Pavlem Kupkou, Ivo Loosem ad.); čistírna odpadních vod v Horních Mísečkách (1982, s Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); velín jezu a umělá slalomová trať Štvanice v Praze (1984–1987, s Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); bytový dům a státní banka v Praze-Smíchově (1977–1993, s Karlem Pragerem); autobusové nádraží v Harrachově (1982–1989, s Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); veslařská dráha Pam Games na Kubě (1988–1989, s Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); divadlo Spirála v Praze (1990, s Jindřichem Smetanou, Janem Loudou a Tomášem Kulíkem); polyfunkční dům v Ukrajinské ulici v Praze (1996–1997); bytové domy U Kříže v Praze (1996–1998, s Karlem Pragerem); obytná skupina Amade v Praze (2006, s Markem Povolným) → **publikační činnost**: Zbyšek Stýblo, *Nauka o stavbách: školské stavby* (skripta ČVUT), Praha 2010; Zbyšek Stýblo, *Prostory pro filmovou projekci* (skripta ČVUT), Praha 2015; Zbyšek Stýblo, *Knihovny v době nových médií* (skripta ČVUT), Praha 2018 → **sdružení**: LO-TECH; Středotlací.

zdroje: Jiří Ševčík, Umělý kanál pro veslování v Račicích, Roudnice nad Labem, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, s. 253–255; Olga Myslivečková, Smaltovaný program, *Československý architekt XXXIV*, 1988, č. 2, s. 1 a 5; Eva Poláčková, Mobilní program – Zatím bez happy endu?, *Architektura ČSR XLVIII*, 1989, č. 4, s. 56–59; Skicentrum Harrachov / 10 (zbytečných) let práce pro Harrachov aneb hra na architekturu, *Československý architekt XXXV*, 1989, č. 19, s. 3; Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Skicentrum Harrachov – Krkonoše, *Architektura ČSR XLIX*, 1990, č. 3, s. 42–49; Benjamin Fragner – Jiří Ševčík et al., *Středotlací* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; *Czech Architecture 1988–89*, Praha 1990, s. 58–67.

LO-TECH (soukromý archiv Zbyška Stýbla)



na vodě plavou železný plata a chceme, aby byly rýhované a na nich žluté bobule. A důvody, proč žluté? Travnaté břehy, modrá nebo zelenavá voda, stříbrný prám a na tom signální žlutá. Co se na to dá říct? Spiš je zajímavé, jak to funguje, a když zjistili, že vše máme vymyšlené, tak nám věřili. My jsme ideově nikoho moc nezajímali. Na druhou stranu nás obhajoba před komisí nutila, abychom se předvedli dobře.

Mohu se ještě vrátit k Pragerovi? Vy jste vlastně všechny tyto projekty ještě dělal jako zaměstnanec Gamy?

Ano. Jako volnou tvorbu. Ale Pragerovi to nevadilo, vždyť jsem dělal s jeho zetěm. Když jsem chodil do kanceláře a odvedl si svou práci... U Pragera se totiž pracovalo. Tam se nechodilo do zaměstnání, tam se skutečně pracovalo.

Jaký byl rozdíl mezi prací pro Pragera a nezávislou činností?

V Gamě jsme měli zajímavé projekty, ale nepůsobili jsme jako plnohodnotní autoři. Každý náš nápad si očuchal, počůral a udělal po svém. Jeho tvůrčí přínos byl v zastřešování a jakémsi sjednocování.

Naopak, třeba Skicentrum v Harrachově vznikalo úplně jinak. Jako skutečně kolektivní dílo, s Honzou Loudou a Ivo Loosem. Věděli jsme, že chceme navrhnout něco jako přehradu přes horské údolí. Obrovskou šikmou střechu a na ní světlíky. Ale Ivo říká: „To je nesmysl, do světlíků poteče a zapadají sněhem.“ Tak prosadil takzvané psí boudy, vikýře. A nahoře strojnvičky a sklady. Poté Honza poznamenal: „Na střeše uděláme lávku a pak most na druhou stranu přes Mumlavu do lesa.“ Všeobecný souhlas, samozřejmě. A když jsme došli na druhý konec, Ivo dodal: „Tam musí být točité schodiště.“ Ale dvanáct metrů nikdo nepoleze nahoru po točitém schodišti. Nástup se musí udělat pozvolna. Tak jsme zkoušeli stupně. A najednou Honza říká: „Co zářez?“ Soutěska. Pokryli jsme to oblíbenými smaltovanými plechy a bylo hotovo.

Vaše stavby z té doby mají docela výraznou barevnost, k tomu šikmá střecha, smalty. Vlastně naprosté novinky. Jak jste k nim přišli?

Ať se podíváte na kohokoliv z těch, co se scházeli na Spiši nebo ve Starých Splavech a potom byli ve Středotlakých, všichni projektovali v tomto duchu. My jsme tehdy dělali architekturu trochu natruc. Jinak. Prostě chuť být originální.

Bylo to trochu i generační, že? Nebo i kvůli nastupující normalizaci, která vlastně naopak směřovala k posílení typu?

Věděli jsme, že architektura není to, co po nás chtějí. Ta vznikala jinak. Jakoby natruc. Na Západě postmodernismus nastavoval pravidla, posiloval kontext a kompoziční zásady. A my jsme odpovídali na stejné otázky jako postmodernismus, jenom jiným způsobem.

A ovlivnil vás také James Stirling nebo high-tech?

High-tech, samozřejmě. Jenomže my jsme na high-tech neměli. Proto jsme byli low-tech. James Stirling byl můj guru. A koho jsem nedokázal nikdy pochopit nebo napodobit, byl Ralph Erskine. Jeho domy jsou všechny z proporce, ale přesto správně. To je strašně těžké.

Jak se k vám západní vzory dostaly?

Přes časopisy. K Pragerovi běžně chodil *Domus*, *Ádélčko* a podobně. Ale i naše *Architektura ČSR* měla šedé nebo zelené stránky s novinkami ze zahraničí. Architektura našťěstí v době normalizace potratila svůj ideový obsah. A architektovi, který chtěl tvořit, stačilo naznačit. Postmodernismus dával velkou šanci prolínat vše dohromady a dělat to jinak.

Když se v roce 1987 konal kongres architektů v Sofii, tak poslali mladé architektky. Vyšší představení svazu jezdili do Paříže, do New Yorku, ale kdo by jezdil do Sofie. Tak se právě chlubil mladýma, který dělají architekturu trochu jinak. Nemohli se chlubit paneláky, ty už opravdu nikoho nezajímaly.

Vaše práce jsou vlastně technicistní, trochu designové experimenty. Jak se vám je dařilo realizovat ve spolupráci s liknavými normalizačními dodavateli?

Sport je trochu svůj. Když navrhujete malou věc, tak se kapacity vždycky sehnaly. I když se prakticky vše vyrábělo na koleně. Vždy se našli šikovní svářeči a zámečníci. Tatínek Honzy Loudy navíc pracoval jako konstruktér v plzeňské Škodovce. A Honza také začal studovat strojařinu v Plzni. Ale strhával vlajky. Sice ho přitom úplně nechytily, ale vědělo se o něm, tak mu jemně naznačili, že by měl skončit. A protože byl ještě rok 1969, před normalizací, podal si přihlášku na architekturu v Praze a přijali ho. Za rok by to už nešlo. Čili pořad uvažoval trochu jako strojař. Měl tyhle detaily rád a táhnul nás k nim.

A sytá barevnost? S ní se počítalo spíše výtvarně, nebo šlo o potřebu zakrýt nepřesnosti, respektive nějak ošetřit kovovou konstrukci?

Tenkrát když se řeklo šopování, tak šlo o něco moderního, nového. Proč to nepoužít. Tak jsme dostali stříbrnou nebo lomenou šedou. K tomu startovací zařízení jako černá tabule. A poté následovaly další barvy, aby vynikly. Zelená, červená, signální žlutá. Měli

Velín zdymadla Štvanice, Praha-Karlín,
1984–1987 (foto Josef Moucha)



jsme také hrozně rádi dvě barvy – Javu neboli kraplak a vagónovou zeleň. Prager totiž na výkresech chtěl vždy zeleň skoro černou, tiskaři jí měli namícháno hodně a říkali jí barva pragerovka. Další důvod pro barevnost představovaly modely, jedna ku pěti nebo jedna ku deseti. Hliník, černá deska a k tomu barevné detaily, což vypadalo krásně.

Bránili jsme se ornamentům, ale obdivovali technické detaily. Račice proto mají prolisy jako německé kanystry na naftu. A k tomu smaltované plechy, inspirované Pragerem. Ten s tím začínal a my už jsme to používali jinak než on, trošku posunutě.

To mě zaujalo i v Harrachově. Šedá, dřevo a vlastně téměř střešní krytina. Standardní materiály, vlastně téměř lokální, v kontrastu s moderním vstupem.

V tom spočívala práce LO-TECHu. Transponované použití běžných materiálů. Nikoliv vysoké technologie, na které jsme neměli.

A název LO-TECH, k němu jste přišli jak?

Asi když o nás Jirka Ševčík začal psát, že by měl psát o něčem, co se nějak jmenuje. My jsme do hospody nechodili, většinou jsme spíš v ateliéru u Honzy Loudy dělali jak koně. Asi to vzniklo tam jako součást nějaké diskuse. Honza pak přinesl logo sestavené z Merkura, s těma děrama, a ono se to chytlo.

Ještě k Račicím a Skicentru. Jak jste se vlastně k těmto zakázkám dostali?

Honza byl ve Sportprojektu standardní zaměstnanec. Skicentrum dělal původně SIAL, ale pak to padlo rezortně na sport.

A třeba u Račic, byli jste u realizace?

První veslařský areál jsme navrhovali těsně po škole, ještě s Honzou Hendrychem. A původně na Zbraslav. Tam měl být dva kilometry dlouhý kanál. Ale z toho sešlo. Výběr místa pokračoval, a nakonec volba padla na Račice, protože byli schopní garantovat požadovaný tvar drah.

Původně to byla pískovna.

Právě. Ale muselo se ještě hodně upravovat a těžít, připravit hráze. A když došlo na startovací zařízení, hrozně jsme obdivovali prámy na olympiádě v Mnichově a přemýšleli, jak je upravit a použít. Problém veslařiny totiž představuje různá délka lodí. První věc je protnutí cílové čáry různě velkými loděmi jedné kategorie. A druhá, že neexistuje, aby jednoskif jel 2 000 metrů a osmiveslice 1 990. Různé délky jsme proto museli kompenzovat. Vymysleli jsme systém posuvných plošin a na nich ležel člověk, který na startu drží křehkou laminátovou loď. Příčná lana mohla celou soustavu posunout třeba o dvacet metrů dál.

Umělý veslařský kanál, Račice, 1980
(Czech Architecture 1988-89, Praha
1989, foto Jiří Skupien)





Skicentrum, Harrachov, 1980–1989
(*Architektura ČSR XLIX*, 1990, č. 3, s. 47,
foto Pavel Štecha)



Skicentrum, Harrachov, 1980–1989
(*Architektura ČSR XLIX*, 1990, č. 3, s. 46,
foto Pavel Štecha)



Je všeobecně známo, že v SIALU všichni sportovali.

Architekt Jiří Siegel, autor Folimanky, hrál košíkovou.

U vás byl ředitel pískovny zároveň veslař.

Ano. Musel být ochotný upravit produktivitu práce, těžít podle předem dané figury bylo složitější než vybagrovat vše od obzoru k obzoru. Měli jsme i rozbory, jak dráhy položit, aby se ložisko písku co nejlíp využilo.

A realizace probíhala bez problémů?

Jako u nás. Tenkrát probíhalo s problémy všechno. Ale zase těžba písku nepředstavovala žádnou novinku. Problém nastal s asfaltovou cestou kolem kanálu, kde jsme zjistili, že když po asfaltu čtyři roky nejezdí auta nebo nechodí lidi, tak prorazí tráva. Největší výzvu představovaly ocelové prvky, které Honza Louda vymyslel strojařsky. Když nevěděl, poradil se s tatínkem, takže máme strojařské výkresy včetně tolerancí. A já počítal vztlak, prakticky z hlavy, pomalu ani kalkulačka nebyla potřeba. Všichni si mysleli, že se to přiveze a potopí.

Kdy a jak se napouštěly Račice?

Nenapouštěly. Voda v pískovně pořád byla. Jde o obrovský polder. Pískem tam protéká druhé Labe. Filtruje se, a navíc to není stojatá voda.

A při jaké příležitosti se areál otevřel?

Asi při mistrovství. Ve sportu se často stíhalo, protože byly pevné mezinárodní termíny mistrovství. A Račice se používají dodnes. Třicet let, to není pro architekta špatný výsledek.

Skicentrum také funguje. Dodnes tam mají zavěšené stoly bez nohou, které vymyslel Vašek Mudra. Geniální nápad pro hospodu. Můžete tam posadit lidi v lyžákách a nekopávají nohy od stolu. Vašek Mudra lyžoval hodně, věděl, o čem mluví.

I Skicentrum má lehce strojařské detaily v interiérech.

Navrhovali jste vše, nebo jste měli odborníky na interiér?

Copak architekt tenkrát pustil výtvarné dílo, pro interiérovou komisi, někomu jinému? Vždyť to byly podstatně lepší peníze, než dostával v práci. Soustředili jsme se na atypické společné prostory, pro sportovce, trochu spartánské. Do pokojů už se musel nábytek spíše shánět z běžné produkce.

Navrhovali jste i velíny zydymadel.

Těsně po škole jsme kreslili vytyčení vodácké trati a velín v Troji. A pak přišla Štvanice. Běžnou obrovskou hmotu velínu, do které by se vešla všechna technologie, nám nedovolili památkáři a útvár. Tak jsme vymysleli, že se hydrauliky schovají do dělicí zdi. A na ni se daly svislé roury a mezi ně jsme zavěsili nosník a železniční vagón. Opravdový železniční vagón.

Navrhovali jsme to jako design. Natruc a trošku s klikou. Tohle vzdorování nám pomáhalo přežít v duševním zdraví. Stejně natruc jsme se scházeli na Spiši a ve Starých Splavech. Promítaly se projekty, debatovalo se, nakonec vyšel i katalog.

U Pragera jste projektoval také bytové domy vedle státní banky na Smíchově.

Ano. Prager přišel s myšlenkou, že budou mít členitý povrch. Ale pod ním se skrývají panely. A na průčelí je keramika, stejně jako na bance. U banky byly vyčleněné peníze na lepší materiály, ale na bytový dům bylo cokoliv mimořádného špatně. Museli jsme bojovat o výjimku. Zde se použila kromě keramiky také floatová skla a zimní zahrady. Jako výsledek akustické studie.

A byty mají standardní dispozice?

Ano i ne. Vznikla atypická sestava s propojením obývacího a kuchyně. Navíc francouzská okna.

Byl to vlastně váš původní úmysl při zaměření na sportovní stavby, vyhnout se běžné panelové výstavbě?

Panelová výstavba, upřímně řečeno, byla čistá stavařina. To nemusel vůbec navrhovat architekt. Dům u banky na Smíchově byl sice z panelů, ale atypická sestava. Nám ta samotná technologie nevadila. Mezi námi, Skicentrum je také uvnitř normální skelet Konstruktiva. A dokonce jsme ho využili v hale jako výtvarný prvek.

Ještě bych se chtěl zeptat, jak jste trávili čas po práci, jestli jste se vidali, kromě Spiše, v rámci architektonické komunity?

Většinu času jsme obětovali na práci. Třeba návrhy přes Fond nebo soutěže se dělaly po sobotách, po nedělích.

A nevnímáte to jako ztrátu, čas, který jste mohli věnovat něčemu jinému?

A čemu tenkrát? O Pragerovi se říkalo, že mu přivedli děti v sobotu v poledne, on se na ně podíval, prošel se s nimi hodinku po Letné a pak zase šel pracovat. Ale my jsme se rodině a kamarádům přeci jenom věnovali. Hodně jsme architektuře obětovali, ale byli jsme spolu a naše vedlejší práce představovala i koníček a radost. Možnost dělat zajímavé věci.

Petr Vorlík, Praha, jaro 2019

Ateliér Můstek, závěr sedmdesátých let, v popředí Jan Matyáš, uprostřed Markéta Lierová, v pozadí Bohumil Blažek (soukromý archiv Markéty Lierové)





Petr Keil



Obcházeli jsme systém,
jak se dalo, aby vznikla alespoň
nějaká kreativita

Jaká byla vaše cesta k architektuře?

Studoval jsem stavební průmyslovou školu v Děčíně a měl už tehdy tak trochu vybrané, že bych chtěl dělat architekturu. Pak jsem se pokoušel dostat na vysokou, na pražskou techniku a na UMPRUM, ale nevzali mě a musel jsem na vojnu. V prvním roce na vojně jsem dělal zkoušky na obě školy znovu a na UMPRUM mne přijali. Ještě jsem měl rok vojny před sebou, ale to už byla brnkačka, měl jsem před sebou nějakou perspektivu.

Po dokončení školy jste nastoupil rovnou do projektového ateliéru A13?

Tehdy v rámci uvolnění vznikala projektová družstva, která se ale zase velmi brzy začala zavírat a likvidovat. V prvním ročníku vysoké jsem se na praxi v Mostě potkal s budoucím kolegou Petrem Svobodou. Od té doby jsme se občas potkávali po Praze, a když jsem končil školu, tak mi o A13 řekl. Nově založený ateliér fungoval teprve rok a já jsem tam hned nastoupil. Vedl jej Stanislav Tobek, žák Josefa Gočára, noblesní člověk a velmi šikovný architekt. Věnoval se hodně rodinným domům, vzpomínám třeba na dvojdom v Košířích, ale i sokolovná, například v Domažlicích. U něj jsem byl společně s Petrem Svobodou dva roky.

A když se roku 1972 ateliér A13 rušil, respektive převáděl do Projektového ústavu Českého svazu výrobních družstev (který pak fungoval do roku 1977), vy jste byl jedním z těch, kteří neodešli, ale plynule přešli dál.

Ano, část nás zůstala a část odešla jinam. Třeba Zdeněk Hölzel s Janem Kerelem zůstali a až v roce 1977 přešli do PPÚ, kde navrhovali Nový Barrandov. Petr Svoboda odešel ke Karlu Pragerovi. Ale s ním jsme pořád po večerech pracovali na projektech zadaných přes Architektonickou službu. V A13 bylo zajímavé a vlastně dost zvláštní, že i když jsme měli zakázky, které šly do realizací, nikdo moc realizovat

nechtěl. Chtěli zakázku nakreslit a jít zas dál, k dalšímu návrhu. Pamatuji se, jak mne to překvapilo, a přemýšlel jsem, proč to teda děláme?

Tenkrát jsem navrhoval třeba budovu Art Centra do Veleslavína, dnes již zbořeně. S Art Centrem jsem už předtím spolupracoval na výstavách Země živitelka. A budova ve Veleslavíně se stavěla proto, aby se zde mohly připravovat části výstav pro íránského šáha Rezá Pahlavího, který měl v té době styky s Československem. Tahle moje první realizace v A13 byla tehdy docela dobře hodnocená, nicméně měla krátký život. Pak jsem v A13 projektoval například ubytovny ČKD do Hostivaře.

Od roku 1974 jste pracoval v Pragoprojektu Praha, kde se vám podařilo realizacím okresní správy silnic v Jindřichově Hradci a provozně-technické budovy Pragoprojektu v Českých Budějovicích vtisknout originální výraz, přestože byly stavěny za pomoci běžně dostupných typizovaných konstrukčních systémů.

Okresní správa silnic byla můj první montovaný dům. Zakázku jsem dostal od Pragoprojektu a jedinou možnou technologii představoval železobetonový skelet MS 71. Nastudoval jsem si jeho prvky a zkoušel všechny možnosti, jak je lze k sobě sestavit. A najít správnou možnost nebylo úplně jednoduché. Měl jsem představu krychle, v rohu vybírané. Nakonec mi můj kamarád statik posvětil, že to tak půjde, i když ostatní tvrdili, že ne. Vznikla třípatrová stavba na čtvercové půdorysné síti s kaskádově odstupňovanou přední stranou. A když se budova montovala, šéf montérů mi na stavbě poděkoval, že konečně dělá něco smysluplného a hlavně tvůrčího, že na všech jiných stavbách realizuje jen řady sloupů, na které se položí panely a hotovo. To bylo docela pěkné zakončení realizace, takové věci si pak člověk zapamatuje.

A budova Pragoprojektu v Českých Budějovicích vznikala podobně?

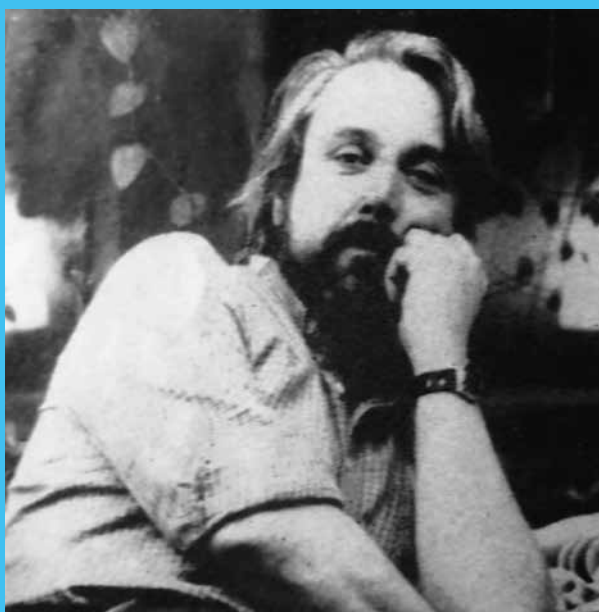
V Pragoprojektu, kam přešla polovina lidí z A13, byla vyhlášena vnitropodniková soutěž na budovu do Českých Budějovic. Vytvořil jsem projekt včetně fyzického modelu. Celkově přišly asi čtyři návrhy, a nakonec jsem soutěž vyhrál. Stejně jako u předchozí budovy jsem hledal možnost, jak k sobě sestavit prvky MS 71, aby vznikl požadovaný výsledný tvar. Prostě obcházeli jsme systém, jak se dalo, aby vznikla alespoň nějaká kreativita. V budějovickém Pragoprojektu působí od uvedení do provozu stále tentýž správce. Ten kluk se po celou tu dobu o budovu stará a nedá na ní dopustit.

Petr Keil * 1943

architekt → **studium:** obor architektura, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1964–1970) → **zaměstnán:** Architektonické družstvo A13 (1970–1972); Projektový ústav Českého svazu výrobních družstev Praha (1972–1974); Pragoprojekt Praha (1974–1990); KMS architects (1990–2020, zakladatel, s Petrem Svobodou a Josefem Matyášem); Architektonický ateliér KEIL (od 1991) → **vybrané projekty a realizace:** budova Art Centra v Praze-Veleslavíně (1972–1975); ubytovna ČKD Praha-Hostivař (1972–1980); rodinný dům s ateliérem pro Jana Měšťana v Praze (1971–1982); okresní správa silnic v Jindřichově Hradci (1978–1982); vlastní rodinný dům v Praze (1979–1994); okresní správa silnic Beroun v Popovicích (1981–1989); rekonstrukce domu s hvězdárnou pro manžele Bílkovy v Petrovicích u Chabařovic (1985–1986); rodinný dům grafika Jiřího Anderleho v Praze (1987–1989); provozně technická budova Pragoprojektu v Českých Budějovicích (1986–1988); hotel Atol v Rudné u dálnice D5 (1988–1992); hotel Hoffmeister v Praze na Klárově (1991–1993); Galerie U Prstenu v Praze (1992); půdní vestavba školy na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze (1992); kavárna Blatouch ve Věžeňské ulici v Praze (1993); hotel Cristal Palace v Mariánských Lázních (1994) → **sdružení:** Středotlací.

zdroje: Dětské hřiště jako výtvarné dílo, *Československý architekt* XXIX, 1983, č. 24, s. 7; Libor Erban, Budova okresní správy silnic v Jindřichově Hradci, *Československý architekt* XXIX, 1983, č. 25, s. 1, 3; Radomíra Sedláková, Rodinný dům v Praze 10, *Architektura ČSR* XLV, 1986, č. 9, s. 402–403; Rekonstrukce a dostavba domu manželů Bílkových, Petrovice v Krušných horách, *Architektura ČSR* XLVII, 1988, č. 6, s. 68–69; Libor Erban – Jaroslav Frčka, Provozně technická budova Pragoprojektu v Českých Budějovicích, *Architektura ČSR* XLVIII, 1989, č. 5, s. 17–25; Benjamin Fragner – Jiří Ševčík et al., *Středotlací* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Vladimír Šlapeta, Postmoderní stavby Petra Keila, *cosa.tv*, vyhledáno 22. 9. 2020.

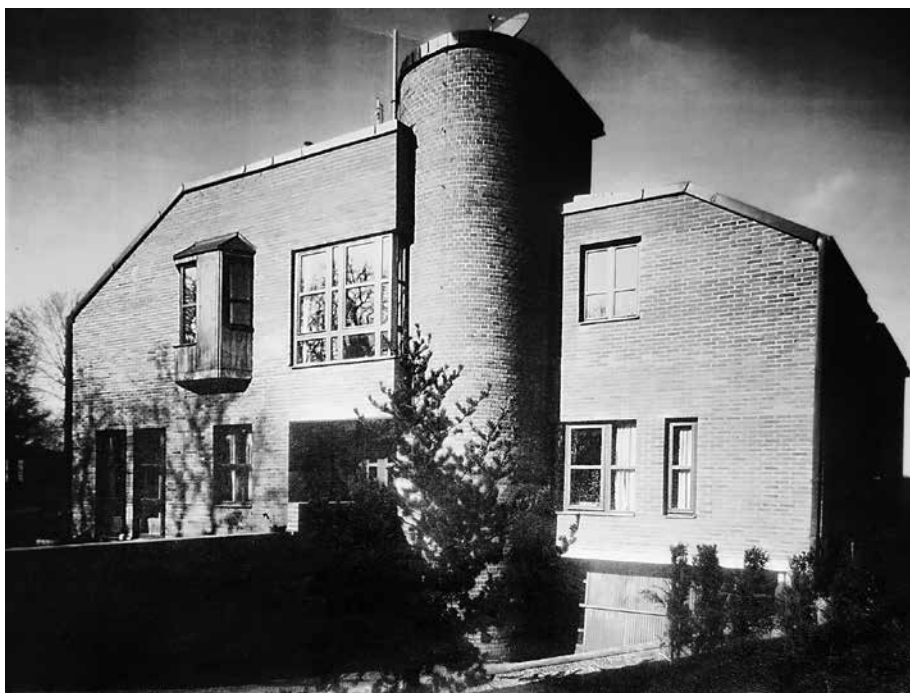
Petr Keil (soukromý archiv Petra Keila)



Rodinný dům s ateliérem pro
Jana Měšťana, Praha-Záběhlce,
1971–1982 (soukromý archiv
Petra Keila)



Rodinný dům grafika Jiřího
Anderleho, Praha-Dejvice,
1987–1989 (soukromý archiv
Petra Keila)



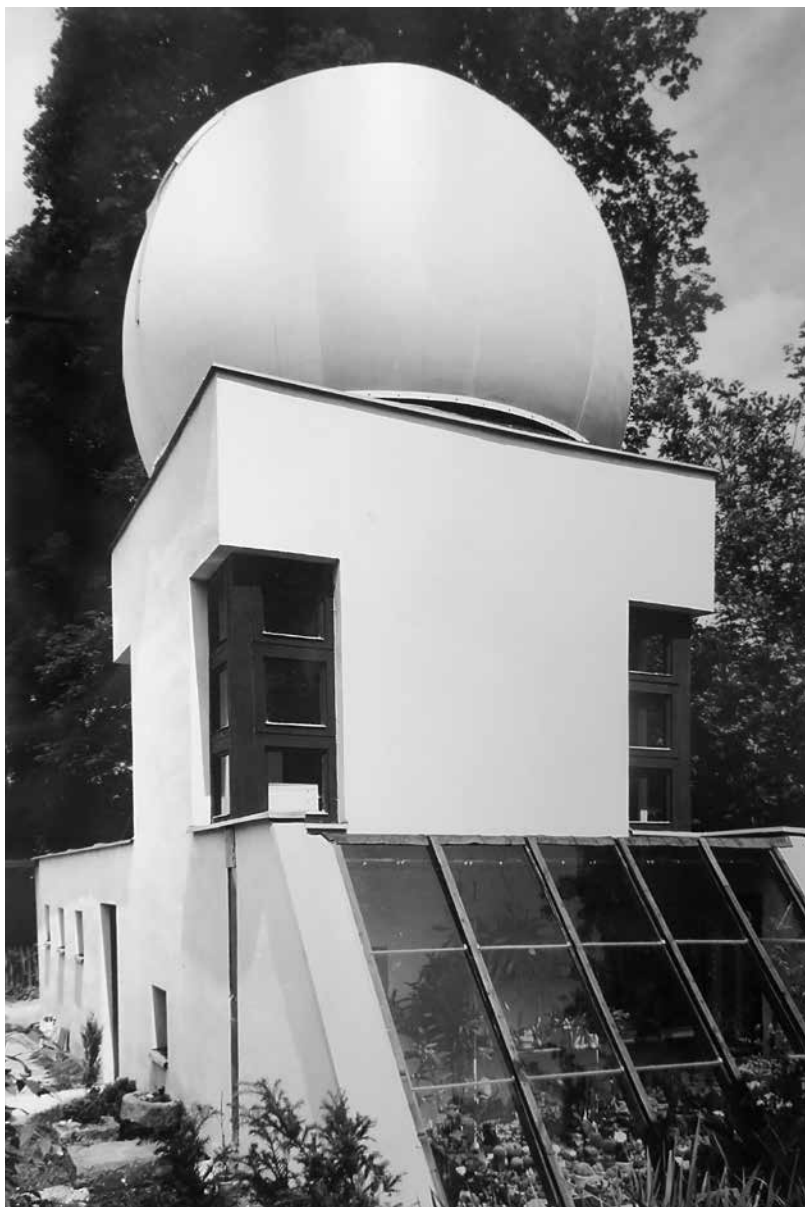
Provozně technická budova
Pragoprojektu, České
Budějovice, 1986–1988
(soukromý archiv Petra Keila)



Okresní správa silnic,
Jindřichův Hradec, 1978–1982
(soukromý archiv Petra Keila)



Rekonstrukce domu a hvězdárna pro
manžele Bílkovi, Petrovice u Chabařovic,
1985–1986 (soukromý archiv Petra Keila)



Věnoval jste se také rodinným domům a jednou z prvních realizací byl rodinný dům pro vašeho spolužáka z UMPRUM Jana Měšťana.

S Honzou jsem se znal z UMPRUM, kde jsme oba studovali, on vystudoval textil a věnoval se goblénům. Na domě jsem začal pracovat ještě před nástupem do A13. Tedy první ho vlastně začal stavět sám Honza, tehdy se vše dělalo svépomocí. Stejně jako tehle náš dům v Jinonicích, ve kterém teď sedíme a kam jsme se se ženou Sašou nastěhovali v roce 1994. Ten jsem také začal dělat před revolucí, měl jsem na stavbě jednoho zedníka, tomu jsem musel být k ruce a občas se přidala i manželka, když mohla od dětí. A stavěli jsme hrozně dlouho. Tehdy běžná praxe.

Další důležitou zakázkou byla vila pro Jiřího Anderleho...

Ve druhé polovině osmdesátých let přišla nabídka od Jiříčka. V té době jsem ho osobně neznal, ale obdivoval jsem jeho obrazy a grafiky a najednou mi volá, má takový zvláštní hlas do telefonu, že se se mnou chce sejít a jestli bych mu nenakreslil dům. Já si myslel, že si ze mě někdo dělá srandu. Tehdy, v totalitě, to byla pro mě zakázka století. Jiříček měl původně úplně jinou představu, chtěl postmoderní vilu, nakonec to dopadlo trošku jinak. Vždycky, když jsem k němu přišel, tak říkal: „Co myslíš, Petře, bude se tady Milošovi Jakešovi dobře bydlet?“ Od té doby se spolu vídáme a stále jsme dobří přátelé.

Tou dobou jste pracoval také na rekonstrukci rodinného domu pro manžele Bílkovy v Petrovicích u Chabařovic, vedle kterého jste navrhl a realizoval sochařský a grafický ateliér a menší observatoř.

Ano, můj kamarád sochař Bílek byl totiž velký hvězdář. Sám si vybrousil zrcadlo a postavil dalekohled a také se chtěl odněkud na ty hvězdy koukat. K původní chalupě jsem mu přistavoval ateliér a pak jsme tam vymysleli samostatnou stavbičku, kam se vešla garáž, nad ní menší pracovna a observatoř. Jeho ženě jsem ještě přidal menší skleník - „kaktusárnu“. Byla to rovněž taková práce na koleni.

Účastnil jste se před revolucí nějakých zahraničních soutěží?

Před revolucí moc šancí nebylo, skoro o ničem jsme se nedozvěděli. Ale i tak jsem se vlastně pár soutěží účastnil. Třeba v roce 1987 soutěže na dva mosty do Berchingu, kde jsem dostal odměnu. Nebo předtím v polovině sedmdesátých let soutěže na vládní budovu ve Vídni.

Dostávaly se k vám některé ze zahraničních časopisů?

Půjčovali jsme si mezi sebou *Ádėčko* [Architectural Design], jinak to bylo špatné a k ničemu jinému jsme

se moc nedostali. Vzpomínám si, že jednou mi Vladimír Šlapeta přinesl nějaký italský časopis, ve kterém byla publikována právě moje budova okresní správy silnic v Jindřichově Hradci.

Jaké měl podle vašeho názoru architekt v sedmdesátých a v osmdesátých letech postavení ve společnosti?

No, že by měl architekt nějaké výsostné postavení ve společnosti, tak to samozřejmě neměl. Ale nemá ani dnes. Navíc si to kazíme i my sami architekti absencí kolegiální etiky. Někdy je to až úplně absurdní. Najednou zjistíte, že vaši stavbu předělává někdo jiný, aniž by se vám jakkoliv ozval. Tohle se teď děje například u hotelu Atol v Rudné, na kterém jsem začal pracovat ještě před revolucí. Nechalo si ho postavit JZD Chýně, podobně jako třeba Slušovice. Hotel byl v provozu pár let, i po převratu ještě nějakou dobu fungoval, ale pak jen léta chátral. V současnosti hotel sice přestavuje nový majitel, ale vůbec nic o tom nevím, nikdo se neozval a netuším, jaké mají záměry.

Dá se podle vás shrnout a specifikovat nějaký obecný architektonický koncept, který měla osmdesátá léta?

Já myslím, že asi ne. Všechno bylo roztržštěné, jenom pár silnějších jedinců se nějak prosadilo, jinak jsme byli válcovaní dobou. Například jsem byl pozván do Krajského projektového ústavu, jestli bych nechtěl nastoupit k architektu Zdeňku Edelovi, což byl úžasný člověk. Tak jsem s nimi pracoval asi měsíc na podnikové soutěži na obchodní centrum v Poděbradech. Poznal jsem tam kromě noblesního Zdeňka Edela pár skvělých lidí, třeba Pepu Pleskota, a vzpomínám na ně moc mile. Ale jinak to bylo takové zvláštní válcování mezi sebou. Když někdo s něčím přišel, ostatní ho ukecali, že to nejde, že to prostě není možné, snad aby nikdo příliš nevybočoval. Měsíc v KPÚ mi stačil. Naopak v Pragoprojektu nebyl nikdo, kdo by vám nápady rozmlouval, tam stál člověk v podstatě sám za sebe. Bylo nás pár a nedocházelo k takovým střetům. Ale takhle byla nastavená společnost celkově. Když se někdo moc vymykal, tak mu zkrátily nohy.

Jana Bukačová, Praha, podzim 2020

Michal Sborwitz



Nesměl jsem použít žádné symboly, ani věž, zvonici

Pojďme zpět k času vašich studií. Jak se doba uvolnění druhé poloviny šedesátých let promítla ve výuce a například v zadání ateliérových úloh? Pociťovali jste tyto změny? Na čem jste pracovali?

První skutečná vlna uvolnění přišla někdy v roce 1965. Architekt Jiří Gebert vedl na fakultě vzpuru proti sorele. Ale první náznaky se začaly objevovat už někdy kolem roku 1963. Třeba profesor Neumann, docela liberální člověk, nám dával volnost. Vlastně ani Josef Kittrich nikdy sorelu nedělal, někteří se tomu vyhnu, i když byli hodně doleva. Zemřel na podzim 1968. Když přišli Rusové, ležel už v nemocnici a okupaci těžce nesl, protože to byl takový ten salonní komunist a levicový architekt.

Na konci šedesátých let pak přišla příležitost začít svobodněji cestovat, podařilo se vám po studiích nabrat v zahraničí nějaké zkušenosti?

Kolem roku 1965 se začaly organizovat stáže přes IAESTE. Spolužák František Sedláček nám něco sehnal přes své konexe v zahraničí a já odjel se Zdeňkem Zavřelem do Holandska na dvouměsíční praxi. Pracoval jsem v kanceláři Cramer & Kruisheer v Rotterdamu, projektovali hlavně nemocnice. Viděl jsem, jak se moderně staví. Bydlel jsem v Delftu na koleji a každý den jezdil do Rotterdamu vlakem. Mám k Holandsku od té doby docela vztah. A potom hned po promoci, v roce 1967, už se mohlo cestovat na pozvání. Táta sehnal pozvání přes italské známé a já procestoval Itálii od severu po Řím stopem. Po vojně v září 1969 jsem ještě vyjel s kamarády na měsíc do Řecka. Těsně před tím, než se zavřely hranice. Takhle cesta mi hodně pomohla při pracovním startu, na první samostatné práci. Mediteránní architektura mě hodně ovlivnila.

Váš pracovní start se odehrál ve Státním projektovém ústavu obchodu u architekta Jindřicha Pulkrábka a Aleny

Šrámkové. Vybírali si do specializovaného ústavu někoho s předpoklady? Jak jste se k nim vlastně dostal?

Byly to takové náhody. S místy to nebylo moc valné, obcházeli jsme s diplomovými projekty ateliéry a já se šel zeptat k Filsakovi, projektoval tehdy Intercontinental. Měl ale plno, a tak mě poslal k Pulkrábkovi a Šrámkové. Ústav spadl pod ministerstvo obchodu, tzv. rezortní projektový ústav. Strávil jsem tam potom pět nebo šest let. A z toho tři roky jsme dělali s Alenou Šrámkovou. Docela dobrá léta na zaučení, skutečná škola. Vlastně štěstí, že jsem se dostal ke Šrámkové. Ty tři, čtyři roky ze začátku byly pro mě rozhodující.

Alena Šrámková v té době soutěžila několik obchodních domů. Spolupracoval jste s ní na některých návrzích?

Ano, měla tehdy období obchodních domů. Soutěž na Pankrác vyhrála. Na Tylovo náměstí jsme dostali myslím první odměnu. Ministerstvo bylo docela čilé, chtěli po Praze pořád stavět a hledaly se lokality pro obchodní domy. Nakonec se realizovaly jen dva – Kotva a Máj. Paní architektka měla zadaný obchodní dům na rohu Karlova náměstí a Žitné, to se mi tehdy moc líbilo. Soutěže většinou dělala samostatně. Zakázky zadané přímo do ústavu ministerstvem jsme dělali společně. Třeba obchodní dům do Krupiny na Slovensko, kde jsme navrhovali lícivkami vyzdívaný ocelový skelet. Na to navazovaly Pardubice, na kterých spolupracovala architektka Anděla Drašarová. Z kapacitních důvodů pak studii rozpracovala v Brně architektka Růžena Žertová. Vždycky přiznávala, že z naší koncepce vycházela.

V roce 1971 jste se účastnili soutěže na větší území v italské Perugii. Co bylo předmětem soutěže?

V podstatě nové centrum Perugia. Zadali hrubý program pro smíšené území, přemostění nádraží a kolejiště a propojení starého města. Návrh tvořil páteř, na kterou se navěšovaly smíšené funkce – obchod, administrativa, byty.

V soutěži jste získali jednu ze čtyř hlavních cen, a dokonce jste si ji i v Itálii převzali.

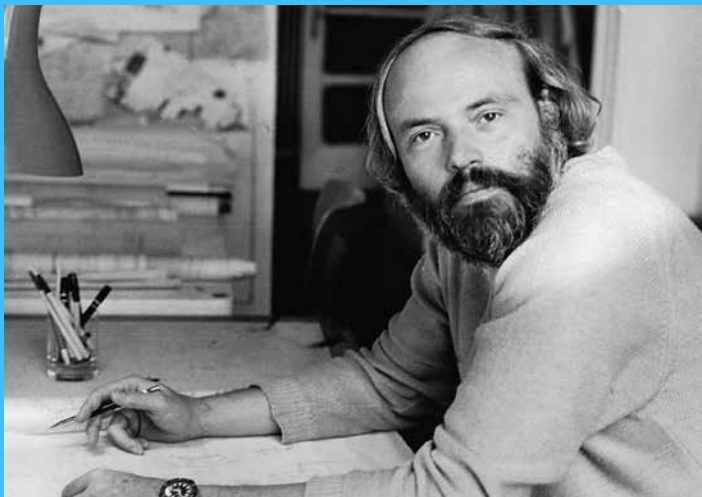
Pustili nás, nikdo jsme v to nevěřili. V lednu 1972 jsme si cenu převzali, nejel myslím jen Jaromír Sirotek. Byl persona non grata. Někde mám ještě schovaný dopis, který dostala Šrámková od francouzského architekta Ionela Scheina, kde hezky zdůvodnil rozhodnutí poroty. Mám pocit, že Perugia měla komunistické vedení, možná tam byly nějaké vazby, a proto sem tu mezinárodní soutěž pustili. Účastnily se jí i další tuzemské týmy, třeba architekt Miloslav Kramolíš.

Michal Sborwitz * 1944

architekt → **studium**: obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1961–1967) → **zaměstnán**: Státní projektový ústav obchodu (1968–1975); Středisko pro rozvoj obchodní sítě (1975–1985); Krajský projektový ústav (1986–1990); samostatný architekt (od 1991) → **vybrané projekty a realizace**: soutěž na obchodní dům na Tylově náměstí v Praze (1969, s Alenou Šrámkovou, nerealizováno); mezinárodní soutěž na nové centrum Perugie, Itálie (1971, s Alenou Šrámkovou, 4. cena, nerealizováno); světelný objekt na Bienále mladých v Paříži (1971); dostavba motelu Stop v Praze (1972, nerealizováno); soutěž na administrativní budovu Slovnaft v Bratislavě (1975, s Alenou Šrámkovou a Jindřichem Pulkrábkem, nerealizováno); projekt interiéru pro centrum Lužiny na Jižním Městě v Praze (1977, s Jindřichem Pulkrábkem); prodejna květin v podchodu na Můstku v Praze (1978); prodejna Dům techniky a mládeže v Praze (1976–1981); kaple sv. Václava v Mostě (1982–1989); rekonstrukce pasáže Perlová v Praze (1983–1985); obchodní ulice a rekonstrukce kina Svět v Kladně (1986–1990); rekonstrukce zámku Komořany v Praze (1991–1998); studie využití Richterovy vily v Praze (1992); rekonstrukce a dostavba Muzea umění v Olomouci (1993–2000); Muzeum T. G. Masaryka v Lánech (1998–2003); Muzeum a galerie kubistického designu, rekonstrukce Bauerovy vily v Libodřicích u Kolína (2004–2007); centrum města Velká Bystřice u Olomouce (2007–2010); rekonstrukce a dostavba Tančírny v Račím údolí (2014–2015, s Marií Sborwitzovou a Karlem Prášilem); rekonstrukce vily Vladimíra Müllera v Olomouci (2016–2019) → **sdrúžení**: Středotlací.

zdroje: Hana Vrbová, Dům techniky a mládeže, *Československý architekt XXVIII*, 1982, č. 5, s. 8; Ingrid Wenz-Gahler, *Gestaltete Läden: Beispiele aus dem In- und Ausland*, Leinfelden-Echterdingen, 1987; Jana a Jiří Ševčíkovi, *Postmodernismus a my, Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 66; Benjamin Fragner - Jiří Ševčík et al., *Středotlací* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Vladimír Šlapeta, Kaple sv. Václava v Mostě, *Architektura ČSR XLIX*, 1990, č. 5–6, s. 76–78;

Michal Sborwitz
(soukromý archiv Michala Sborwitz)



Velmi zajímavý je váš první samostatný projekt, který jste v ústavu dostal. Návrh na depandance motelu Stop v Motole ukazuje nový progresivní směr.

Motel navrhovala Alena Šrámková s Jindřichem Pulkrábkem v roce 1963. Když mne pověřili dostavbou depandance, Šrámková už z ústavu odcházela, s Pulkrábkem jsme se proto dohodli, jak zhruba přístavbu pojmu, a dál už mi do projektu nezasahoval. Navrhl jsem vnitřní uličky s minidvorečky, ze kterých se vstupovalo do jednotlivých apartmánů. V místě svahu se ta atria zařezávala do terénu, což se znelíbilo investorovi, protože jsem to podal jako zadlabanou srostlici buněk zakopaných v zemi. Jen párkrát v životě se mi stalo, že investor začal úplně šilet, a tohle byl ten případ. Nakonec Restaurace a jídelny Pulkrábka obehly a zadaly projekt Milanu Rejchlovi.

S nástupem normalizace se po roce 1972 kolektiv ústavu začal postupně rozpadat a po vyhazovu Jaromíra Sirotky odešla i Alena Šrámková. Jak jste pokračoval potom vy?

Nastoupil normalizační ředitel Jiříčka, katastrofa. Jindřich Pulkrábek odešel v roce 1974 a já jsem rok poté přešel za ním do Střediska pro rozvoj obchodní sítě. Strašný název, ale zaměření v podstatě příbuzné našemu ústavu. Středisko spadalo pod magistrátní odbor obchodu a zpracovávali jsme adaptace a portály menších prodejních jednotek pro různé socialistické investory. Výhodou bylo, že jsme se vyhnuli mašinerii velkých „projekčáků“. Zaměřovali jsme se hlavně na rekonstrukce obchodní sítě. A mimo to bylo ve středisku oddělení, kde ekonomové propočítávali, kolik je kde třeba metrů čtverečných obchodů. Dávali to jako podklady jednak obvodním úřadům a jednak projektovým ústavům, když se zpracovávaly nějaké větší celky, třeba Jižní Město.

Vlastně se člověk musel smířit s tím, že nepostaví dům... Ale zase měl na svou práci čas, kdežto v „projekčácích“ vás vždycky strašně honili, výrobnosti a hodiny se hřídaly a nic se prostě nedalo udělat.

Takže byl čas na detail a na dotažení výsledku, je zřejmé, že jste se i u menších provozoven snažil najít nějaký nový výraz nebo jednoduchou geometrii s projevem postmoderního tvarování.

Základ tvořila geometrie nebo, chcete-li, to, co dnes Švácha nazývá „přísnost“... už na konci sedmdesátých let jsme byli vycepaní od Šrámkové.

Přechod možná tvoří právě taková geometrická linie a čistota vašich realizací. Postmoderna se u vás poprvé výrazněji objevila u malé prodejny květin v podchodu na Můstku. Mohl byste popsat, jak vypadal projekt?

Vždycky záleží na základní myšlence a já na Můstku

usiloval, že v nice prodejny bude jakási japonská zahrádka a že květiny nebudou umístěné do váz. Celou niku tvaroval strop a jeho oblé zakončení doprovodila v parteru stupňovitá krajina s vestavěnými nerezovými bazénky pro květiny. Geometrie tam také vládla, ale důležité bylo i, co to má znamenat.

A jaké materiály jste použil?

Potřeboval jsem něco, co vytvoří takový spojitý koberec. Obklad stěny proto vzadu plynule přecházel na strop. Zvolil jsem umělý kámen, který se dá odlít, formovat do jakéhokoli tvaru a lze ho montovat na rošty. Nechtěl jsem prostor drobit a materiál vše sjednotil. Umělý kámen u nás vyvinuli nějací chemici, používal se na restaurování barokních plastik. Nakonec to nějak náročně odlévali do forem, myslím, že v družstvu Štuko.

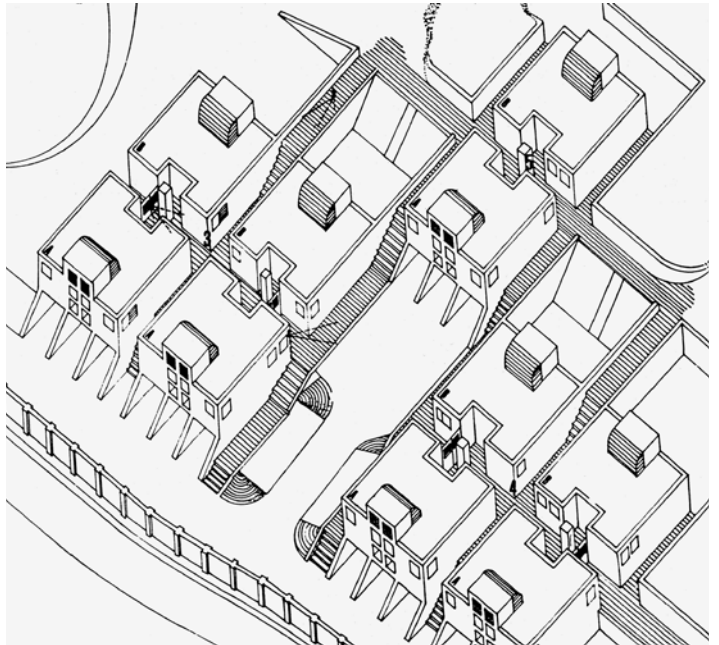
Ještě zpátky k postmoderně. Její projevy se ukázaly i u Domu techniky a mládeže a tento projekt měl poměrně složitý vývoj. Kdo přišel s jeho zadáním a jak probíhala realizace? Zdá se, že jde jen o interiér prodejny, ale vy jste měl asi za úkol zrekonstruovat celý dům.

Majitelem domu byla Ústřední půjčovna filmů, investorem Drobné zboží Praha. Docela rád na to vzpomínám, protože vedoucí investičního oddělení pan Štička měl smysl pro estetiku, absolvoval žižkovskou uměleckoprůmyslovou školu. Myslím, že nás dost podržel, v té době šlo o vzácnou spolupráci. Projektovat jsem začal v roce 1976 a se stavbou vše trvalo pět let. Řešil jsem s naším týmem všechno, i celou rekonstrukci. Ale stavebně se dům moc neměnil. Ve dvoře je vybudované trojlodí, zastřešený dvůr tvoří vyšší loď a pod křídly budovy se nachází boční lodě. Sloužily k pultovému prodeji modelů a prostřední loď pro herní a výstavní účely. Dodnes považuji interiér za něco, co se má řešit dohromady se stavbou.

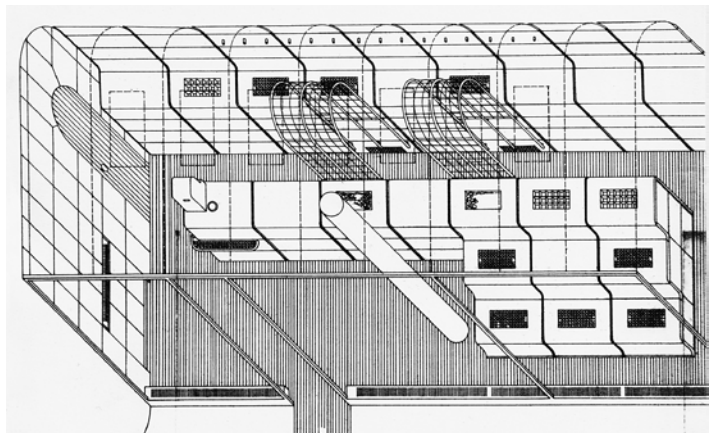
Pro celý interiér se stala hlavním motivem výrazná barevnost. Jak jste se k ní propracoval?

Inspirovaly mě různé televizní věže, s tou červenou, bílou a černou. Náhodou jsem na nějaké výstavě objevil stavebnici, kterou tvořila trubková konstrukce spojená s krychlovými zámky. Vyráběly jí sklárny Kavalier a používala se jako nosič na chemické aparatury. Napadlo mě, že by se to dalo použít jako konstrukce pro regály a pulty. V kombinaci s výraznou barevností bílá konstrukce vypadala jako technologický prvek. Pěkně to do sebe zapadalo. Snad v tom jsou ty postmoderní postupy nebo myšlení, dávat k sobě dohromady věci, které se

Dostavba dependance k Motelu Stop,
Praha-Motol, 1972, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Michala Sborwitze)



Prodejna květin v podchodu
na Můstku, Praha-Staré Město, 1978,
detail odlitku z kamene a axonomie
(soukromý archiv Michala Sborwitze)



Dům techniky a mládeže, Praha – Nové Město,
1976–1981, střední loď s mobilní plastikou
Vratislava K. Nováka (soukromý archiv Michala
Sborwitz, foto Lubo Stacho)



zdají být nesourodé. Zvýrazněná vzduchotechnika a průmyslová svítidla všechno ještě umocnily. V uličních frontách se našly štuky, říkám jim „maceškárna“, pomláčená výzdoba z první republiky. A já jsem si řekl, že by se to mělo všechno natřít červenou. Což je vlastně postmoderní přístup, ne? Když vezmu historickou architekturu a natřu ji červeným emailem, dostane jiné dimenze. Takže postmoderna u mě vznikala takhle, spíš intuitivně.

Nezaměnitelný výraz celému prostoru dala rozměrná mobilní plastika od Vratislava K. Nováka, která evokuje éru prvních průkopníků letectví. Jak jste se k Vratislavu K. Novákovi dostal, hledali jste ten výraz společně?

Objevil jsem ho zase na nějaké výstavě. To byly takové ty pokoutní výstavy, *Malostranské dvorky*. Vystavoval kráječjící kola, tak mě napadlo ho oslovit. Náhoda. S panem Štičkou jsme pak k němu zajeli do Jablonce. Vratislav K. Novák plastiku velice bryskně

navrhl a poslali jsme ji ke schválení na komisi v Ústí nad Labem. Zadání znělo, že by v Domě techniky a mládeže měly být nějaké herní prvky, když je určen pro děti. Tehdy čirý idealismus, už za rok ta odvaha člověka trápila. Báli jsme se, že plastika na komisi neprojde. Společně jsme řešili umístění a dohodli se, že bude lepší ji pověsit, aby nevadila provozu a pohybu lidí. Nakonec se tam vznášela. A všechny ty prapory šil také z nějaké umělé textilie sám. Byla to velice dobrá spolupráce.

Celá instalace byla interaktivní? Dokázal se do toho nějak zapojit i návštěvník?

Ano, vlastně se točilo na dvou místech klikou a převodem tyčí se to celé rozhýbalo. Moc dlouho to ale nefungovalo. Když přišly děti s rodiči, kteří víc zabrali, tak Novák pořád jezdil a ty převody a kliky opravoval. Nakonec se mechanismus rozbil úplně. Zásadní zádrhel ale spočíval ve fungování

socialistického obchodu, který se o nic nestaral. Oni to prostě nenáviděli. Pořád říkali, že se na to práší, že to lidi rozbíjí. Špatný šéf... ale to se stává i dnes.

Celá realizace působila vedle Máje velmi progresivním dojmem i mírou rozsahu zpracování. Navrhovali jste i takové detaily jako logo nebo grafiku?

Ano, moderní grafiky, které označovaly, kde se co prodává, dělali Stanislav Zippe s Tomášem Vomáčkou. Pokrokový investor chtěl kompletní řešení.

Vy sám jste někdy zpracovával celou zakázku nebo její část přes Český fond výtvarných umění?

Jen minimálně. Už tenkrát jsem byl vychovaný nepoužívat žádnou výzdobu nebo něco, co by se instalovalo navíc. Umění musí být kdyžtak součástí díla. Snad poprvé jsem šel před komisi právě s Vratislavem K. Novákem. Jenže Novák měl v té komisi v Ústí nějaké známé. Ale jinak bylo lepší se komisi vyhnout. Před revolucí jsem navrhoval jednu pasáž v Perlové ulici, tu obloukovou. V komisi jsme byli s Hugem Demartinim prezentovat nějaké značky, spolupracovala s námi třeba i Ester Krumbachová. Šli jsme do tzv. „velké“ komise. Poprvé a naposledy, strašidelný zážitek. Ten investor, myslím Domáci potřeby, mě nakonec zase vyhodil. Pasáž sice museli nějak dokončit podle mého projektu, stavebně bylo vše připravené, ale prodejnu dostal nějaký absolvent UMPRUM, protože se můj návrh nelíbil řediteli.

Odbočíme, když Alena Šrámková přešla do PÚ VHMP, dál jste s ní už nespoupracoval?

Ale ano, někdy kolem roku 1982, kdy už spolupracovala i s Ladislavem Lábusem. Dostala zadané obchodní centrum Lužiny, obrovský průchozí hranol u stanice metra. Požádala nás s Pulkrábekem, abychom jí pomohli do té „železné“ uličky navrhnout obchodní síť. Cítili jsme to podobně a naše perspektivy byly takové krierovské. Nekonečná perspektiva v té nekonečné ulici se sloupy a mřížovinou. To byl pro nás Krier, vliv tam jistě byl.

Jaký názor měl na změnu v uvažování Jindřich Pulkrábek? Byl přece jen o generaci starší.

Lužiny jsme dělali spolu a názor měl stejný. Názorově jsme měli pořád stejný základ. Těch věcí si člověk všimne, hlavně když se srovnáváte se spolužáky. Každého nějak formoval názor jeho spolupracovníků. Pulkrábka jsem bral jako svoji oporu, jako seriózního partnera.

Kaple sv. Václava v Mostě z vašich ostatních projektů typologicky vybočuje, a navíc vznikla v osmdesátých letech, kdy se církevní stavby jinak nestavěly. Oslovil vás někdo v rámci střediska, nebo jak vlastně přišla zakázka?

Úplná náhoda. Můj kamarád sochař Bořivoj Rak se rozvedl a přestěhoval do Mostu. V té době se boural starý Most a zůstala jediná vilová čtvrť, kde bydlel. Původně uhlobaronské vily. Protože se zbouraly všechny církevní stavby a přesunutý chrám sloužil jako galerie, komunistická strana vymyslela sestěhování všech vyznání do vil. Sídliily tam různé církve a každé přidělili jednu vilu, i katolíci jednu dostali. Vila nestačila ke shromažďování věřících, ale měla velkou zahradu. Přišlo nějaké usnesení a církev dostala peníze, že se místo kapacity přesunutého kostela pro sto věřících postaví kaple. Bořivoj Rak kamarádil se sousedem, páterem Čestlíkem. Byl silně věřící a v podstatě doporučil, že bych studii mohl zkusit udělat já. Pracoval jsem na ní soukromě.

Co ovlivnilo zvláštní formu kaple a její umístění? Stojí vlastně izolovaně v zahradě, dostal jste přímo nějaké zadání?

Zadaný byl počet věřících. Kaple nesměla být také vyšší než římsa sousední vily, nesměl jsem použít žádné symboly, ani věž, zvonici. Tak jsem si řekl, symbol zakamufluji v průčelí a věž tam je i není. Výhodou bylo platné územní rozhodnutí, zakreslený čtvereček v zahradě. Museli jsme získat stavební povolení, ale forma už existovala a schvaloval ji jedině farář. Když jsme splnili podmínky od faráře, projednal kapli na výboru a řekl, že se může zpracovat projekt. Takže schvalovací proces šel velice hladce, žádné komise. Absolvoval jsem jen liturgické konzultace, protože liturgii neumím. A docela rychle se začalo stavět. Komplikace přišla se stavbou svépomocí v akci Z, i když s nějakým státním příspěvkem. První rok nebo dva jsme jeli podle plánu, ale páter Čestlík zemřel a celé se to asi na pět let zastavilo.

Jak jste došel k celkovému neobvyklému tvarosloví kaple?

Vladimír Šlapeta k tomu měl v jednom článku zajímavý postřeh. Turci povolovali na Balkáně křesťanům všechno bez věží. Takže kaple je obdobou tureckého modelu [smích]. Určitě se tam odrazil vliv středomořských architektur. A zároveň vlastně první dům, který jsem sám postavil.

Musel jste svépomocnému způsobu stavění kapli nějak přizpůsobit?

Technologie je docela primitivní. V podstatě cihelné stěny, děravé, a tím pádem tam jde světlo do hlavní lodi velkou rozetou a z boku těmi otvory. Problém přišel se střechou. Spolupracoval jsem s inženýrem Opatřílem z Vítkovic. Hodně dělal pro Šrámkovou. Zajistil výrobu ocelové konstrukce. Střecha se jediná

Kaple sv. Václava, Most, 1982-1989
(soukromý archiv Michala Sborwitz,
foto Pavel Štecha)



Obchodní ulice, Kladno, 1986–1990,
nerealizovaná studie, ilustrace Luboš Jíra
(soukromý archiv Michala Sborwitze)



dodávala. A musel se objednat i vračanský vápenec na fasádu u Kamenoprůmyslu.

Jak jste uspořádal vnitřní prostor? Byl součástí návrhu také interiér kaple?

Interiér měl být prostý. Vstupní loď byla průchozí, pak hlavní loď s oltářem a v boční lodi malé rozšíření pro křtitelnici. Návrh jednotlivých částí dělal sochař Bořivoj Rak. Zpracoval presbytář, modré lavice i křtitelnici. Vše se dokončovalo strašně dlouho, až do roku 1990. Jak se měnili faráři, začali to různě zdobit. Vůbec třeba nepochopili princip průchozí lodě a zaslepili jí. Pak přišel ještě jeden zádrhel. Čestlík už nestačil dokončit propojovací most z vily, aby se z kůru dostali suchou nohou. Kaple je dnes vlastně solitér a vedle něj vila. Ale spojení bylo důležité, mělo i symbolickou rovinu. Stálo by za to novostavbu očistit a most dodělat...

Od roku 1986 jste začal pracovat v Krajském projektovém ústavu. Odešel jste za nějakým konkrétním projektem?

Když v KPÚ skončil Václav Hlinský, ateliéru začal šéfovat můj spolužák, architekt Tomáš Smrž. V podstatě mě požádal o spolupráci. V Kladně plánovali přestavbu centra a měla vzniknout obchodní ulice. Smrž řešil novou část, dostavbu panelovými bloky.

A úpravu obchodní ulice jsem dostal na starosti já. Mělo vzniknout 60 obchodů... obrovský projekt. Navrhoval jsem úpravu dům po domu, a ještě plomby v prolukách, což dělám nejraději dodneška. Člověk si pořád myslel, že to bude postupně řešit až do konce života. Ale nakonec práce trvala jen tři roky. Postavil se jeden obrovský blok a z mé části jedna parfumerie a obnova kina Svět...

U kina se plánovala také celková obnova jako u Domu techniky a mládeže v Praze?

V Kladně se nacházela kvalitní předválečná architektura. Obchodní dům Siréna od Jana Gillara, pěkné činžáky od Oldřicha Starého, docela osvětlené město. Kino spadalo do tohoto slušného standardu, funkcionalistická bedna. Dochovaly se původní fragmenty, pěkné schodiště. Fasádu jsme očistili a navrhli bránu, výrazný portál s vitrinami. Spolupracoval jsem s Ivanem Kafkou. Přidala se jednoduchá písmena a Ivan vymyslel skvělé nasvětlení fasády barevnými světly. Světla se ztlumovala v pravidelném rytmu a fasáda dýchala. Úpravu kina jsme dokončili v roce 1988 a fungovalo jen pár let.

Rekonstrukce kina Svět, Kladno,
1986–1988, osvětlení od Ivana Kafky
(soukromý archiv Michala Sborwitz,
foto Petr Zhoř)



Po roce 1991 jste začal pracovat samostatně a profiloval se především jako architekt rekonstrukcí. Je pro vás nějaký zásadní rozdíl v rekonstrukci ve srovnání s novostavbou? Souvisela tato preference s prací, kterou jste dělal v druhé polovině osmdesátých let?

Já se nebráním novostavbě, pár menších jsem udělal. U rekonstrukce mě ale baví to skládání starého a nového. Při rekonstrukci, pokud vstupujete do špičkového díla, musíte zapomenout, že jste tvůrčí architekt. Jak říkám, nesmíš ze sebe dělat architekta, když upravuješ Bauerovu vilu. To je přece napůl výzkum, napůl dáváš všechno dohromady. Což spousta architektů nepochopila. Většinou si myslí, že je památkáři nějak svazují, ale oni mají většinou pravdu. Já už s prací pomalu končím, už nemám energii, abych se někde hádal.

Pavel Směták a Eva Novotná, Praha, podzim 2019

Petr Hruša



Když se člověk otočil zády
k budovám, měl před sebou
jen měkce tvarovaný bazén
a volnou krajinu

Co vás vedlo k rozhodnutí studovat architekturu?

V první nebo druhé třídě, když se nás paní učitelka ptala, tak jsem chtěl být letcem nebo generálem. A jiná paní učitelka, když na to později narazila, řekla: „S letcem to moc nesouvisí, ale hezky kreslíš, co kdyby ses jako architekt snažil navrhovat a vést stavby?“ A mně se ta myšlenka zalíbila. Na gymnáziu ji sice vytěsnilly různé sporty, jezdil jsem třeba na koni, ale potom mne ve třetím ročníku nadchly kurzy malíře Petra Skácela. Bratr dnes již slavného Jana nás učil v úžasném prostředí brněnské miniaturní káfkovské Prahy, okolo starých kanovnických domů u katedrály, a jeden z jeho kurzů se soustředil na kreslení a malování v rámci přípravy na architekturu. A mne to úplně pohltilo. Přihlásil jsem se na fakultu, na což bylo potřeba mít výborný prospěch, protože jsme nebyli nijak politicky protežováni, spíš naopak... Tatínek byl vodař a před lety vzpomínal, jak si ho tehdy kádrovák v podniku zavolal a říkal: „Stando, ty chceš opravdu syna na architekturu? A víš, že jde o výběrovou školu? Já tady mám na tebe a na něho materiál, a kdybych to vzal vážně, tak tě mám nechat z fleku zavřít.“ Ale táta to tehdy nějak vysvětlil, asi tím prospěchem. A já se naučil na přijímací zkoušku funkcionalistické domy v Brně, což na komisi zapůsobilo, a byl jsem přijat.

Jak vás ovlivnilo prostředí školy, pedagogové a spolužáci?

Přednášel nám profesor Antonín Kurial, v té době jako vedoucí katedry a komunista, ale také kamarád Václava Richtera, takže měl blízko ke strukturalistické škole na brněnské filozofické fakultě. Kurial nás dokonce zevrubně zasvětil do myšlenek Jana Patočky, Martina Heideggera... a mne to opět zasáhlo. Když pak kamarádi říkali: „Vůbec nerozumíme, o čem hovoří,

pojď s námi na pivo“, zůstal jsem raději sedět ve dvou třech lidech na přednáškách určených původně pro sto posluchačů. I tato situace mne ještě víc nadchla a motivovala, takže jsem pak končil na Kurialově obávaném Ústavu teorie architektury a výtvarné výchovy a absolvoval u docenta Jaroslava Drápala.

Někdy ve druhém nebo třetím ročníku rodiče také začali stavět svépomocí rodinný domek. A já si ověřil, jak voní malta, vápno. A začal se víc zakousávat i do technikálií, nejenom do koncepce. Ještě tomu předcházely výpomoci mým dvěma strýcům – i když každý měl jiné povolání, přivydělávali si jako zedníci. A jeden z nich na opravách různých kapliček ve východních Čechách a na Vysočině. Občas mne brával s sebou a vysvětloval mi, jaký je rozdíl, když se omítka dělá z toho nebo onoho materiálu. A když se oškrábaná omítka nevyhodí, přesije se a utáhne lžící. I to mne prostoupilo. Za ten zájem mne brával na věž, když se zvonilo na nedělní mši, a nechal mne zvonit. Dodneška si vzpomínám, jak mne mrazilo v zádech, to zvonění a blízkost zvonu. Takže s tím pravidelným rytmem a dechem jsem začal takto fyzicky vnímat architekturu.

Do praxe jste nastoupil v Brně?

Po škole jsem nastoupil do brněnského Stavoprojektu, kde mi Viktor Rudiš přidělil koupaliště v Plumlově. Velké překvapení, protože mne všichni strašili: „Tam budeš dělat samé paneláky. Rudiš je nobl člověk, ale tam se prostě dělají panelová sídliště. A občas někdo před důchodem, za celoživotní práci, za odměnu, dostane něco atypického.“ A já hned v osmdesátém prvním roce, ještě před vojnou, dostal koupaliště Plumlov. První, co jsem chtěl změnit, byla rozpiska na výkrese. Přeci nebudu akceptovat stávající praxi, změni není možné v rohu na výkrese doplnit razítkem. Pak jsem si pod vlivem školení na fakultě vymyslel umělé stromy, jako strukturu porostlou nějakou popínavkou. A to všechno mi Viktor Rudiš začal korigovat, samozřejmě k mé nelibosti. Slíbil, že až se vrátím z vojny, vezme mne mezi kamarády sochaře, kteří začínají s rekonstrukcí zámku v Litomyšli, abych pochopil, v čem vlastně spočívá výtvarné umění a architektura. Rudiš byl guru, který velmi decentně držel intelektuální úroveň atmosféry a práce v jeho ateliéru O1 ve Stavoprojektu, i když se tam navrhovala převážně sídliště...

Na vojně, v ostrém bojovém útvaru, jsem snad napsal něco o polské Solidaritě do dopisu, přišla vojenská kontrarozvědka a řekla: „Tak soudruhu, buď dostanete vojenského prokurátora z Tábora,

Petr Hrůša * 1955

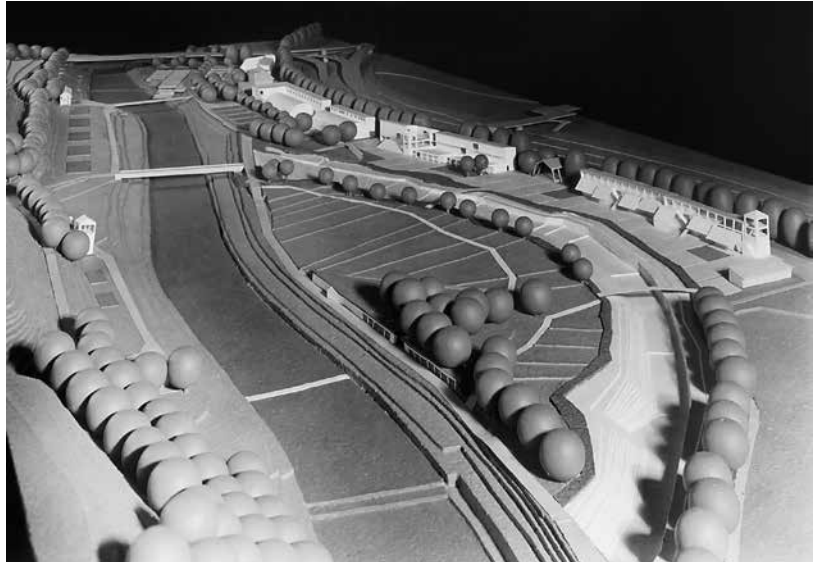
architekt → **studium:** Fakulta architektury VUT v Brně (1975–1981) → **zaměstnán:** Stavoprojekt Brno (1981–1990); hlavní architekt města Telč (1990–1992); Fakulta architektury VUT v Brně (1991–1996); VŠB-TU Ostrava (od 2008); Architekti Hrůša & spol. Ateliér Brno (od 1991) → **vybrané projekty a realizace:** říční lázně Riviéra v Brně (1985–1990); roubenka v Rajnohovicích (1992–1993); rekonstrukce a dostavba koupaliště v Litomyšli (1995, s Petrem Pelčákem); administrativní budova Povodí Moravy (1995, s Petrem Pelčákem); startovací byty Slavonice (1997, s Petrem Pelčákem); rekonstrukce průčelí Trenckova křídla kláštera kapucínů v Brně (1998, s Petrem Pelčákem); domov pro mentálně postižené ve Velehradě (2000, s Petrem Pelčákem); administrativní budova firmy Blata v Blansku (2001, s Petrem Pelčákem); rodinný dům v Podivíně (2003); rekonstrukce Denisových sadů a Studánky v Brně (2003–2005, se Zdeňkem Sendlerem, Václavem Babkou a Petrem Pelčákem); administrativní centrum Triniti v Brně (2004–2009, s Petrem Pelčákem, Tomášem Rusínem, Ivanem Wahlou); rekonstrukce Domu umění v Brně (2008–2009); terminál autobusového nádraží Praha-Florenc (2009); rekonstrukce Dvorany a Sukovy síně v Rudolfinu v Praze (2009–2015); rekonstrukce domku zahradníka a barokní jízdárny na kulturní sál zámku Valtice (2013–2017); parkovací dům Domini park v Brně (2017); rekonstrukce Janáčkova divadla v Brně (2017–2018); rekonstrukce zámku Uherčice (2018–2020); rekonstrukce Univerzity Hradec Králové (2017–2020) → **sdržení:** Obecní dům; SVU Mánes.

zdroje: Říční lázně Riviéra v Brně, *Československý architekt* XXXII, 1986, č. 25, s. 5; Obecní dům, *Architektura*, 1990, č. 5–6, s. 45.

Petr Hrůša, 1993
(soukromý archiv Petra Hrůši)



Říční lázně Riviéra, Brno-Pisárky, 1985–1990, model, včetně širšího kontextu a nerealizovaných budov (soukromý archiv Petra Hruši)



nebo nám tady podepíšete vojnu." Vysvětloval jsem veliteli útvaru, že nemohu ani jedno, a pokud nechce nějakou mimořádnou událost, tak že se mohu prezentovat jen jako architekt a nabízím sebe nikoliv jako vojáka, ale jako architekta. Říkal, že se mu ještě nestalo, aby si voják absolvent přišel stěžovat na vojenskou kontrarozvědku. Byl tak v šoku, že slíbil: „Já pro vás tedy za tu odvahu něco udělám. My potřebujeme rekonstruovat vojenskou chatu. Vy to narýsujete, a když projekt stihnete dřív, tak vás pustím dřív z vojny domů." Což se stalo. Takhle mne ta architektura stále provázela.

Po návratu z vojny jste opět nastoupil do Stavoprojektu?

Ano. Ve Stavoprojektu jsme samozřejmě museli jako nováčci dělat nějaké řezy kolektorem na sídlišti Vinohrady a vypomáhat na projektu nemocnice

v Bohunicích, která se tehdy stavěla. Ale já jsem se z té mašinérie chtěl za každou cenu vymanit. A nakonec k nám do Rudišova ateliéru přistála zakázka na několik padesátimetrových bazénů pro sportovce v Brně-Pisárkách. Spěchalo to a bazény se už někde v Sabinově skoro vyráběly. Ale když jsme s kolegou Janem Doležalem, mým druhým šéfem, nenápadným, ale velmi koncepčním architektem, dorazili na místo, přišlo nám škoda zvolit běžné řešení pro takové krásné, panenské území. Divočina, hrana mezi civilizovaným brněnským výstavištěm a přirozenou neudržovanou krajinou. Já jsem pak přes noc naskicoval, že bychom obnovili původní rameno Svratky, která zde kdysi protékala, a kde se dříve koupalo. A že žádné běžné bazény dělat nebudeme. Můj šéf řekl, že projekt nechá plně na mně, když se zpěčuji zadání. Tak jsem skicu

Říční lázně Riviéra, Brno-Pisárky, 1985-1990
(soukromý archiv Petra Hrůši)



Říční lázně Riviéra, Brno-Pisárky, 1985-1990
(soukromý archiv Petra Hrůši)



Říční lázně Riviéra, Brno-Pisárky,
1985-1990, po rekonstrukci
(soukromý archiv Petra Hrůši, 2005)



rychle dokončil, než si to rozmyslí. První část umělého toku byla inspirována řekou Vydrou a jejími plotnami kamenů, druhá část měla sloužit jako říční plavecký bazén a třetí dostala podobu poetických zarostlých tůňek... aby si tam mohl někdo sednout a chytat ryby, protože jsem myslel, že se do slepého ramene jen pustí voda z řeky. Což bylo z hygienických důvodů úplně nemyslitelné, jak mi vzápětí vysvětlil výborný hlavní inženýr přes vodní hospodářství ve Stavoprojektu s příhodným jménem Zdeněk Žabička.

Po konzultaci s ním jsem šel na jednání k investorovi úplně jinak nabitý než pouze svým konceptem krajinné architektury. Návrh jsem představil a zástupci tzv. Parku kultury a oddechu se nahlas smáli, chytali se za hlavu a říkali, co to je blbost, ať to rychle schová a přinesu něco vážného, a ne nějaký říční bazén. A najednou se rozlétly dveře, vstoupil člověk v kravatě a obleku, chvílku poslouchal, pak si sedl a poměrně nevybíravým způsobem prohlásil, že takové nesmysly nebude poslouchat, ať mu někdo představí něco pořádného, a ne tady toho kluka. Že chce něco, co může na krajském národním výboru KSČ představit jako svůj volební program. O volebních programech z té doby si nemusíme nic malovat, ale skutečně zaznělo, že bazén bude volební program a sledovaná stavba.

Jenže já se ohradil a pustil se do něho, protože jsem nevěděl, že jde o vysokého komunistického pohlavára, před kterým se všichni třesou. Začal jsem se hádat a vysvětlovat, že můj návrh vůbec nepochopil, popisovat svůj koncept, a že za tím je řada konzultací se specialisty. On mne poslouchal, ostatní zalézali pod stoly, chvílku něco namítal, nebyl vůbec hloupý, ptal se na technické detaily, a když jsem odpovídal, tak prohlásil: „Zdá se, že to má hlavu a patu. Tak přijď za mnou na KNV a ještě si o tom povykládáme.“ Samozřejmě mi od začátku tykal. A když jsem v dohodnutý den přišel, řekl, že o bazénu přemýšlel a že se mu návrh líbí, a pokud na realizaci nebudu chtít moc peněz, tak mne podpoří. Kouřil při tom a foukal mi kouř do obličeje, trochu mne zkoušel, bylo to podobné jako na vojně. A ptal se: „Kolik na to chceš milionů, dvacet nebo třicet?“ Já vůbec nevěděl, tak jsem stěhl od boku, že dvacetpět by snad stačilo. Na to on: „Dobře ses trefil, kdybys chtěl třicet a víc, tak bych tě vyhodil, ale když jsi řekl takovou rozumnou cenu, tak to spolu uděláme.“ Vzal telefon, zavolal řediteli Stavoprojektu a oznámil mu: „Mám tady takovýho kluka, vypadá jak blázen, ale on ti předvede, na čem jsme se dohodli.“ A takhle začala Riviéra.

Jak vůbec vznikl takový mimořádně atypický projekt?

Záhy se ukázalo, že přes část koupaliště má vést přivaděč z dálnice. Přišli dopraváci a další techničtí náměstci ze Stavoprojektu a já jim oponoval, že přes koupaliště nemůže vést žádná čtyřproudá komunikace. „A jak to chceš změnit soudruhu, to přeci nemyslíš vážně?“ S podporou kolegů, Aleše Buriana a Jana Vrábela, jsme proto nakreslili variantu s přivaděčem v tunelu. Chytali se za hlavu. Další šílenost. Umělá betonová řeka, pět set metrů dlouhá, a navíc tunel. Naštěstí nakonec dopravák z příbuzné organizace, z Brnoprojektu, řekl, že tunel je vlastně dobrý nápad, protože přivaděč měl vést přes chráněné území, a že by se krajinné otázky měly začít více sledovat. Připravili jsme pak model, včetně silnice v tunelu, a prohlásili, že jde o jediné možné řešení. Viktor Rudiš mne pak pověřil, abych pokračoval v projektu, „když jsem si to takhle upletl“, ale s podmínkou, že se vejdu do reálných ekonomických parametrů.

Jako úplný mladoch jsem se tak stal vedoucím projekční skupiny, se dvěma mladými architektky, jedním starším zkušeným, dvěma stavaři a kresličkou. Vedení začalo projekt podporovat, musel jsem si sice všechno oddřít, ale nikdo mi neházel klacky pod nohy, což byl u takové šílené věci v té době skoro zázrak. A specialisti se časem také nadchli. Zahradní architekt Rudolf Nenutil byl spokojený, že může uchopit celé území jako zvlněný, přirozený terén s vegetací. Se statikou pomáhal Zdeněk Musil, těsně před důchodem, kapacita a koncepční statik. Nejprve řekl, že jsem se zbláznil, pak hned začal přemýšlet, jak to udělat z hlediska dilatací a tlaku spodní vody. Velmi mi pomohl i s klenutými lávkami, s nízkou mostovkou, aby se po ní dalo chodit, případně jet s nějakým lehkým obslužným vozem, a aby vzepětí lepených dřevěných nosníků nemuselo kompenzovat táhlo. Atypickou realizaci samozřejmě žádná ze stavebních firem nechtěla přijmout. Až v Ingstavu, kam jsem přišel s doporučením ze Stavoprojektu, mi ředitel řekl: „Ty seš syn starého Hrůší? To byl slušný člověk, tak ti vyjdeme vstříc.“ A pro ně nezvyklou zakázku, věnovali se zejména inženýrským stavbám a přehradám, zvládli. Z litého betonu, ani jedna hrana rovnoběžná, s lehce postmoderní měkkou koncepcí. Rudiš sice doporučoval: „Petře, co kdybyste to narovnal, bude to jednodušší, z panelů.“ Ale já vytrvale opakoval, že bazén musí být přírodní, musí mít nevidaný charakter a že jako architekt nebudu dělat nic z panelů. A oni mi to, samozřejmě s tím doporučením z KNV v zádech, tolerovali.

Budova šaten je rovněž atypická?

Zdeněk Žabička mne rychle uzemnil, že v bazénu nemůže proudit voda z řeky, ale musí procházet úpravnou, s čištěním a vším zázemím. Na hygieně dojednal velikost úpravny, která kupodivu nebyla až tak náročná na provoz, už tehdy se všichni obávali energetické náročnosti a obrovského objemu vody. Projekt se rozrůstal a já poprosil kamarády, aby mi pomohli dodělat aspoň prováděcí návrh, každý nějaký kus, detail. Zapojili se Aleš Burian, Zdena Vydrová, Jan Vrábel, Michal Řičný, vzepětí mladické generace architektů ve Stavoprojektu, která se navzájem podporovala, a musím říct, že nás vedení akceptovalo. Kromě výtečných kolegů mi hodně pomohlo i rodinné zázemí tatínka jako vodohospodáře.

Úpravna měla charakter účelového objektu, a aby neskončila jako blbá bouda, osadil jsem na ni šatny a hospodu. Tehdy mi Emil Přikryl poradil, ať se zajedu podívat na pražské lázně a jejich lehkou konstrukci... Ale z různých důvodů jsem chtěl svou budovu čistou, bílou, omítanou. Uvnitř se sice skrývá ocelová konstrukce, ale obezděná. Výsledkem jsou na tu dobu štíhlé, téměř klasické proporce. Mnozí poté budovu spojovali s funkcionalismem, kvůli nautickým motivům, ale já to bral spíše jako riviéru. Zdeněk Palcr s mými vrstevníky sochaři Bartůňkem a Blažkem říkali, že nejde o žádný funkcionalismus, že to má renesanční základ a proporce. Což mne nadchlo.

Miroslav Masák, politicky persona non grata, ale pro nás mimořádně důležitá osobnost, pak zavolal, že sleduje, co dělám, a přizval mne k účasti v soutěžním workshopu do Florencie. Souhlasil jsem, renesanční Florencie byla pro mne tehdy úplné zjevení. Pozval jsem ostatní, kteří mi pomáhali s lázněmi, a zapojili jsme se do soutěže na okolí řeky Arno. Rovezzano se to jmenovalo. Po pár letech si našeho projektu všiml Kenneth Frampton a prohlásil, že jde o pozoruhodný středoevropský poetismus. Tím nám tak stouplo sebevědomí, že s námi možná nebylo k vydržení. Věděli jsme, kdo to je.

Hlavní námět Riviéry tkvěl také v kontextu, i bazén měl mít přírodní charakter, oblé hrany a přechod do přírody v pozadí. Žádné atrakce, když se člověk otočil zády k budovám při výstavišti, tak měl před sebou jen měkce tvarovaný bazén a volnou krajinu, jako by ani nebyl v Brně. A návštěvníci si užívali i ten protékající proud, polehávání na mělčinách. Velká část dalších budov z modelu se nakonec nerealizovala, ale jádro se dotáhlo do realizace a ta se přehoupla už do roku 1990.

Jak vzniklo sdružení Obecní dům?

S kolegy jsme ve Stavoprojektu kromě Riviéry pomáhali i s jinými projekty – na brněnskou nemocnici, operu v Paříži, koncertní sál v Brně. A tyto projekty nás daly dohromady. Ještě se to nejmenovalo Obecní dům, název vznikl až díky setkáním s kamarády v Praze. Jádro tvořili Ivan Vavřík a Petr Krajčí, Zlatí orli, Miroslav Masák a naše původní brněnská parta z Riviéry, rozšířená o Petra Pelčáka, Tomáše Rusína a Ivanu Wahlu. V této poměrně výrazné skupince jsme se setkávali u Vavříka v ateliéru a zejména v Obecním domě. Tehdy se to jmenovalo Vokolo osmého, scházeli jsme se, jak jinak, okolo osmého každý měsíc.

Kromě setkávání, jaké jste měli inspirační zdroje?

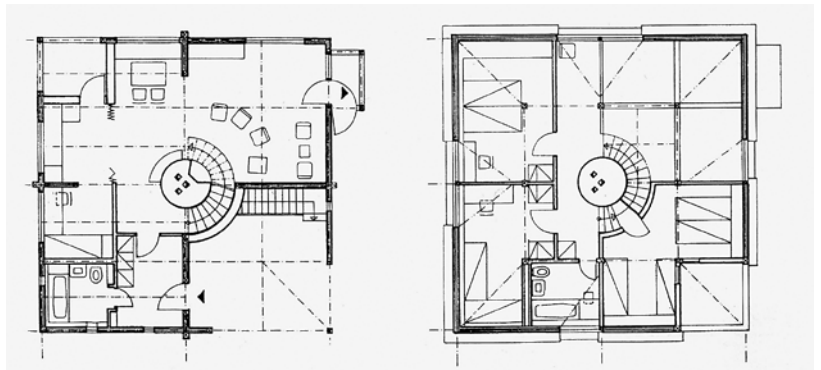
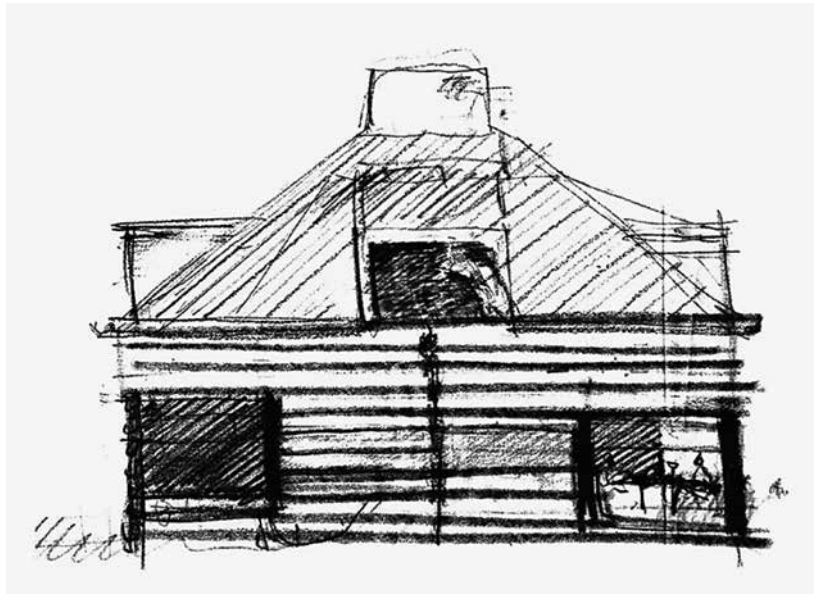
V Brně z pohledu knihoven žádné vyslovené osvětlené ohnisko nefungovalo. Na škole zahraniční literatury a časopisů také moc nebylo. Ale měli jsme italskou *Cassabellu* a nějaké samizdaty. Spolužák Aleš Burian měl sestru v Německu a maminku v zahraničním středisku na výstavišti, takže občas donesl třeba *Detail*. Takže jsme se sami zásobovali. Já občas zašel do Moravské knihovny a tam si listoval. Postmodernismus tehdy bujel, znali jsme Venturiho a Jencksovy práce, ale teoretické nebo filozofické texty představovaly vzácnost. Pamatuji, jak jsem na povinných hodinách marxismu-leninismu, kde jsme každý museli přednést nějakou esej, rozvinul Timaiia. Pedagog mi řekl: „Soudruhu, teď musíte mně a spolužákům vysvětlit, v čem je Timaios pomýlený.“ Ale i tento brutální bolševický školitel věděl, o koho se jedná, a akceptoval, že pro architektky jsou platónské dialogy důležité. Brali to ale spíše jako úchylku.

Pro mne osobně bylo důležité právě ono Rudišem iniciované setkávání v Litomyšli, s pány sochaři a malíři, kteří zámek rekonstruovali. Olbram Zoubek, Václav Boštík, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázký, z naší generace Arnold Bartůněk, Eva Mautnerová, Pavel Míka a Michal Blažek. Neskutečně výzvná setkání, připadal jsem si jako učedník renesančních mistrů. A do Litomyšle jezdil i mladší filozof Petr Rezek, iniciátor úžasných diskusí. Sochař Blažek mi pak jako reakci na moje diskuse poskytl samizdat *Bytí a čas*. Já pak přinutil manželku opsat text na stroji přes jedenáct průklepáků a rozdával ho dál.

Riviéra už má za sebou úpravy, podílel jste se na nich?

Riviéra funguje dodnes a prošla dvěma rozsáhlými rekonstrukcemi. Ingstav uměl přehrady, ale tady se šetřilo, realizace nakonec stála 27 milionů, a betony časem degradovaly. Po roce 2000 hrozilo, že bazén

Roubenka v podhůří Hostýnských
vrchů v Rajnochovicích, 1992-1993
(soukromý archiv Petra Hruší)



obloží kachlíky. Přihlásil jsem se do výběrového řízení s velmi nízkou cenou, abychom zakázku dostali. A navrhl bazény ošetřit kvalitními polymerbetony. Jenže se opět šetřilo, firma musela z titulu politického zadání opravit celou Riviéru tenčími polymery a za pár let vše opět začalo prskat. Bojoval jsem znovu o uchování přírodního rázu, ale nakonec se bazény obložily nerezem a okolo vznikly triviální atrakce, skluzavky. Riviéra samozřejmě už předtím postupně degradovala. Měli jsme třeba navrhovat vstupní bránu a s tím spojené další objekty zahradní architektury, já požadoval aspoň tři měsíce času na smysluplný návrh. Pak už se nikdo neozval a na místě svařili z jeklů vjezd jako do traktorové stanice, chybí jen nápis „Buduj vlast, posílíš mír.“ Riviéra má dnes spoustu nánosů a stal se z ní normální akvapark, což mne mrzí. Ale není to nevratné.

Mohl byste zmínit i další zajímavé projekty z konce osmdesátých let?

Spíše menší stavbičky. Současně s Riviérou jsem třeba projektovал na Valašsku dřevěný dům, chatu pro syna ředitele lesů. Chodil jsem po valachách, díval se na ty krásné původní dřevěnice, v podvědomí odkaz Kurialových školení, kdy on už od čtyřicátých let zaznamenával v sérii katalogů lidovou architekturu na Moravě. Už tehdy říkal, že Čechy a Morava jsou úplně jiné kultury, že na Moravě je silný vliv Itálie, a dokonce geometrie megaronu u selských domů na rozdíl od franckých statků. Chatu jsem proto navrhl tradičně roubenou, přesně geometricky koncipovanou s krbem a ohništěm uprostřed, okolo nichž se otáčela centrální dispozice. Dům měl působit co nejkompaktněji a komunikovat s krajinou i nedalekým kostelem. Nejúžasnější ale byla spolupráce s tesaři, možnost zkusit si opracovat dřevo s nimi. Ta manuální filozofie jako zásadní architektonická zkušenost byla klíčová.

Co pro vás znamenal přechod po sametové revoluci.

Odešel jste okamžitě z projektového ústavu?

Ještě před revolucí jsem jezdil do Slavonic a skamarádil se s jedním mým vrstevníkem, stavebním technikem pracujícím na úřadě. A když to vypadalo, že režim padne, tak jsme se rozhodli, že ve Slavonicích založíme středověkou stavební huť. Což se po devadesátém roce stalo a dodnes funguje. Ale mé další směřování ovlivnilo, že jsem se pohyboval několik dní po 17. listopadu v Praze a pak vstoupil do Občanského fóra a působil v Brně jako zastupitel. Záhy ale začala mít v zastupitelstvu převahu brutálně ekonomicky a ideologicky orientovaná pseudopravice. Vedly se třeba debaty o soše od Makovského na

tehdejším náměstí Rudé armády, dnes Moravském náměstí. Já tehdy vystoupil a prohlásil, že jde o výbornou sochu a nechápu, proč ji chtějí odstranit. Začali mi nadávat do kryptokomunistů, a že chci zachovat sochu ruského vojáka, která se musí rozbít. Nakonec zůstal *Rudoarmějec* zachovaný. Architekt Zdeněk, syn sochaře Vincence Makovského, mi později potvrdil mou uplatňovanou domněnku, že socha vznikla podle anděla ve Střílkách, což jsem věděl od svých kamarádů sochařů, a i proto se jí zastával. Atmosféra houstla, až jsem zjistil, že mi politika nesedí. A tehdy přišel primátor Václav Menci a poradil, že by mi nejvíc sedělo dělat někde hlavního architekta. A že místostarosta v Telči nějakého shání a chce dostat Telč na seznam UNESCO. Čtyři dny v týdnu jsem pak jezdil do Telče a v pátek, někdy i v pondělí ráno, měl jako externista pár studentů na fakultě. Období velkého kvasu. Pak přišla výhra v soutěži na kryptu v katedrále, různé drobnější zakázky a já znovu přesídlil do Brna a založil ateliér Brno s kolegou inženýrem Igorem Bielikem, vzápětí posílený Petrem Pelčákem. Svůj podíl ve Slavonické huti jsem rozdál a vrátil se k projektům, k vlastní architektuře. Ale Riviéra byla základ, kdoví, kde bych bez ní skončil. Protože jsem nechtěl za žádnou cenu dělat na sídlištích – ty se mně ale dnes nezdají jako kdysi už tak strašné.

Petr Vorlík, Brno, podzim 2020

Roubenka v podhůří Hostýnských vrchů
v Rajnochovicích, 1992-1993, výstavba
(soukromý archiv Petra Hruší)



Tomáš Turek



Koncept koupaliště jsme navrhli hravý, šlo vlastně o zaoceánský parník

Jaká byla vaše cesta k architektuře? Vzešla volba architektonické profese z rodinného zázemí?

Narodil jsem se v Praze, bydlel na Hanspaulce a na gymnázium chodil na dnešní Evropské třídě, tenkrát Leninově. Když se rozhodovalo o vysoké škole, dlouho byla ve hře veterina. Od malička jsem jezdil na koních, všichni kvůli mé výšce říkali, že budu žokej. Ale protože mi šlo kreslení a matematika, přihlásil jsem se na architekturu. Tatínek působil jako středoškolský profesor a maminka jako tlumočnice. Táta učil výtvarnou výchovu, ale byl v podstatě výtvarník, což mohlo sehrát svou roli. Taky jsme jezdili celé dětství po památkách, a to s patřičným komentářem. U přijímaček na ČVUT jsem s tím pěkně zavařil. Kromě skutečnosti, že mi učitelka na občanskou nauku nedala z gymnázia na vysokou doporučení ke studiu – prý že chodím výstředně oblékaný a mám dlouhé vlasy. A k této první kaňce jsem si to ještě pokazil sám, když se mě u komise ptali, proč chci jít na architekturu, a já řekl, že žijeme v zemi, kde se spousta památek nachází v zoufalém stavu, takže bych se chtěl podílet na jejich rekonstrukci a záchraně. Přisedící vylítl a začal mi vysvětlovat, že komunisti se o památky starají, co si to беру do huby, a že si nevidím na špičku nosu. Druhý důvod, proč mě nevzali.

Ve kterém roce jste se neúspěšně pokoušel dostat na architekturu?

V roce 1975 mě nevzali a tenkrát to bylo tak, že si člověk mohl napsat druhou a třetí školu, jako alternativu. Já jsem jako druhou možnost měl pozemní stavitelství a třetí ekonomii a řízení stavebnictví. Když mi přišel po dvou měsících dopis, kde bylo napsáno „přiját“, skákal jsem radostí do stropu, a teprve pak si přečetl, že mne přijali na obor ekonomie a řízení stavebnictví... Takže velké dilema, jestli zkusit

ekonomii, nebo ne... Všichni říkali, ať jdu určitě studovat, protože jinak bych šel na vojnu, a kdoví, jaký to bude mít ještě vývoj. Začal jsem tedy na ekonomii a řízení stavebnictví s tím, že na architekturu přestoupím. Ukázalo se ale, že přestup není možný, z pozemních staveb to šlo, ale z ekonomie ne. Takže jsem po prvním ročníku přestoupil na pozemní stavby, udělal rozdílové zkoušky a dva roky studoval tam. Pak se na mě usmálo štěstí, spolužák Michal Šrámek, syn Aleny Šrámkové, mi řekl, že existuje možnost přestoupit na Akademii výtvarných umění. Tak jsme společně s Michalem zkusili přijímačky, a ono to vyšlo. Já mám tedy tři roky stavárny a tři roky akády. Na AVU byl vedoucím Marian Bělohradský, učili tam tenkrát Karel Filsak, dějiny umění Jiří Kotalík, interiér Zdenka Nováková.

Cítil jste se lépe na ČVUT, nebo na AVU?

Na AVU se studovaly tři ročníky. Ale předtím člověk musel stejně absolvovat tři roky jinde, protože na AVU neměli technické předměty. Matematiku, statiku, pružnost, beton... Na AVU pak opravdu byly úžasné předměty, jako dějiny umění, kreslení. A mnohem větší důraz na ateliéry samozřejmě. Takže po té, pro mě nezáživné, stavárně, nechci shazovat, byla akademie úžasná.

Čím jste akademii zakončil? Co dělali ostatní studenti?

Jestli se nepletu, tak jsem navrhoval hotel na Kampě. Dodnes tam je činžák, se kterým jsem „pracoval“. Dneska vím, že bych hotel dělal jako rekonstrukci, tenkrát jsem činžák velkoryse zboural a pod vedením Karla Filsaka postavil na jeho místě takový druhý Intercontinental. A když jste se ptal na spolužáky, tam právě byla výhoda, že někteří měli už šest let architekturu na stavárně a akademii jen jako na přilepšenou. Tito spolužáci, hotoví architekti, byli úplně jinde, oproti nám. Stále sice studovali, ale pořád měli šest let architekturu a my nula. Možná víc než ze školy jsem se naučil právě od nich. Třeba Václav Šmolík, Mirek Vochta, Honza Velek, Pavel Mansfeld, Honza Hendrych... Jirka Klokočka pak emigroval a žil v Belgii, ale nedávno se vrátil. Pavel Zvěřina, taky zdrhnul do Německa a v devadesátých letech se vrátil a učil tu.

Vy jste se po akademii dostal do projektového ústavu. Nebo jste pracoval ještě někde předtím?

Zase náhoda, protože dům, který si rodiče stavěli svépomocí, projektoval architekt Vlastibor Klimeš. Taky tam přímo bydlel, proto se podílel i na stavbě. Průběžně mě sledoval, a když jsem končil, tak se ptal, kam půjdu. A v podstatě mě nasměroval do Krajského projektového ústavu, kde pracoval. Nevím, nikdy

Tomáš Turek * 1955

akademický architekt → **studium:** obor ekonomie a řízení stavebnictví a obor pozemní stavitelství, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1975–1976 a 1976–1978); obor architektura, Akademie výtvarných umění v Praze (1978–1981) → **zaměstnán:** Krajský projektový ústav Praha (1981–1988); soukromá architektonická praxe (od 1988) → **vybrané projekty a realizace:** sídliště ministerstva vnitra v Roztokách u Prahy (1984–1988, nerealizováno); školní výcvikový bazén v Benešově (1985–1986); budova MNV a společenského domu v Kladrubech u Stříbra (1986, s Václavem Šmolíkem); rozšíření a dostavba školní jídelny v Benešově (1986); projekt objektů distribuce sklářského sídliště v Poděbradech (1986–1987, autor sídliště Josef Matyáš); řešení atria administrativní budovy Aero Vodochody (1986–1987, s Václavem Šmolíkem); tržnice v Brandýse nad Labem (1986–1987); interiér zakázkového krejčovství v Praze-Vršovicích (1987); modlitebna Církve adventistů sedmého dne v Karlových Varech (1987–1988, s Alešem Langem); návrh na dostavbu Staroměstské radnice v Praze (1987–1988, s Václavem Šmolíkem, nerealizováno); interiér klenotnictví na Václavském náměstí v Praze (1988, s Václavem Šmolíkem); galerie moderního umění v Ostravě (1988, s Václavem Šmolíkem, nerealizováno); rekonstrukce a úpravy pavilonu Expo 1958 na Výstavišti v Praze (1988–1989, s Alešem Langem); interiér expozice na *Salonu 89* v Praze (1989); scénografické řešení festivalu rockové hudby *Rockfest 89* v Praze (1989, s Alešem Langem); interiér reprezentačních prostor Aero Vodochody (1990) → **publikační činnost:** Tomáš Turek, *Arcosanti*, *Technický magazín*, 1985, č. 3, s. 44–46.

zdroje: Tomáš Turek, Školní výcvikový bazén v Benešově, *Československý architekt XXXIII*, 1987, č. 12, s. 5; Otakar Nový, *Architektonická konfrontace. 40 let KPÚ Praha*, Praha, 1988, nestránkováno; Aleš Lang, Modlitebna církve adventistů sedmého dne, *Architektura*, 1990, s. 79–81.

Tomáš Turek v interiéru zakázkového krejčovství, Praha-Vršovice, 1987
(soukromý archiv Tomáše Turka)



jsme se o tom nebavili, jestli mi to předjednal, nebo nepředjednal, ale prostě řekl, ať se jdu zeptat, a oni mě vzali. Bylo to ke Středočechům, kde jsme měli na starost výstavbu Benešova a Nymburku.

Kdo tenkrát vedl váš ateliér?

Luděk Štefek byl vedoucí skupiny a přímo mě vedl Josef Matyáš. Nad námi stál Zdeněk Edel, boží člověk. Přestože figuroval na vedoucí pozici, nebyl komunista, naopak stará škola, solidní a noblesní osobnost. Když můj bratr grafik sháněl práci, zeptal jsem se a Edel říkal: „Váš bratr? Jablko nepadá daleko od stromu, víc mi říkat nemusíte, my mu už něco najdeme.“ Nezkoumal kádrový profil, jen jestli dobře umí řemeslo. A tak brácha mnoho let pracoval v modelárně KPÚ – spoustu modelů dělal i pro moje projekty. Druhá podobná zkušenost přišla, když jsem chtěl jet v roce 1981 do USA. Říkal jsem si, že přeci nepojedu na čtrnáct dní, když tenkrát letenka stála dvacet tisíc. Napadlo mě neplacené volno. Všichni říkali, že to je nesmysl a nikdo mi ho nedá. Ale Zdeněk Edel řekl: „To není v mé pravomoci, musíte za ředitelem, ale já vám samozřejmě doporučení napíšu a moc vám přeju, ať to vyjde.“ Noblesní člověk! Hned napsal, že nemá problém a doporučuje. Ředitel Zdeněk Kuna se pak zeptal, jestli nechci emigrovat, a já odpověděl: „No, soudruhu řediteli, kdybych chtěl emigrovat, tak mi na to stačí jeden den a nebudu si vyjednávat neplacený volno.“ Zabrало to. Ale o prsa, protože výjezdní doložku jsem měl na tři týdny a zpáteční letenku za pět týdnů. Kdyby si toho na letišti všimli, tak hotovo. Šel jsem tam se staženým zadkem, ale dopadlo to! Pět neděl ve Spojených státech v době, kdy to bylo opravdu výjimečné.

Co všechno jste dělali v KPÚ za projekty?

Třeba soutěž na novou přírodovědeckou fakultu, velký projekt, na kterém se podílel celý ateliér. Soutěž jsme nevyhráli, ale odměnu pět tisíc ano. A padlo rozhodnutí, že vše propijeme. Ukázalo se, že propít v té době pět tisíc byl nadlidský výkon... Jinak se dělaly běžné věci do Benešova. Úplně sám jsem navrhoval benešovský bazén, za který jsem dostal i cenu *Mladého světa* pro mladé architektky, nebo dostavbu střední zemědělské školy. Pak se projektovalo sídliště pro ministerstvo vnitra v Roztokách. Na začátku jsem si dal podmínku, že domy nebudou vyšší než čtyři patra a že se pokusím udělat město – blokovou zástavbu, ulice, náměstí, parky... Nejednalo se o klasické paneláky vysypané na poli. Nakonec návrh neprošel přes ekonomické posouzení, s tím, že optimální bylo stavět dvanáct

pater z jedné jeřábové dráhy. Byl z toho trochu „bugr“, protože se vyhodily peníze za projekt, který se nedal použít. Ale naštěstí vzápětí přišel listopad a vše spadlo ze stolu. Já teď bydlím v Roztokách a biju se v prsa, že jsem je zachránil, že tam není sídliště.

Tohle všechno jste navrhoval se staršími spolupracovníky z ateliéru, vnímali třeba nějaký posun od toho, co dělali v šedesátých nebo sedmdesátých letech? Bavili jste se o jejich starších projektech nebo způsobu práce? Byla pro ně osmdesátá léta uvolněním, nebo pokračující stagnací?

To jsme vůbec takhle neprobírali, ani mimo projekták. A hlavně moji bezprostřední kolegové a šéfové, například Josef Matyáš nebo Luděk Štefek, nebyli o tolik starší. Občas na tohle téma padla řeč s Vlastiborem Klimešem, který byl výrazně starší – generace mých rodičů. Čas od času vzpomínal, že začínali se sídlišti, a vůbec s panelovou technologií. Mysleli, že s tím půjde změnit úplně celou výstavbu, ale k lepšímu! Pak stavěli hodně na Slovensku, protože tam projektáky žádný nebyly. Ale o téhle skoro teoretické otázce jsme se de facto vůbec nebavili, všichni kolem začínali jen o malinko dřív než my samotní. Takže nic tak odlišného nezažili.

A vy sám jste cítil rozdíl oproti předchozím, třeba studentským letům, nebo jste to bral jako uzavřenou záležitost, v podstatě historii?

Šedesátá léta, to mi bylo pět let, úplná minulost... Shodou okolností s námi dělal mladý Fragner, Tomáš. Seděl s námi v ateliéru, hrozně hulil a my k němu domů chodili na večírky, protože měli velké podkroví v Nerudovce. Takže snad trochu skrze Fragnera, ten o těch věcech mluvil. Ale spíš jsme se bavili o politické situaci, jaký byl šedesátý osmý rok... Ale že by tam byla nějaká vazba na svobodnější tvorbu, to si nevybavuju. Prostě pro nás byla skvělá ta předválečná doba. A ještě překvapivě sorela! O ní se hodně mluvilo, ne o návrzích, ale o určité kvalitě staveb, stavitelského řemesla. Já jsem z Hanspaulky, tak na jedné straně byla Baba a na druhé vojenské domy s hotelem Družba. Když jsme se bavili o architektuře, tak o tomhle, ale... [přemýšlí] ...šedesátá léta pro nás nebyla téma, aspoň si to nevybavuju.

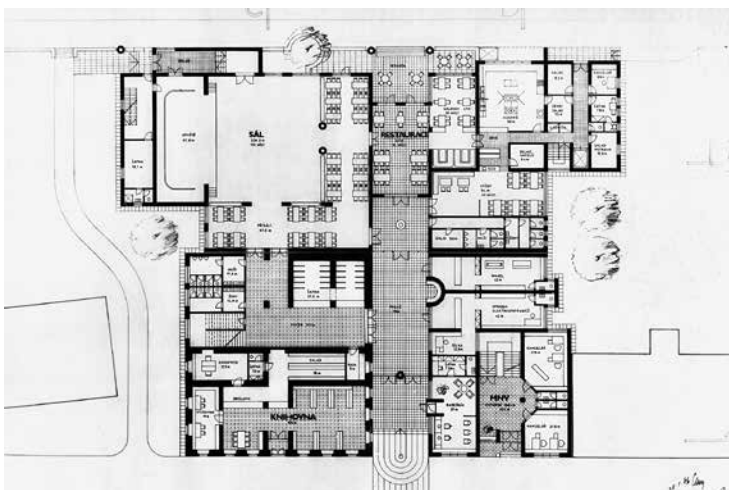
A co literatura a periodika z té doby, zajímal jste se o ně? Třeba *Architektura ČSR*, *Výtvarná práce* apod.

Samozřejmě jsem četl a hledal, co šlo, i přesto, že zdroje byly minimální. Ale když se podíváte do mé knihovny, jak jsem vyjel někam do ciziny, tak jsem okamžitě skupoval vše. Jeden čas jsem odebíral i časopis *Domus*, to šlo i individuálně, ne

Školní výtvarný bazén,
Benešov, 1985–1986
(soukromý archiv
Tomáše Turka)



Budova městského národního výboru
a společenského domu, Kladruby u Stříbra,
1986 (soukromý archiv Tomáše Turka)



jen přes knihovny. „Nasávali jsme“, co to jen šlo. Spíš o současném dění než šedesátky nebo sedmdesátky.

Zajímaly vás informace pouze o Západu, nebo i o Východu?

Jenom o Západu. Na Východ nic moc, leda Maďar Imre Makovecz s jeho organickou architekturou.

Jestli jsem to dobře pochopil, vyjel jste do zahraničí vícekrát?

Ano, protože já měl fakt štěstí. A dodnes existují lidi, kteří si myslí, že jsem byl estébák, a jen proto mě pouštěli. Hlavně ta Amerika nikomu nešla do hlavy, že mě v roce 1981 hned po škole s čerstvým diplomem pustili. Už předtím jsem byl třikrát v Anglii, protože ať jsem vyjel, kam jsem vyjel, vždycky jsem skončil v Londýně. Tam jsem měl známé a ubytování, a tak to vyšlo levně i prakticky. Takže jsem měl slušnou knihovnu zahraničních knih, časopisů, ale taky spoustu zkušeností. Ale není to úplně náhoda – štěstí přeje připraveným. Protože já jsem chodil do banky otravovat, základ byl devizový příslib. Tak jsem chodil a chodil a několikrát vyjel na, my jsme tomu říkali „zvrátky“, tedy vratky. Když někdo nevyčerpal devizový příslib, tak oni je po prázdninách přerozdělovali znova. Díky tomu jsem třeba byl na Vánoce a na silvestra v Londýně, protože jsem dostal někdy v říjnu „zvratek“.

Takže jste byl v Anglii, ve Francii, Švýcarsku, USA a ještě někde?

Západ představoval spíš výjimku. Na Východ jsem také jezdil hodně – Bulharsko, Rumunsko, Polsko, NDR. A se školou na třech výměnných pobytech, v Polsku, NDR a v Moskvě. Vždycky se minimálně čtrnáct dní pracovalo a pak týden jezdilo. Jako fakt pracovalo, na stavbě, kde se kopal, lil beton... Abychom všechno poznali, zkušenost fantastická.

Pak také Český fond výtvarných umění organizoval přes Čedok zájezdy. To byla zase honička se tam dostat – padesát míst v autobuse, zájem dvě stě lidí. Nejlepší byla Itálie, kde jsme jeli čistě po památkách. A pak Turecko, ještě v době, kdy nebylo zdaleka turisticky zprofanované. Navštívili jsme vesnici Kuşadası, dnes turistický resort, tehdy jen kemp s bungalovy v lese u Středozemního moře. Asi tři kilometry od nás byla rybářská vesnice, kde bydleli místní, a my jsme vždy šli z kempu do vesnice, tam si dali jídlo a pak zase zpátky, nádhera. Byl jsem tam po osmi letech – vesnice obestavěná hotely, až daleko za kemp, celé pobřeží zastavěné. Tak jsem si uvědomil, osm let a jak se dá původní pojetí vesnice zničit. Pak jsem hodně přemýšlel o původní zástavbě a nekontrolovaném rozvoji měst.

Jak jste si vzájemně doporučovali a vyměňovali zkušenosti, měl jste z toho pocit určité generační propojenosti? Bylo tu nějaké společné téma?

Společné téma... [přemýšlí] Samozřejmě, povinně jsme museli dělat paneláky a byla snaha je nějak ozvláštnit, a tomu hodně nahrál ten posták [postmoderna]. Nad panelák se udělal tympanon a už to byl velký počín [smích]. Takže postárna postihla asi všechny v mém okolí. Jako téma mi to asi došlo, když jsem v New Yorku viděl, jak Philip Johnson udělal AT&T Tower. Slintal jsem, že i mrakodrap se vlastně dá udělat takhle. To se pak člověk těžko vrací ke svým vyzděným tympanonům, kde šlo spíš o vyprovokované averze vůči panelákům, které nevyužívaly ničeho. Postárna byla prostě reakce na tohle vše. Jako bychom chtěli říct, že máme omezené možnosti, ale tohle jsme ještě schopní udělat a ty věci zlepšit.

Když jste to tak cítil, přivezl jste z USA nějaké materiály k postmoderně? Texty, fotky, knihy, které jste mohli dále půjčovat?

Samozřejmě, ale nebylo to cílený přímo na posták. Knížky ještě mám, kolovaly mezi námi. Fotky jsem taky ukazoval. Dokonce jsem napsal i nějaké články. Ještě k té nemožnosti úplně seberealizace, já jsem třeba psal Johnu C. Portmanovi, jestli mě nechce zaměstnat v ateliéru! Odpověděl, že nepotřebuje, že má plno [smích]. To prostě bylo neštěstí, ten bolševik. S námi byl v projektáku ještě Jirka Hauner, kterému se přes Polytechnu podařilo jet do Kuvajtu. To byl sen, neříkám všech, ale mnohých, a ne jenom kvůli penězům, taky se tam dala dělat jiná a zajímavá architektura.

A vy jste někdy do zahraničí něco projektovali?

Ne. Já jsem byl postaven před hotovou věc: „Pokud nemáte rudou knížku, tak sem vůbec nechodte.“ Bylo jasné, že bez extra pracovního povolení nevycestuju. Stejně se jezdilo především do tehdy rozvojových zemí – Kuvajt, Libye, Tunis. A ještě jen techničtí experti.

Se zahraničními zkušenostmi a realitou domácí struktury stavebnictví, vnímal jste změny v postavení architekta v osmdesátých letech?

Mezi kolegy jsme to řešili pořád. Dokonce nás učili na akademii, že architekt není ten, kdo „tahá“ čáry, ale že je tvůrcem životního stylu! Jenže za komunistů mu byla jeho role odebrána. Jen vykonával politickou vůli, tady máš paneláky, rozpočet, tady je narovnej a potřebujeme tam mít tisíc bytů. Tvorbou byla hrozně omezená, ale změnu jsme pociťovali, protože třeba Alena Šrámková udělala na nádraží 24 pokladen.

Atrium administrativní budovy Aero Vodochody,
1986–1987, malba Václava Šmolíka
(soukromý archiv Tomáše Turka)



A pokladní si tam věšely záclonky a lepily Karla Gotta, aby na ně nebylo vidět. A my si přesně říkali, že to je ono. Architekt tvůrce životního stylu – ale musí to být pozvolné! Lidi nepředěláte tím, že jim uděláte vitrínu, to si jí zalepí. Vy je musíte vychovat k tomu, aby jim nepřišlo, že jsou ve vitrině.

Pak se konala třeba soutěž na kašnu v Benešově, které jsem se zúčastnil, a do průvodní zprávy napsal, že mnohem užitečnější by bylo, kdyby nekupovali kašnu za dva miliony, ale opravili fasády na náměstí. Takže to, že je architekt tvůrcem životního stylu, jsme probírali pořád, ale vždy převládly omezené možnosti a chápání jeho nové role stále nepřicházelo.

Kromě Aleny Šrámkové, vybavíte si teď zpětně nějaké další realizace, které pro vás ztělesňovaly změnu ve vnímání architekta jako tvůrce, že to je přesně směr, kterým by se měla domácí architektura vydat?

Určitě, Věra Chytilová má vilu v Troji, naprosto úžasný dům. Tehdy jsem si říkal, kdybych aspoň takový barák jednou v životě dokázal postavit, tak mám splněno. Byly prostě věci i tenkrát, které úplně ulétly a povedly se. Také SIAL a jejich projekty jsem samozřejmě sledoval. Ještěd, i ten obchodák dole, co zbourali. To člověk jásal, že se něco povedlo. Sehnali žlutý dlaždičky!

Interiér reprezentačních prostor
Aero Vodochody, 1990
(soukromý archiv Tomáše Turka)



Bylo to spíše tak, že se konečně něčemu povedlo vymanit se ze spirály typizace a normalizačního stavebnictví, nebo jste v tom viděli i jinou kvalitu než „pouhou“ odlišnost?

To si myslím, že se snoubí: když to bylo jenom jiné a blbé, tak to prostě bylo blbé. Ale tyhle realizace prostě byly kvalitní a jsou dobré i dneska.

V rámci KPÚ jste netoužili dostávat velké a reprezentativní úkoly, jako protiváhu k těm běžným zakázkám?

Ano, ale nemyslím si, že by některé ateliéry dělaly věci „lepší“ a jiné „horší“. Já jsem ani necítil touhu změnit ateliér, ale všichni jsme toužili po tom dělat mimořádné projekty, třeba galerii nebo kostel. Ale k nám se nic takového nedostalo, to si nevybavuji. Já jsem pak měl štěstí, jako celý život, protože známá dělala na ústředním výboru Svazu socialistické mládeže. Chtěli SSM trochu víc přiblížit lidem, dali dohromady tým lidí a dostali do užívání pavilon z Bruselu ve Fučíkárně [Park kultury a oddechu Julia Fučíka, dnes Výstaviště Praha]. Měl sloužit jako dům mládeže, se vším všudy,

a protože s tím potřebovali nějak pohnout, tak si mě, ještě s kamarádem Alešem Langem, vytáhli z KPÚ. Byli jsme najednou tzv. refundovaní, stále zaměstnanci projektáku, ale dělali jsme pro SSM. Opravdu se jim podařilo vybrat fajn lidi, co se točili kolem bigbitu. Navrhovali jsme pak ke konci režimu třeba scénografii na prvním Rockfestu v Paláci kultury.

Zůstal jste v KPÚ až do listopadu 1989, nebo jste změnil umístění?

SSM nás pustilo asi v roce 1988, že už nás nepotřebují. Šel jsem zpátky do projektáku a říkal: „Já tady budu pracovat, ale nebudu sem chodit. Já budu dělat doma. Jestli jsem doma nebo tady, je jedno, já sem budu chodit na konzultace.“ Což bylo nepříjemné. Tak jsem dal výpověď a už před listopadem pracoval na volné noze. Jako akademický architekt jsem i za komunistů mohl mít vlastní kancelář, což inženýři nesměli. Měl jsem naštěstí ateliér, kde jsem předtím dělal melouchy přes Český fond výtvarných umění. Komise Fondu garantovala kvalitu, ale i cenu, takže jsem se nemusel s investorem hádat, za kolik to bude. Člověk si musel

Modlitebna Církve adventistů sedmého dne, Karlovy Vary, 1987–1988
(soukromý archiv Tomáše Turka)



sám sehnat zakázku, nikdo vám ji nedal, ale většinou někdo něco přihrál. Třeba Josef Matyáš mi nabídl, jestli nechci dělat interiér do Aera Vodochody. Postupně si vytvoříte kontakty. Ale taky byly doby, kdy jsem prosil kamarády, jestli něco nemají.

Když jste dělal zakázky pro Fond, ale i KPÚ, měl(i) jste nějaká omezení – ekonomická, ideologická, technologická?

V KPÚ bylo vše striktní, řeklo se prostě, že to bude ze systému třeba T06B. Ale u zmiňovaného sídliště v Roztokách jsem se, i v rámci KPÚ, snažil navrhnout městskou čtvrť. Můj vedoucí věděl od začátku, jak na to jdu a do jakého rizika se tím pouštím. Ale dokud nebyl projekt hotový, nikdo nic nepočítal, a do limitů, i finančních, jsem neviděl. Ale povedla se nám s kamarádem, taky přes Fond, modlitebna adventistů

v Karlových Varech. Neproběhla žádná architektonická soutěž, za komunistů se kostel stavět nemohl, tak se projekt skryl za rekonstrukci církevního objektu. Samozřejmě, že šlo vlastně o novostavbu.

Vaše benešovské projekty v rámci KPÚ jste dostal přidělené, nebo jste vedli diskusi, kdo by mohl dělat jaký?

Šéf vše rozděloval. Ale pod Josefem Matyášem jsme se už bavili o tom, kdo co chce, a pak teprve se rozhodlo. Ale na leccem jsme dělali společně. Existovala také užitečná věc, a to UTRy – umělecko-technické rady. Jednou měsíčně, nebo za čtrnáct dní, jsme se sešli v zasedačce a každý, kdo chtěl, ukazoval, co a jak dělá. Všichni se vyjadřovali, ptali se, připomínkovali, takže opravdu celý ateliér se sešel u jednoho stolu. A to mně strašně moc dalo.

Dostavba Staroměstské radnice v Praze, 1987–1988, nerealizovaný soutěžní návrh (soukromý archiv Tomáše Turka)



Galerie moderního umění, Ostrava, 1988, nerealizovaný návrh (soukromý archiv Tomáše Turka)



Scénografické řešení festivalu rockové hudby Rockfest 89, Praha, 1989 (soukromý archiv Tomáše Turka)



Můžete zmínit projekty, které jste dotáhl do konce a zrealizoval?

Bazén a kuchyni v Benešově, modlitebnu adventistů v Karlových Varech s Alešem Langem, interiér klenotnictví na Václaváku s Václavem Šmolíkem, hodně inspirovaný Holleinem. Taky jsem navrhoval lapol, lapač tuků u stravovacího zařízení. Dělal jsem si srandu, že jsem akademický architekt – specialista na lapoly.

Měl jste u svých samostatných projektů nasmlouvané nějaké dodavatele, konkrétní podniky, byli to přátelé nebo kontakty z KPÚ?

V podstatě jsem musel domluvit, kdo mi vše vyrobí. Protože přemluvit truhláře, aby vám ohnul překližku, nebylo vůbec jednoduché. Přemlouvali jsme spolu s investorem, který to pak u nich objednal jako běžnou zakázku.

Když se z tohoto pohledu vrátím ke klenotnictví na Václavském náměstí, vzpomenete si, kdo se podílel na realizaci?

Kamenné věci a nerez, to bylo hodně drahé. Polštářky, sametem potažené, jsem dělal já, to si pamatuju. Za bolševika byl hlavně problém sehnat jakýkoli dražší materiál, což je dneska obráceně. Tenkrát, když člověk věděl, že chce nějakou výraznou barvu, tak měl hodně omezené možnosti něco sehnat.

[Spoluautor Václav Šmolík po telefonu doplňuje] Kámen, ze kterého vyrůstal zlatý list, byl z umělého mramoru odlitého do formy a následně zbroušeného. Vyrobito nám to nějaké družstvo, co mělo v sortimentu náhrobky. Plechové detaily z mosazi upravoval pan Jelínek z Plzně. O něm jsem věděl, že nám takový atyp bude schopný dodat, protože jsem s ním dělal další různě experimentální sochy.

Můžete zmínit i další projekty podobného typu?

Třeba místní národní výbor a spolkový dům v Kladrubech u Stříbra, opět ve spolupráci s Václavem Šmolíkem a přes Český fond výtvarných umění. Celý stavební program jsme navlékli na pasáž, vpravo byl sál, vlevo knihovna a hospoda vzadu. Jsme v roce 1986, takže posták, s věžičkou jako symbolem-archetypem úřadu a radnice. V komisi ČFVU byli našemu postáku většinou naklonění, až investor byl stranický ouřada, tak to bylo jako z filmu *Černí baroni*: „Věž. V žádném případě, jediné přes moji mrtvolu!“ Takže jsme to museli postavit bez věže...

Byl jste tam od té doby někdy?

Jednou, ale nešel jsem dovnitř. Byl jsem zklamaný, protože se to nerealizovalo úplně podle našich plánů. A jestli to mělo nějaké kouzlo, tak právě v tomhle, co

je na kresbě. Dnes jde o obyčejný krychlový objem s ustoupením a navázáním na další stávající objekt.

Pracovali jste s prefabrikáty a zavedenými konstrukčními systémy?

Ne. Tohle mělo být celé zděné, klasicky zednický. A protlačilo se to – v roce 1986! Ale ještě k využití, dneska se prostě celkově změnil způsob života, lidi se víc zavírají doma, nežijí spolkově. Nicméně ještě pár let po revoluci byly takové ty klasické venkovské tancovačky a plesy, hasiči dělali posvícení. Na to tyhle sály a objekty byly optimální, i jejich velikost – sál 132 míst, výčep 42 míst, salonek 30 míst, restaurace... Zkuste dnes využívat takové prostory, chápu, že to nelze.

[Tomáš Turek přináší modely, další fotografie a kresby]

Pro atrium Aera Vodochody jsme použili jejich firemní motivy, proto ta barevnost a pruhy, stejně jako mraky a letadla. Administrativní budově z panelů jsme měli v interiéru s atriem dodat na reprezentativnosti. Výkresy jsme skrze Architektonickou službu ČFVU odevzdali v lednu 1987. Stejně tak pohledy na atrium během čtyř ročních období. Václav Šmolík takhle náladově maloval, jasný osmdesátky, a já byl na to technické.

Realizovali jsme také takzvanou síň tradic, dneska by se řeklo showroom. Šlo o ucelený koncept, měl tam dokonce běžet i nějaký film, proto lavice. Atypický lustr se opravdu zrealizoval, a navíc ze skla řezaného do trojúhelníků, mnohokrát řazených za sebe. Hrozilo, že provrtáním na dvou bodech se zvýší riziko uštípnutí, a mohlo by to na někoho spadnout jak gilovina. Ale udělali to.

Benešovské koupaliště jste tedy dostal jako individuální úkol v KPÚ, jaké byly okolnosti vzniku?

Koupaliště jsem dělal sám, ještě s Frantou Foldýnem, což byl zaměstnanec MNV. Férový chlap, i když pracoval na bolševickým úřadě. V návrzích byl místo názvu „Mír“ nápis „Franta“, to ale neprošlo...

Koncept koupaliště jsme navrhli takový hravý, šlo vlastně o zaoceánský parník, voda jako trup lodi a špičku tvořily lavice na odpočinek. Bazén má formu obdélníku, dotvarovaný zpředu a zázemím jako kapitánský můstek.

A projekt na novou ostravskou galerii moderního umění?

Krásná věc – galerie do Ostravy, ta mě teda mrzíl! Taky jsme ji navrhovali společně se Šmolíkem, už jsem asi nebyl aktivně v projektáku. Galerie měla být obrovská, aby se dostala do měřítka okolního sídliště. Nevím už vlastně, proč nedošlo na realizaci... Oni návrh chtěli

přímo po nás, bez soutěže, a pak možná nesehnali prachy. Vše skončilo ve fázi studie. Ale vezměte si, kdybychom galerii zrealizovali v osmdesátých letech, tak jsem dneska možná v té první lize i já.

Vypadá to zajímavě, objemy, barevností i zapojením do kontextu sídliště. Netipoval bych to do Československa...

No právě! Ondřej Gattermayer měl sestru, která se provdala do Švýcarska a odebírala německý architektonický časopis. V KPÚ byla knihovna, chodilo se taky do technické, takže byly nějaké knihy k mání. Ne, že by jich byly hromady, ale člověk se k nim dostal. Mohl listovat a vzory se daly najít, i z těch mých předchozích zkušeností z cest. U galerie šlo o fázi studie, takže se neřešila konstrukce, ale s největší pravděpodobností by to bylo ocelové, protože ty obklady i barvy by jinak nešly. Prostě atyp a rozhodně jsme nechtěli používat jakýkoli prefabrikovaný systém. Šli jsme do toho, že realizace bude náročná – mimořádná stavba. Sen každého architekta je postavit galerii nebo kostel. A z hlediska finančního – ta nákladnost by byla vlastně dost relativní. Tenkrát byla hodně levná práce, ale problém spočíval v materiálech a technologii.

Modlitebnu v Karlových Varech jste vykazoval jako přestavbu církevního objektu?

My jsme v podstatě udělali průchod vedle stávajícího objektu a do dvora postavili samotnou loď. Vedlejší objekt s tím nesouvisí, jádro tvořila loď a nová fasáda do ulice.

Jak návrh přijala komise? Snad bylo jasné na první pohled, že nejde o rekonstrukci, ale o dostavbu...

[Spoluautor Aleš Lang po telefonu odpovídá] Karlovarská modlitebna nešla přes žádnou komisi, ale dohodil nám ji Ota Jiránek. Naprosto neoficiálně, vše jsme dělali čistě jako kamarádskou službu. Návrh opravdu prezentovali jako rekonstrukci a dostavbu stávajícího objektu, stavební povolení si vyřizovali sami. Já jsem tehdy dělal ještě modlitebnu v Praze a v Ústí nad Labem, kde vše probíhalo podobně, včetně kolaudace, jako kdyby se jednalo o stavbu domku, nebo spíš o dostavbu bytového domu. Nemluvilo se o modlitebně, ale o dostavbě objektu pro potřeby CASD, tedy Církve adventistů sedmého dne. Kdyby v názvu byla novostavba modlitebny, tak by je to trklo.

V jakých finančních relacích se pohybujeme, na to muselo být hodně peněz? I přesto, že vy jste nedostali honorář.

[Aleš Lang po telefonu odpovídá] Nevím, jestli se Tomáš pamatuje na Ilonu Muzikovou z KPÚ,

tak ta jim kreslila prováděčku a něco dostala na ruku. Realizaci dělali kompletně svépomocí, žádný státní podnik! Adventisté se sjížděli ze sborů a nakupovali materiál, vše svépomocí. Materiál se dal také ukrást, ale adventisti asi moc nekradli... Nebylo to drahé, vše se zdilo, okna typizovaná, lavice dělali sami, světla i zámečnické detaily taky sami. Prachy byly všechny ze sbírek členů, od státu nedostali ani korunu. Modlitebny byly z hlediska realizace nejlepší projekty, co jsem zažil. Byla s nimi hodně složitá domluva, ale co se domluvilo, tak prostě platilo, žádné dohadování na stavbě ad hoc.

Mohl byste zmínit i soutěž na Staroměstskou radnici?

Soutěž na Staroměstskou radnici, jak vidíte, jasný posták. Taky se Šmolíkem, na návrzích je hodně vidět, jak rád kreslil. Tam jsme se fakt prali a skoro jsme se zhádali. Radnice měla být moderní prosklený barák... a zároveň jako reminiscence s připomínkami na gotiku a baroko. A já jsem říkal: „To děláme tady takovou hrozivě falešnou fasádu.“ Koukám, že jsme obnovovali i mariánský sloup takhle proskleně.

Takže odkaz na původní podobu Staroměstského náměstí před asanací a demolicí Krennova domu?

Částečně ano. Ale u soutěži je vždy riziko, do čeho člověk jde. Nemysleli jsme na to, jak náš návrh přijmou. Ta dostavba celá byla kontroverzní. Nakonec šlo asi o náš nejodvážnější posták.

Přišel za vámi někdo, ať tenkrát, nebo dnes, s hodnocením vašich realizací? Vnímáte změnu pohledu? Třeba i u sebe?

Člověk by občas dělal něco jinak, ale nijak dramaticky.

Lukáš Veverka, Praha, po telefonu doplnil Aleš Lang, podzim 2020

Milan Pitlach



V určitém okamžiku mi to přestalo stačit

Pane architektke, mohl byste na úvod zmínit své rodinné zázemí, studia a nástup do praxe? Jak jste se dostal k zaměstnání v projektovém ústavu?

Vyrůstal jsem v Opavě. „Vzdělávaný na demokratických hodnotách rodiny z první republiky“, jak o mně napsala Helena Honcoopová v katalogu jedné mé výstavy. Otec absolvoval konzervatoř, každý den hrával hodiny na klavír, matka četla, doma jsme měli téměř veškerou klasickou literaturu. V Opavě bylo operní divadlo, pořádaly se koncerty, v kostelích zněla chrámová hudba, byla tam historická architektura a okolo krásná příroda podhůří Oderských vrchů...

Studoval jsem na ČVUT v letech 1960–1966. Světlym zjevem ve zpolitizovaném prostředí pro mne byli Jaroslav Kándl, ale především urbanista Jindřich Krise. V diplomní práci jsem se věnoval rekonstrukci pražské Jindřišské čtvrti.

Po absolutoriu jsem se jednoho letního rána vydal do Nekázanky, kde měl kancelář Jiří Klen, ředitel čerstvě založeného Sdružení projektových ateliérů. Během pěti minut mne zaměstnal jako architektka s měsíčním platem 1 400 korun brutto, kvůli červenému diplomu o 50 korun vyšším než u mých spolužáků. V Nekázance jsem se moc neohřál. Po třech týdnech jsem musel na vojnu a ateliér se poté přestěhoval do Žitné ulice.

Mohl byste popsat pracovní prostředí v projektovém ústavu?

Pracovní prostředí v ateliéru Delta bylo pro mladého architekta ideální. Ateliér byl mým druhým, někdy dokonce prvním domovem. Nejdříve jsem pracoval v prostorách domu č. 53 v Žitné ulici, po návratu ze stáže v Londýně už v objektu na Alšově nábřeží, v kanceláři v druhém patře s výhledem na Karlův most a Hradčany. Po pracovní době jsme často zůstávali v ateliéru, dělali jsme své soukromé soutěže, slavili velkolepé večírky. Jednou se mezi hosty takového

večírku vloudil příslušník StB a druhý den jsem byl předvolán k řediteli Štěpánkovi. Kupodivu se incident obešel bez vážnějších následků. V ateliéru Delta byly v té době zastoupeny všechny profese. Přibližně čtyřicet zaměstnanců, velmi pospolitě prostředí. Stěžejním zadáním byla na počátku existence ateliéru realizace sídliště Bohnice. S generálním dodavatelem Pozemní stavby Praha jsem měl masivní problémy při realizaci dětských hřišť na sídlišti, taktéž s výměníkem tepla, jehož podlaha se těsně před uvedením do provozu propadla. Naopak, prováděcím podnikem bytových domů pro Správu služeb diplomatického sboru se staly Pozemní stavby Olomouc, s nimiž jsem měl velmi dobré vztahy. Vždy tedy záleželo na lidech a okolnostech.

Mohl byste zmínit další projekty, na jejichž realizaci jste se podílel, a popsat jejich genezi?

Z řady projektů, na nichž jsem v ateliéru Delta pracoval, byl asi nejzajímavější projekt *Socialistického zahradního města Lipence*. V sedmdesátých letech se prstenec sídlišť kolem Prahy pomalu uzavíral. Severní Město, Jižní Město, Jihozápadní Město... Hledaly se nové lokality. V úvahu přicházely také Lipence, chatová osada na pravém břehu Berounky naproti Černošicím, vhodná pro satelit o kapacitě 30 tisíc obyvatel. V roce 1976 dostal ateliér Delta od Odboru územního plánování zadání vypracovat generel. K projektu v nějaké fázi přistoupil ekonom Miloš Halouska, zaměstnanec Státního statistického úřadu, který studoval v Leningradě. Neměl žádné architektonické vzdělání, nebyl politický prominent a projekt nepředstavoval součást jeho pracovní náplně. Byl skutečně vizionář, který chtěl realizovat své urbanistické představy. Zúčastňoval se pracovních porad a přinášel nejrůznější impulsy, čerpané z pramenů pro nás architektky nedostupných.

Projekt jsme vytvořili s architekty Jakubcem a Kubištou, byl jsem autorem většiny textových částí. V průběhu práce, v neposlední řadě díky Miloši Halouskovi, se tým dostal až do jakési euforie. Pamatuji se, že jsem na Ministerstvu školství dohodl výjimku, že základní školy v Lipencích nebudou klasické osmiletky, protože tento typ školy měl velké prostorové nároky a jejich ohrazené pozemky tvořily v předivě zástavby rozlehlé, nepřekonatelné cézury, bránily rozvíjení sousedských vztahů obyvatel. V Lipencích měl být první stupeň škol umístěn v intimnějších zařízeních, se vstupní halou, která bude současně přestávkovým prostorem, hernou, tělocvičnou, amfiteátre. Tehdy jsem měl před očima

Milan Pitlach * 1943

architekt → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze → **zaměstnán:** Ateliér Delta, Sdružení projektových ateliérů (1966–1968, 1971–1980); Yorke, Rosenberg & Mardall Architects, Londýn (1969–1970); Dansard, Kalenborn & Partner, Düsseldorf (1981–1984); hostující profesor na Bergische Universität, Wuppertal (1984–1985); Oswald Mathias Ungers, Kolín nad Rýnem (1985–1989); Heuser Architects, Wuppertal (1989–2002); hostující profesor na Fakultě architektury ČVUT v Praze (1992–1993); Allied Architects International, Shanghai (2003–2009); Archlong Group Co., Shanghai (2005–2009); soukromá praxe, Düsseldorf (2009–2019) → **vybrané projekty a realizace:** obytný dům C na sídlišti Praha-Bohnice (1967–1973, se Zdeňkem Jakubcem); soutěž na Jihozápadní Město v Praze (1968, s Květoslavem Přibylem, nerealizováno); jesle pro sídliště Praha-Bohnice (1968–1971, nerealizováno); soutěž na velvyslanectví ve Stockholmu (1969, s Květoslavem Přibylem, nerealizováno); Alcan Aluminum Factory v Newcastlu (1969–1972, Yorke, Rosenberg & Mardall Architects); zotavovna ROH ve Starých Splavech (1971–1976, nerealizováno); dětská hřiště pro sídliště Praha-Bohnice (1973–1976); zahradní město Lipence (1974–1977, se Zdeňkem Jakubcem a Jiřím Kubištou, nerealizováno); rodinný dům manželů Fišerových v Bílovci (1975–1980); byty pro učitele školy diplomatických sborů v Praze (1977–1978); rodinný dům manželů Juříčkových v Ostravě-Dobroslavicích (1977–1980); bytový dům v ulici Ve Střešovičkách v Praze (1978–1982); dětské hřiště v Praze-Bubenči (1980, nerealizováno); Federální statistický úřad v Praze (1980, nerealizováno); soutěž na dopravní řešení Libně v Praze (1980, s Květoslavem Přibylem a Milanem Volným, nerealizováno); ústředí společnosti Colonia v Kolíně nad Rýnem (1981–1984, Dansard, Kalenborn & Partner); Spolkový soud v Karlsruhe (1985–1995, Oswald M. Ungers); Galerie Hetzler v Kolíně nad Rýnem (1987–1988, Oswald M. Ungers); Kunsthalle v Hamburku (1987–1993, Oswald M. Ungers); rezidence německého velvyslance ve Washingtonu (1988–1996, Oswald M. Ungers); ústředí společností BIBA v Bremenu (1989–1995, Oswald M. Ungers); učňovská škola firmy Bayer v Uerdingenu (1991–1996, Dr. Heuser); ústředí firmy E/D/E ve Wuppertalu (1997–2000, Dr. Heuser); ústředí deníku WZ v Düsseldorfu (2000–2001, Dr. Heuser); JMS Office Building, Shanghai (2003–2006, AAI International); International Art Center, Shanghai (2004–2008, AAI International); park v rezidenční čtvrti Gubei, Shanghai (2007–2009, Archlong Group Co.) → **publikační činnost:** Milan Pitlach, *Šanghajské koncepty / Shanghai Concepts*, Praha 2009 → **jiné:** řada fotografických výstav i publikací u nás i v zahraničí.

zdroje: Miloš Černý (ed.), *Dětská hřiště. Publikace k výsledkům soutěže ministerstva kultury ČSR na řešení dětských hřišť*, Praha 1971; Projekt zotavovny ROH, in: *Projektový ústav výstavby hl. m. Prahy*, Praha 1972, s. 50; *Racionalizace výstavby nízkopodlažních objektů novými materiály a technologiemi* (sborník referátů z konference, Dům techniky), Praha 1980, s. 97–105; *Hodnocení bytové výstavby v Praze a koncepce jejího dalšího rozvoje* (Dům techniky), Praha 1981, s. 117–124; *Progetto Bicocca, Casabella*, 1986, č. 524, s. 4–29; *Progetto Bicocca, Domus*, 1986, č. 6, s. 72–80; Učňovská škola v Uerdingenu, *Architekt*, 1992, č. 10, s. 1; Radomíra Sedláková (ed.), *Architektura pro Prahu. Půl století Sdružení projektových ateliérů, Projektového ústavu Výstavby hlavního města Prahy a jejich následovníků* (katalog výstavby), Praha 2017.

Narozeniny Aleny Šrámkové, zleva Ladislav Lábus, Jan Línek, Milan Pitlach a Alena Šrámková (soukromý archiv Milana Pitlacha)



Večírek v ateliéru Delta, zleva Helena Jiskrová, Milan Pitlach, Zdeněk Zavřel, Kateřina Kotíková (soukromý archiv Milana Pitlacha)



Hertzbergerovu Montessori školu v Delftu, která na mne silně zapůsobila. Třídy druhého stupně už měly být soustředěny v zařízení dle běžných standardů, s venkovními sportovními plochami. Do konceptu jsme vnesli všechno, co nám leželo v hlavě. Od integrování vybavenosti do bytových domů až po využití sluneční energie, od vytváření víceúrovňových bytů po využívání školních prostor pro kulturní účely. Vzpomínám si, že jsem do terénního zlomu v blízkosti lokálního centra nakreslil i umělou sjezdovku.

Projekt měl ještě další specifika. S útvarem hlavního architekta jsme dohodli, že do generelu nebudeme zakreslovat jednotlivé objekty, ale jenom vymezíme funkční plochy. Pro útvar jsme totiž zároveň zpracovávali koncept s pracovním názvem *Nové formy bydlení*, kde jsem chtěl do v té době běžných stavebních systémů prosadit víceúrovňová řešení bytů, nebo u každého bytu soukromou zahrádku či střešní terasu.

V počátečních fázích práce jsme se také rozhodli provést sociologický průzkum jednotlivých pražských sídlišť ve spolupráci se sociology. Já sám jsem v rámci tohoto výzkumu sídliště a život v nich fotografoval.

Pro sídliště Bohnice jste navrhoval i dětská hřiště.

V polovině šedesátých let Milan Jarolím, zaměstnanec ateliéru Delta, vyhrál soutěž na sídliště Bohnice. Na počátku existence ateliéru proto tvořil návrh Prvního okrsku jeho hlavní náplň. Starší, zkušenější kolegové – Zdeněk Jakubec, Jiří Kubišta, Jiří Kuchař – byli pověřeni navrhnout bytové domy, okrskové centrum a školu. Mně, čerstvému absolventu, svěřili návrh jeslí, které však byly nakonec bohužel realizovány (stejně jako Šebkem paralelně připravená mateřská školka) podle typového projektu z panelů.

Nutnou součástí každého sídlištního útvaru tvořila dětská hřiště. Tehdy nebyla mezi architektky příliš vyhledávaným tématem. Mě naopak téma zaujalo. Snad proto, že mi můj učitel Jaroslav Kándl opakoval, že v architektuře není malých úkolů. Také mne zaujaly van Eyckovy texty k jeho amsterodamským realizacím dětských hřišť, otištěné v publikaci *Team 10 Primer*. Už před Bohnicemi jsem se v roce 1971 zúčastnil s Květoslavem Příbylem soutěže na dětská hřiště, kde jsme v jedné kategorii získali druhou cenu. U Bohnic jsem, na rozdíl od spíše formálnějšího soutěžního návrhu, zvolil měkčí mluvu, kterou bych označil za land art. Do mírně zvlněné krajiny bohnické náhorní planiny jsem situoval vždy dvě nebo tři menší funkční jednotky, každou z nich pro jinou věkovou skupinu – pískoviště, hrací plocha s průlezkami,

zídkami, polouzavřenými prostory, hřiště pro pohybové hry... Jednotky jsem vzájemně odděloval pruhy zeleně, které zároveň chránily děti před sluncem. Některé byly zapuštěny do terénu, takže kompozice dostala třetí dimenzi a šikminy betonových opěrných zdí vnášely i jisté napětí.

Nabídka standardního mobiliáře dětských hřišť byla tehdy velmi omezená, bezmála nulová. Proto jsem se snažil vytvořit některé zásadní situace, jako hlediště a scénu divadélka, hranu pískoviště, zídku na malování, z pohledového betonu. Na jedno hřiště jsem navrhl průlezkou, kde čtyři pracně svařené ocelové sloupy vynášely šikmo zavěšenou síť z umělé hmoty. Po půlročním úsilí jsme našli v Krnově firmu, která byla ochotna síť vyrobit (a vyrobila), další problém představovala statika, protože neexistovaly normy pro výpočty podobných konstrukcí.

Hřiště realizovaly Pozemní stavby Praha. Ze šesti hřišť čtyři skončily katastrofálně, když se ukázalo, že vytvořit zídku délky pěti metrů a výšky jednoho metru z pohledového betonu téměř není v moci tohoto gigantického podniku. Na druhou stranu, stavbyvedoucím dvou hřišť byl muž, kterého téma nějakým způsobem zaujalo. Takže vytvářel konstrukce dokonalých forem, se soklem a římsou šalovanými vodorovně a plochami mezi nimi naopak svislými prkny, s hranami mírně zkosenými pod úhlem 45 stupňů, přesně podle projektu. Tato dvě hřiště veřejnost přijala velmi pozitivně. Jedna hrací plocha vymezená opěrnými zídками jako mantinely se díky místním v zimě měnila na kluziště, kde se odehrávaly hokejové turnaje mezi domy nebo jejich sekcemi.

Koncept počítal s výtvarnou výzdobou, zcela dle požadavků na procenta na umění. Požádal jsem o spolupráci přítele Jiřího Sopka, jehož umělecký naturel ho přímo předurčoval pro podobný úkol. Přinesl mi několik svých prací, povětšinou akvarelů, které jsem předložil k posouzení investorovi. Společně s Jiřím Sopkem jsme již zkoumali, které barvy odolají povětrnosti. Bohužel, z projektu výtvarné výzdoby sešlo. Pak jsem se ještě pokoušel, aby zídky hřišť pomalovaly bez nároku na honorář bohnické školní děti. Ani tato varianta neuspěla.

Mohl byste zmínit některé zajímavé nerealizované projekty?

Mou první práci po návratu z Londýna byl návrh zotavovny ROH ve Starých Splavech. V průběhu práce vykristalizovaly dvě varianty, z nichž první zpracovávali architekti Jiří Kuchař a Miloš Sojka, druhou já. Podstatná na mém návrhu zotavovny byla pyramidální

forma, inspirovaná pyramidami mexického Yucatanu, které mě okouzly při mých návštěvách Britského muzea. (Kancelář YRM, kde jsem v Londýně pracoval, byla vzdálená pět minut chůze od Britského muzea, takže jsem si občas v polední přestávce odskočil a prohlédl si dva tři sály.) Fotografie ukazovaly pyramidu vyrůstající přímo z džungle, jejich šikminy i plastické pojednání zprostředkovávaly dojem organického spojení architektury s přírodou. Pozemek ve Starých Splavech byl také zalesněný, sice ne džunglí, ale vzrostlými borovicemi. Pyramidální forma navíc vytvářela nezvyklý vnitřní halový prostor, ideální společenský prostor pro rekreační zařízení, propojený s venkovními terasami. Představoval jsem si, že by tato pětipatrová lobby s horním osvětlením mohla nabídnout diametrálně odlišný prostorový zážitek a zcela jiné komunikační možnosti než obvyklé restaurační sály podobných zařízení. Při rozhodování o variantách se investor rozhodl pro konzervativnější řešení mých kolegů. Zřejmě se nechtěl pouštět do dobrodružství realizovat v Čechách sedmdesátých let technicky náročný objekt nezvyklé formy.

Jakým způsobem architekturu v sedmdesátých a osmdesátých letech ovlivňovaly komise a oblíbená řeč čísel?

V ateliéru Delta jsme měli střední pracovní porady, na kterých se scházeli architekti a vedoucí profesí. Jednotliví architekti prezentovali vznikající koncepty, aby od kolegů dostali zpětnou vazbu a aby seznámili vedoucí jednotlivých profesních skupin s tím, jaká zadání je v nejbližší době čekají. Porady byly otevřené a velmi prospěšné. Protože jsem projektoval téměř výlučně v rámci ateliéru Delta, nemusel jsem předkládat své práce ke schválení ideovým nebo odborným komisím.

Pokud jde o ideologii, architektura byla vystavena menšímu ideologickému tlaku než třeba literatura nebo výtvarné umění. Nevzpomínám si, že bych zaznamenal represe vůči nějakému architektonickému dílu. O to více vůči jednotlivým osobám. Zatímco v padesátých letech byli architekti diskriminováni například pro svůj původ nebo náboženské přesvědčení, za normalizace spíše za své postoje v roce 1968, později za angažovanost kolem Charty 77.

Vzpomněl byste na výrazné osobnosti, tahouny v dobové architektuře?

Můj první šéf, Jiří Klen, představoval bezesporu výraznou osobnost, byť s kompromitující minulostí, protože v padesátých letech jako student na ČVUT neblaze proslul svou politickou angažovaností.

Angažoval se také během Pražského jara, a proto v posledních srpnových dnech roku 1968, ze strachu před možnými následky svých veřejných politických vystoupení, emigroval do Švýcarska. Měl velký organizační talent a ne náhodou se stal prvním ředitelem Sdružení projektových ateliérů.

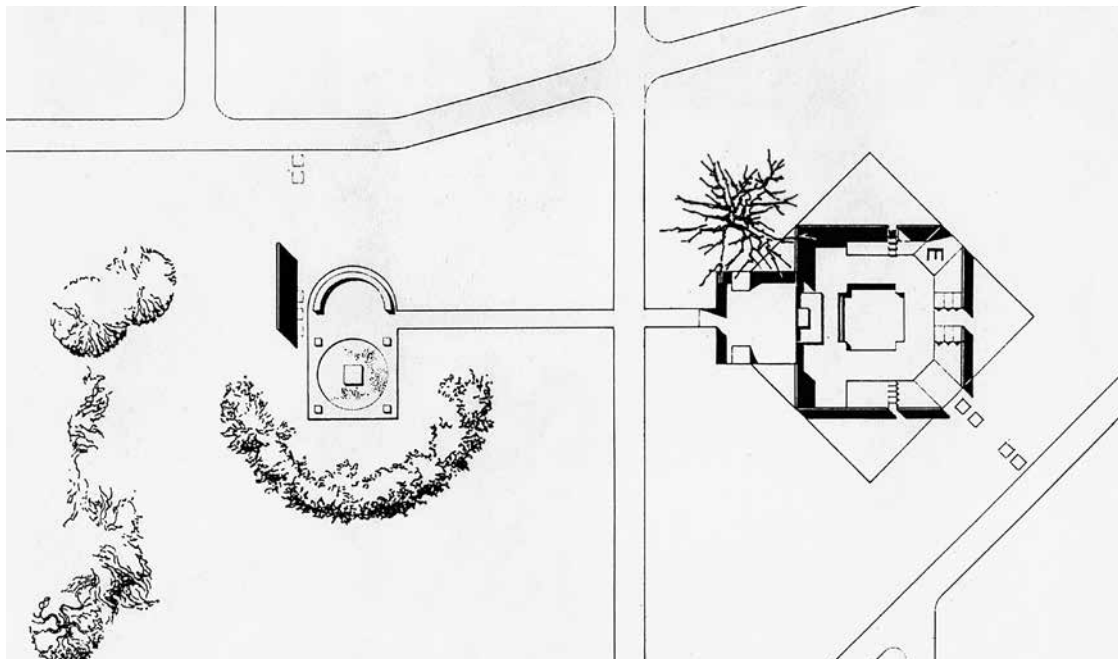
Jeho následníkem ve funkci vedoucího se stal Zdeněk Jakubec. Nebyl sice tolik vyhraněný tvůrce jako vedoucí jiných ateliérů, jeho objekt C pro Bohnice (spolu s Jiřím Kubištou) ale považuji za jeden z nejzdařilejších obytných domů v Čechách v sedmdesátých letech. Ateliér vedl ve velmi liberálním módu. Na rozdíl od jiných viděl ve svých podřízených nikoliv nástroje svého ega, ale lidské bytosti. Řídil se zásadou žít a nechat žít. Svědčí o tom třeba skutečnost, že na rozdíl od řady svých kamarádů v jiných projekčních ateliérech jsem své projekty v Deltě mohl podepisovat svým jménem.

Architektura Karla Pragera mi sice nebyla blízká, ale vždy jsem obdivoval jeho houževnatost a důslednost. Také Miloš Kosek, hlavní inženýr ateliéru Delta, byl velmi inteligentním profesionálem s mimořádným obchodním talentem. Dokázal vždy s investory vyjednat pro ateliér nejvýhodnější podmínky. A dobré hospodářské výsledky ateliéru se pak odrážely na vyšší prémie. Mým mentorem byl Jiří Kuchař, s nímž jsem celou dobu svého působení v Deltě seděl v jedné kanceláři. Studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, dva roky byl na stáži v kanceláři Arna Jacobsena v Dánsku, v padesátých letech pracoval u Jiřího Krohy. Mnoho jsem se od něj naučil, právě ty nejdůležitější věci, které mi ostatní zatajili.

Byla to spíše moje fotografie než moje architektura, která mi otevřela cestu do pražských uměleckých kruhů, kde jsem se seznámil s řadou osobností. Jmenuji namátkou: Annu Fárovou, Josefa Sudka, Jana Svobodu, Jiřího Koláře, Evalda Schorma, Otakara Slavíka, Adrienu Šimotovou, Jiřího Sopka, Libora Fáru, Vlastimila Třešňáka, Vladimíra Mišíka...

Musím zmínit i Cedrica Price. Začátkem září 1968 jsem odjel do Anglie s nezodpovězenou otázkou, zda chci, nebo nechci emigrovat. (Vrátil jsem se po měsíci, emigroval jsem o 12 let později.) V zavazadle jsem měl lístek s adresami prominentů britské architektury. Na prvním místě James Stirling, na druhém Cedric Price. První nebyl, jak mi řekla jeho krásná sekretářka Ann, v Londýně, Cedric Price ano. Se zájmem mne vyslechl, řekl, že jeho ateliér je příliš malý, ale že mi opatří adresy kanceláří, které mne zaměstnají. Což učinil.

Dětské hřiště, Praha-Bubeneč, 1980,
nerealizovaný soutěžní návrh
(soukromý archiv Milana Pitlacha)



Figurovaly tam mimo jiné Arup Associates, také velická kancelář Yorke, Rosenberg & Mardall, londýnská verze SOM, u které jsem pak pracoval. Během londýnského pobytu jsem Cedrica Price občas navštěvoval v jeho ateliéru. Vždycky pro mne měl čas a sklenici whisky Teacher's. Imponoval mi tím, jak důsledně hledal primární obsahy svých zadání a všechny jeho práce proto byly velmi inovativní. Po návratu do Čech jsme si dlouhá léta dopisovali.

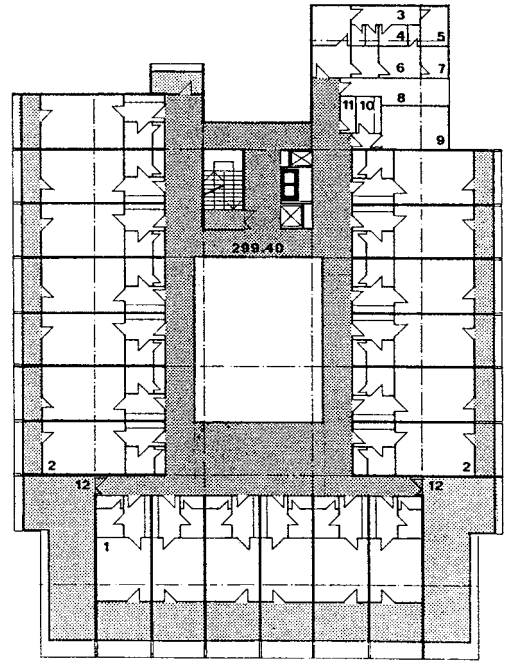
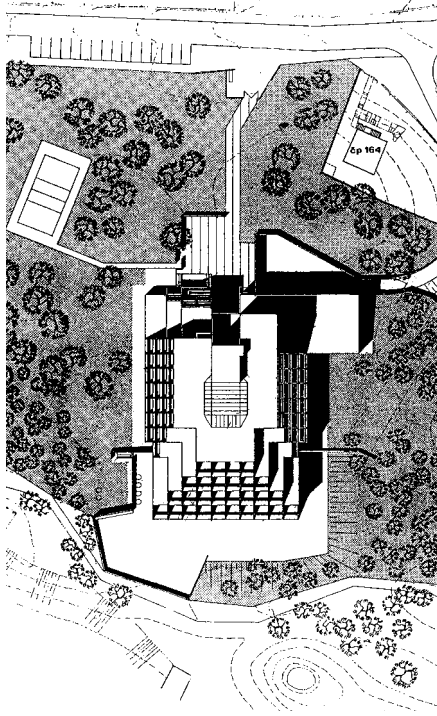
Do Spolkové republiky Německo jsem emigroval koncem roku 1980. Emigroval jsem vlastně původně do Anglie, ale po příjezdu do Londýna jsem z rozhovoru se zástupci Amnesty International pochopil, že v Anglii azyl nedostanu. Ani jsem o něj nepožádal a odjel do Německa, kde jsem měl několik přátel z oboru. Po tříletém intermezzu v düsseldorfské kanceláři DK&P a ročním působení na wuppertalské škole architektury mě zaměstnal Oswald Mathias Ungers, tehdy klíčová osobnost německé architektury. Pracoval jsem v kolínském ateliéru, který byl chápán jako brain trust (další ateliéry měl Ungers ve Frankfurtu a Bremerhavenu) a pracoval jsem výlučně na soutěžních návrzích. Za pět let přibližně

padesát projektů. Ungers byl nesmírně soustředěný tvůrce, s tehdy už nezaměnitelným rukopisem. Měl zcela mimořádné znalosti historické architektury, byl skvělý kreslíř a dokonale vládl slovem. Průvodní zprávy k soutěžím rovnou diktoval sekretářce. Svého literárního nadání využíval při publikování svých prací, v souladu s tehdy nastupující tendencí umění přiřazovat vizuálním jevům literární významy.

Co pro vás v éře normalizace znamenaly kontakty se zahraničím, ať už se Západem, nebo Východem?

V době normalizace jsem za sebou už měl svůj londýnský pobyt, který podstatně rozmnožil počet mých přátel v Anglii a Německu, kteří mne v Praze příležitostně navštěvovali, přivázeli nebo posílali knihy a gramofonové desky (a hašiš). Sám jsem na Západ vyjel ještě dvakrát, v roce 1973 a 1979. Poslední dva roky před emigrací jsem měl díky své tehdejší přítelkyni intenzivní kontakty s Východním Berlínem. I odtud jsem si vozil knihy (El Lissitzky, Paul Strand), desky (Diabelliho variace, černošské spirituály) a boty. Lituji, že jsem v té době jako fotograf nedocenil Rusko, kde jsem byl jenom dvakrát, jednou na pozvání Viktora Pivovarova.

Zotavovna ROH, Staré Splavy, 1971-1976,
neralizovaná studie (soukromý archiv
Milana Pitlacha)



Dětská hřiště pro sídliště Praha-Bohnice,
1973–1976 (soukromý archiv Milana Pitlacha)



Obdivoval jsem ale především architekturu Velké Británie. V Londýně jsem měl kontakty s AA School of Architecture, kde jsem poznal Petera Cooka a Alvina Boyarskyho, sledoval jsem brutalismus, především práce Denyse Lasduna, Jamese Stirlinga, manželů Smithsonových, Colina St Johna Wilsona. Na cestách jsem viděl také práce předních architektů v Německu, Holandsku a Paříži, opusy Egona Eiermanna, Gottfrieda Böhma, Aldo van Eycka, Hermana Hertzbergera, dvojice Piano & Rogers. V časopisech mne mimořádně zaujala tvorba Louise Kahna. S italskou a španělskou architekturou jsem se seznámil až po emigraci... V mých projektech mne tedy ovlivnila zejména Velká Británie.

Jak vnímáte dnes z pohledu pamětníka zlom mezi šedesátými lety a následující normalizací?

Sedmdesátá a osmdesátá léta rozšířila spektrum možností architektury, protože dozněla epocha moderny a výrazivo architektů po celém světě se začalo diverzifikovat. Práce prvních kritiků moderny, členů Teamu 10, byly sofistikované, ale nebyly formálně tak atraktivní, aby se jich mohli zmocnit všichni a přeměnit je v módní vlnu. Kromě toho v Čechách bylo jejich humanistické poselství dostupné jen kolegům znalým světových jazyků (publikace *Team 10 Primer* se dala v Praze koupit už v roce 1968 za 195 korun). Ale v okruhu mých přátel byla jména jako Aldo van Eyck, Alison a Peter Smithsons nebo Giancarlo de Carlo pojmy.

Politické uvolnění šedesátých let hrálo v české kultuře, a tedy i architektuře podstatnou roli v první řadě tím, že do země začaly proudit informace, v druhé řadě, že mnoho lidí mohlo vycestovat do západní ciziny. Se zpožděním, ale přesto byla překládána zásadní díla světové literatury, do země se dostaly všechny podstatné filmy. Během studia i celé desetiletí potom jsem býval pravidelným návštěvníkem knihovny UMPRUM, kde byly k dispozici časopisy jako *Architectural Design*, *Architectural Revue*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Forum*, *Kenchiku Bunka*, *Baumeister*, fotografické časopisy *Camera*, *Creative Camera*... Také Sdružení projektových ateliérů, později PÚ VHMP, odebíralo řadu časopisů. Stejně podstatné byly osobní zkušenosti, můj půldruharoční pobyt v Londýně měl pro mou osobu i tvorbu rozhodující význam. Šedesátá léta vrátila zemi zpět do Evropy.

Posrpnová normalizace byla naopak noční můrou. O to horší, že následovala po uvolnění druhé poloviny šedesátých let, které ukázalo, co všechno je možné,

když... Na druhé straně je třeba říci, že normalizace nemůže být srovnávána s terorem padesátých let. Vyšší životní úroveň se stala standardem. A pokud člověk neměl příliš velké ambice, mohl si najít svou niku a víceméně nerušeně se věnovat svým zálibám. V ateliéru Delta jsem byl jediný, kdo nevládnil rekreační objekt. Všichni kolegové odjížděli v pátek odpoledne na venkov, aby se vrátili v neděli, nebo ještě lépe v pondělí ráno plni pozitivních zážitků. V týdnu pak plánovali další víkendový pobyt na chalupě.

Je třeba si uvědomit, že sedmdesátá léta se lišila od šedesátých i na Západě. Po přestálých hrůzách války začala západní a po pádu stalinismu i východoevropská populace věřit, že svět se může, navzdory studené válce, změnit v místo, kde se dá žít. Těmto nadějím udělaly konec tanky v Praze a první ropná krize v roce 1973.

Protože jsem ale měl vyšší ambice a za sebou zkušenost života ve svobodné zemi, necítil jsem se v Čechách sedmdesátých let zcela volně. Protože jsem nepodepsal Antichartu, nedostal jsem od ředitele PÚ VHMP doporučení k vydání výjezdní doložky do Spojených států. Ve druhé polovině sedmdesátých let jsem nemohl dělat architektonické soutěže kvůli vystoupení ze Svazu architektů, když jsem jej přestal považovat za ne profesní, ale politickou organizaci. Oficiální cenzura zakázala již připravenou výstavu mých fotografií z anglických pop festivalů v Moravské galerii v Brně, protože jsem „naší mládeži ukazoval obraz, který není třeba následovat“. (Stejná galerie ode mne paradoxně stovku těchto ideologicky závadných fotografií koupila.) Nebavil jsem se v tom desetiletí špatně, zúčastňoval jsem se akcí *Palety vlasti*, *Zlaté Prahy*, spolu s Martinem Rajnišem a Zdeňkem Zavřelem jsme vlastnili krásnou plachetnici. Ale v určitém okamžiku mi to přestalo stačit, když ne mně, tak mým ambicím. Souhra všech těchto okolností mne nakonec přivedla do emigrace.

Petr Vorlík, korespondenčně, jaro 2019



ANITA

ERNIS



Josef Vrana



Zrcadlo v kombinaci s promítáním vytvářelo snovou iluzi letu balónem nad Prahou

Pane architektke, jak jste se dostal ke studiu architektury?

Původně jsem chtěl být atomový fyzik. Zároveň jsem už od dětství hodně maloval, dělal sochy a nějak jsem cítil, že architektura, taky technický obor, je mi bližší. Ale protože jsem byl [politicky] nespolehlivý, přijali mne jen na strojařinu. Když mi přišel papír, abych nastoupil, šel jsem se zeptat do školy, co mám dělat. Tam mi řekli: „Sbal se a jdi si to vyřídit na tu architekturu.“ Tak jsem šel. Stál jsem na vrátnici, kolem kráčel starší pán a vrátný říká: „Zeptejte se tady.“ Tak jsem k němu vykročil: „Dobrý den, pane doktore...“ Odpověděl: „Co potřebuješ?“ Všechno jsem mu řekl. Byl to velice uznávaný profesor Antonín Ausobský a nakonec mi všude vyběhal, abych mohl nastoupit.

A jaké to bylo za studii?

Byl jsem studentem u Františka Cubra, který přišel učit na školu jako slavný architekt a vybral si jen pět lidí – Evu Jiříčnou, se kterou jsme spolu chodili na gymnázium a která dodnes říká, že jsem ji přesvědčil ke studiu architektury, Josefa Kalese, Jiřího Kantůrka, Daniela Špičku a mne. A my poprvé zjistili, v čem vlastně projektování spočívá. Cubr byl nesmírně vznešený chlap, uměl ve své profesi a choval se velice mile. A měl pět studentů a čtyři asistenty. Chovali se k nám velmi kultivovaně. Jako diplomní práci jsem navrhoval areál výstaviště do Liberce.

Jaké byly vaše první pracovní zkušenosti po škole?

František Cubr chtěl, abych šel dělat k němu na Pražský hrad. Tam jsem ale jako nestraník nemohl nastoupit. Tak Cubr zavolał Karlu Filsakovi. Byl jsem první a jediný Cubrův žák, který pracoval u Filsaka. Dohromady pět let. Děsivá škola, to nemáte tušení. V neděli ráno telefon: „Kde seš?“ „No, pane architektke, je neděle.“ „Jožko, tady máš být. Já jsem tu.“ On totiž do ateliéru jinak skoro nechodil. Ale zároveň jsem se

tam moc naučil. Ono to mělo vnitřní řád. Karel Filsak pracoval spolu s Karlem Bubeníčkem, byli tam také Jiří Louda a Ivan Skála. A já si po škole myslel, že jsem už architekt, každý si to po škole myslí. Třeba když jsme dělali soutěž do Karlových Varů a já to doma namaloval, Filsak v práci říká: „Klukům to neukazuj.“ Když jsem se ptal proč, opakoval: „Klukům to neukazuj a tím to končí.“ Tak jsem jim to neukázal.

Účastnili jsme se soutěže na ambasádu v Brazílii, což bylo riskantní, my totiž nebyli straníci. Ze soutěže vzešly dva vítězné návrhy – my a jeden Slovák. Oba projekty se dostaly k Oscaru Niemeyerovi a on napsal, že chce náš. To bylo hned jiné. Já jsem na tom pracoval do úmru. Třeba pro sál jsem asi šestkrát předělával perspektivu. Když jsem ji dodělal, přišel Filsak, vzal bílou barvu a na ty zdi namaloval taková bílá kola a říká Bubeníčkovi: „Karle, my dva to děláme dobře.“ My ostatní jsme byli voda. Když jsem pak měl svůj ateliér a něco se nám povedlo a já na tom neměl žádnou zásluhu, tak jsem říkal: „My dva, Karle, to děláme dobře.“ [smích]

Takže na ambasádě v Brazílii jste navrhoval interiéry?

V Brazílii jsem dělal na všem. Já jsem byl v ateliéru jediný mladý, a tak jsem dostával pěkně na frak. Jinak to byli všechno relativně staří kluci, znali se hromadu let. Pořád jsme dělali nějaké soutěže. Dřelo se tam, ale byla to strašně dobrá škola. Práce u Filsaka v ateliéru měla atmosféru, protože nás bylo jenom šest a on byl drsný, ale velký architekt, nepopíratelně. Z těch, co jsem měl tu šanci zažít, jeden z největších. On se nebál a za svoje projekty bojoval. Když jsme vyhráli soutěž na pražské letiště a nemohli v návrhu pokračovat, protože to spadalo pod Vojenský projektový ústav, Filsak mne tam zapůjčil, aby se nepoškodil koncept.

Jak vypadala práce pro Československé aerolinie?

Aerolinie jsem dělal ještě u Filsaka. On byl svým způsobem velice progresivní. Hodně jsme spolupracovali s Mikulášem Medkem. Já jsem byl Medkovi k ruce. První výstavu Medka v Teplicích jsem připravil já, ještě na vojně. Načež mu Filsak zadal udělat do haly ČSA v Košicích patnáctimetrový obraz, doplněný uprostřed plastikou *Tekoucí železo* od Jana Koblasý. Kanceláře ČSA pro nás byly jako zakázka zajímavé. Lidé z aerolinek hodně létali do ciziny, takže byli kultivovaní, omlácení světem. Mohli jsme si tam dovolit zajímavé věci. Třeba Aleš Veselý udělal do Říma obrovskou plastiku ze dřeva a kůže. To se všichni mohli zbláznit. A když jsme realizovali kancelář v Damašku, psal nám místní vedoucí:

Josef Vrana * 1939

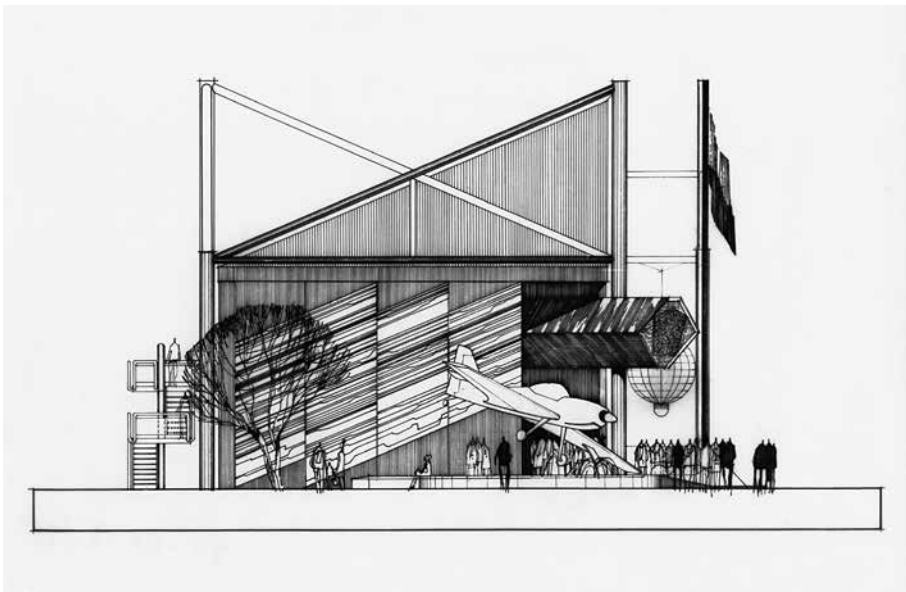
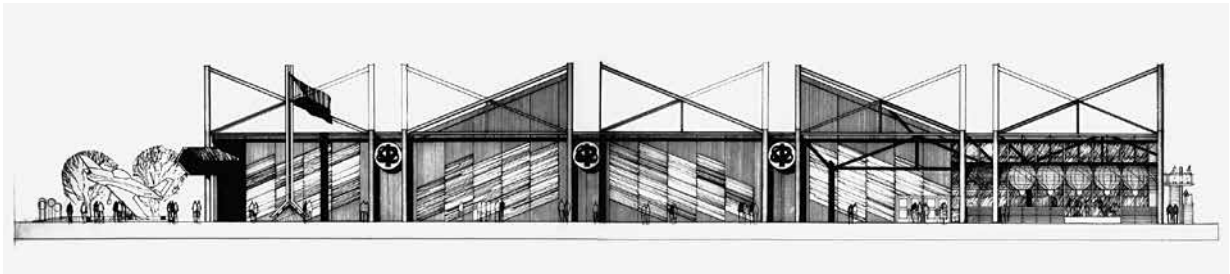
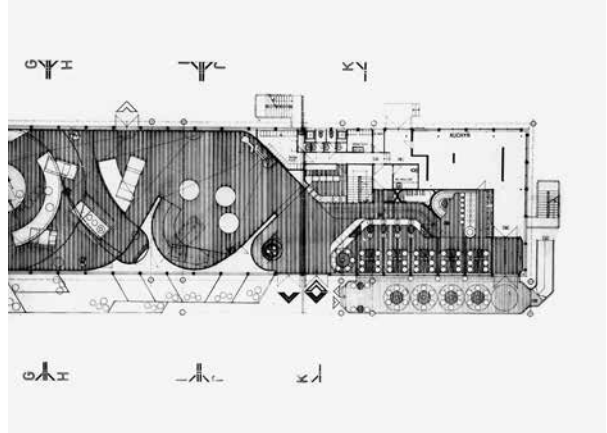
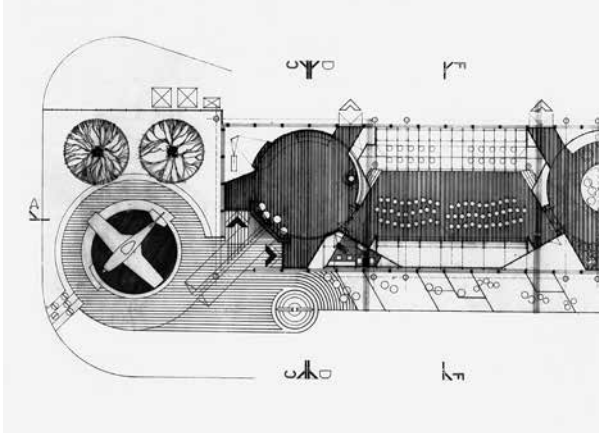
architekt, výtvarník → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze (1956–1962) → **zaměstnán:** projekční skupina Karla Filsaka, Československé aerolinie (1962–1966); ateliér Jiřího Siegela, Sportprojekt (1966–1969); vedoucí projekčního ateliéru Sigma (1969–1991); vlastní ateliér Okafest (od 1991) → **vybrané projekty a realizace:** Československý zastupitelský úřad v Brazílii (1962, s Karlem Filsakem a Karlem Bubeníčkem); cestovní kanceláře ČSA v Amsterdamu, Kábulu, Bruselu, Paříži a Damašku (1962–1966); rozšíření letiště Ruzyně v Praze (1968, s Karlem Filsakem a Karlem Bubeníčkem); interiéry městských lázní v Chomutově (1970–1972); interiéry Transgasu v Praze (1978, s Janem Fišerem, Ivo Loosem a Václavem Aulickým); expozice na zámcích Chudobín (1976), Žirovnice (1982), Sokolov (1983), Blatná (osmdesátá léta), Orlík (druhá polovina osmdesátých let); Československý pavilon na Expo 86 ve Vancouveru (1985–1986, s Jaroslavem Šmejkaem, Albertem Pražákem, Janem Vranou a Vladimírem Štulcem); hotel Plynostav Benecko (1990–1993); interiéry pro ústředí Pragoexportu v Praze (1994–1996); obchodní pasáž Jiřího Grossmanna v Praze (1997); urbanistická studie a soubor reprezentačních vil ve Vraném nad Vltavou (1997–1999); Memorial Plaza pro New York (2001, nerealizováno); rezidenční vily v ČR a zahraničí (od 2002); revitalizace území Michle – rezidence U klidného potoka v Praze (2009); vertikální hřbitovy pro světová velkoměsta (od 2014, nerealizováno); pavilon Head pro Expo 2020 v Dubaji (od 1989, s Tomášem Kepkou, Olegem Hamanem a Ivanem Šachem) → **sdržení:** Asociace interiérových architektů (od 1992).

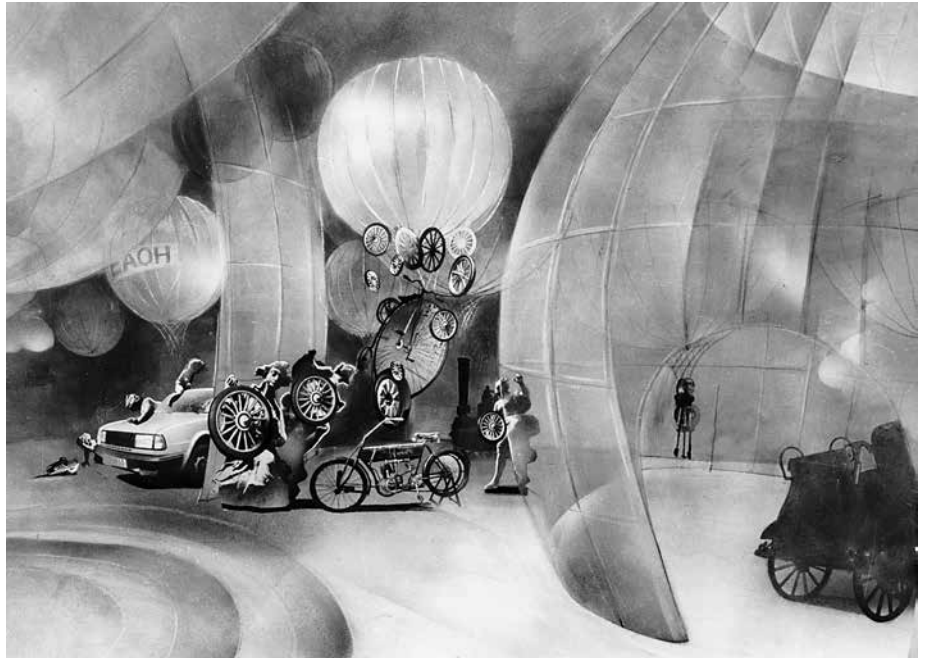
zdroje: Vancouver není Montreal, *Tvorba*, 1986, č. 31, s. 12; Československý národní pavilon, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, č. 4, s. 360–361; Ubytovna pro TJ Uhelné sklady, *Architektura ČSR XLVII*, 1988, č. 3, s. 60–61; Návrh dostavby Staroměstské radnice, *Architektura ČSR XLVII*, 1988, č. 5, s. 47.

Josef Vrana
(soukromý archiv Josefa Vraný)



Československý pavilon na Expo 86,
Vancouver, 1985-1986
(soukromý archiv Josefa Vrány)





Československý pavilon na Expo 86,
Vancouver, 1985-1986
(soukromý archiv Josefa Vrány)



„Vážení soudruzi, něco se cestou stalo – to plátno je rozlitý a jsou tam takový barevný čtverečky.“ To byl Medek [smích].

Interiéry ze šedesátých až osmdesátých let bohužel rychle zanikaly. Nemáte k tomu ještě nějakou fotodokumentaci?

Bohužel nemám. Od roku 1993 jsem měl vlastní ateliér na Florenci a ten dům ještě v devadesátých letech spadl a o všechno jsme přišli. Takže archiv z té doby nemám.

U Filsaka jste dělal jenom pár let. Kde jste pracoval potom?

Pro Sigmu [podnik na výrobu čerpadel] jsme navrhovali po světě výstavy. Vedl jsem jejich architektonický ateliér a pořád někde cestoval, i jako nestraník. My jsme z Hané a můj táta se kamarádil se zakladateli Sigmy, takže na mě nebylo „sáhnutelné“. Sigma měla třicet tisíc lidí, to nebyl malý podnik. Měl jsem úplně výlučné postavení, sídlil jsem stejně jako ředitel v Praze a jezdil do Olomouce na porady. V podniku byly nesmírně korektní vztahy.

Ještě předtím jsem pracoval v Monolitu, projektové firmě zaštitěné Svazem mládeže a spadající pod Svaz průmyslu. Projektovali jsme rodinné domy. Pak to přešlo právě pod Sigmu.

Jak jste se dostal ke spolupráci na Transgasu?

Ředitel Sigmy posléze začal vést Transgas. Navíc jsem už delší dobu spolupracoval s Jiřím Eisenreichem, projektovali jsme horské chaty a městské lázně v Chomutově. Spolupráce na Transgasu probíhala dobře. Já jsem dělal na interiérech s Václavem Aulickým a Janem Fišerem. Stavbu už měli hotovou. My navrhovali vnitřek včetně nábytku a detailů.

Potom jste pracoval také na dnes trochu zapomenutém československém pavilonu na Světové výstavě ve Vancouveru v roce 1986. Jak to probíhalo?

Byli jsme vyzváni, abychom se účastnili výběrového řízení na pavilon Československa ve Vancouveru. Přípravu mělo na krku Art Centrum, podnik zahraničního obchodu, který se staral o vývoz uměleckých děl po světě, a já jsem s nimi už předtím spolupracoval. Druhou sekci, které se říkalo výtopna [pavilon Roundhouse], navrhoval Martin Rajniš a jeho parta. A my jsme vyhráli tu státní část. Přípravu vedl doktor Jauris, chytrý a noblesní člověk, dnes by se řeklo zástupce investora, a vše zaštiťoval doktor Kuba, ředitel Technického muzea. Měl to zjevně nahoře dobré, takže jsme měli relativně volnou ruku. Expo ve Vancouveru bylo zaměřené na dopravu, komunikace

a podobně. Československo nemohlo ukázat žádné převratné technické novinky, takže jsme mohli popustit uzdu fantazii.

Jaroslav Šmejkal navrhl scénář. Vizuální koncepci dělal Radúz Činčera, vynikající umělec a režisér. A já jsem se kamarádil s Albertem Pražákem, profesorem na DAMU, který měl kolem sebe šikovné designéry se zkušeností s výpravou divadel. Takže celá naše expozice působila jako jedna velká scéna a slavila strašný úspěch. Třeba tam byl stupňovitý sál, kde se proti vám nacházelo obrovské zrcadlo, které v kombinaci s promítáním vytvářelo snovou iluzi letu balónem nad Prahou. Použili jsme také kopie Braunových soch z polystyrenu, popískované, vyrobené v Barrandovských studiích. Měli jsme zapůjčený sextant, starý a vzácný přístroj k navigaci, přední díl staré lokomotivy, pod kterou jsme umístili obraz od Adolfa Kosárka, a jiné zapůjčené exponáty pro podtržení divadelní atmosféry.

Jak vypadalo schvalování vašeho projektu?

Největší legrace byla, když jsem to letěl ukázat do Vancouveru vedení. Letěl jsem za Jimem Pattisonem, předsedou správní rady kanadských bank, který celé Expo zaštiťoval. Předvedl jsem mu půdorys, perspektivy, detailní výkresy. Jemu se to moc líbilo. My jsme tady byli zvyklí z fondu [Český fond výtvarných umění] malovat vše s detaily, vystínované, úžasné výkresy. A on mi říká: „Joe, hele, to já přikážu, aby to všichni takhle předkládali.“ Tam tehdy už všechno dělali na počítači a nebylo zvykem předkládat takhle precizní a detailní dokumentaci.

Takže takhle jsme to vlastně vyhráli. No a v Praze po mně chtěli, abych od Pattisona přivezl orazítkovanou dokumentaci. Na moji žádost odpověděl: „Já ti nerozumím. Já jsem Jim Pattison, dvě miliardy ročně. Co ode mě chceš? Já ti podepíšu tu perspektivu, že se mi to líbí.“ Přijel jsem zpátky a říkám: „Nemám razítko.“ A oni: „On vám to podepsal? To je neuvěřitelný! On vám to podepsal jako obraz.“ Vysvětlil jsem jim, že v Kanadě jsou jiné způsoby, že tam se podepisuje, a prošlo to.

Vyrobil se obrovský model celku a podrobnější modely jednotlivých sekcí. Pak se vše asi předkládalo Štrougalovi, já jsem u toho nebyl. Ale návrh schválili. Jaroslav Šmejkal měl Státní cenu Klementa Gottwalda, ale ve scénáři netlačil na pilu, bylo to převážně odborné. Jestli se objevily nějaké výtky, tak se zastavily u doktora Kuby, k nám se nic nedostalo. My jsme mohli v klidu dělat. Tomáš Kepka tam připravil videa, naprosto mezinárodní, vůbec ne soudružská.

Expozice pro Jablonex,
New York, 1986
(soukromý archiv Josefa Vraný)



O hudbu se postaral Michael Kocáb. Restauraci vyprojektovali Vladimír Štulc a můj brácha [Jan Vrana]. No, velký úspěch s tím byl. Ale na otevření jsem nezůstal, poslali mě domů.

Pak se objevila kritika, že chybělo politikum, slogany, propaganda. V *Rudém právu* nás za to zdrbali. Také proto, že nás pochválili na Svobodné Evropě. To byl průšvih. I tak jsme ale dostali Cenu Svazu architektů. A ocenění v rámci Expa, ale to jsme nikdy nedostali do ruky.

Byl jste i u samotné instalace?

Bylo tam hodně práce, dělali jsme od rána do večera. Instalaci připravovalo šedesát lidí, a já s nimi, bavilo mě to. Jednou přišla delegace a jejich vedoucí si přál mluvit s hlavním architektem. Já měl na sobě montérky, ptal jsem se ho: „Co chcete?“ A on říká: „Já s ním potřebuji mluvit, je to důležité.“ Tak jsem utíkal nahoru, převlékl se a šel zpátky. On mě poznal a strašně se smál. Tak se znovu ptám: „Co potřebujete?“ „My vám chceme nabídnout lidi, kteří by to tady dělali. Nemáte pracovní povolení na tu práci tady, takže nám děláte problém. Já jsem předseda rady zaměstnanců.“ A náš kanadský

spolupracovník mu odpověděl: „Ne ne, my tu máme jenom umělce.“ A na umělce se nutnost mít pracovní povolení nevztahovala. Takže my jsme měli šedesát umělců, ne dělníků.

Při přípravách ale někteří moc nepracovali, přesně jste poznala, kdo je tam spíš, aby dával hlášení do Prahy, protože jejich práce nebyla profesionální. Zavolal jsem si je a řekl: „Podívejte se, já mám taky za úkol z vyšších míst to tady hlídat. (Což nebyla pravda.) Já okamžitě zavolám do Prahy a ohlásím, že neděláte.“ Najednou se atmosféra změnila a začali pořádně pracovat.

Pak jsem měl připravovat přímo v New Yorku výstavní sál pro Jablonex, jabloneckou bižuterii, a Javu. Andrej Barčák, syn ministra, výslovně chtěl mne, protože jsme spolu po světě připravovali výstavy aut pro Motokov. Tak jsem šel na americkou ambasádu ve Vancouveru a tam seděl čínský frajer, který mi říká: „Mně se to [čs. pavilon] strašně líbí. A vy jste ze Sigmý, že jo? A ještě tam pracuje v propagaci pan Karásek?“ Měli dokonalé informace. Následně na mě česká bezpečnost nasadila lidi, aby mě přemluvili k emigraci. Byla to zbytečná námaha, já se měl dobře,

měl jsem rodinu, bydlel slušně, neměl jsem důvod.

Ale ta doba nebyla dobrá, pořád jste se bála.

O československém pavilonu na Expu 86 se toho dnes moc neví, zejména ve srovnání s předchozími světovými výstavami v Bruselu, Ósace, Montrealu...

Je to strašná škoda, získali jsme tam neuvěřitelné uznání. Ale u nás už se situace měnila, o takové události se už nikdo nezajímal. Pavilon tak omylem zapadl. Nešlo o stálou stavbu, navíc opravdu daleko. Otká Nový o pavilonu chtěl napsat knihu, ale zemřel. Měla by se ještě napsat, byla to taková sláva. U naší restaurace i na expozici se čekaly dlouhé fronty, tam se vůbec nedalo dostat.

Před pavilon jsem umístil stojan, nerezový sloup se segmentovým podstavcem, na němž bylo šikmo upevněné letadlo. Chtěl jsem na zemi modrý pruh od vstupu až ke sloupu. A že už se spěchalo před otevřením, tak jsem pruh maloval já sám. Přidal se ke mně i Jim Pattison. Svlékl se do košile a natíral se mnou. Přijela i televize. No, on byl showman.

Podílel jste se i na expozicích v Československu?

Dělali jsme spoustu věcí, taky celkem úspěšné stálé expozice. Třeba na Orlíku. Dostali jsme za úkol připravit expozici, jak byli Schwarzenbergové zlí, jak ubližovali českému národu. Na zadání jsme „zapomněli“ a expozici normálně vyšíli jako oslavu Schwarzenbergů. V mosazi, konzoly, vitríny, zlatá rouna, spolupracovali jsme s podnikem Umělecká řemesla. A v koutě se osadila cedulka, že v 16. století probíhaly selské bouře.

Spolupracoval jste se Svazem československých výtvarných umělců?

Já byl dokonce v komisi přes interiéry, neměl jsem s tím problém. Před komisi jste přišla s investorem, předložila projekt a určitý finanční požadavek. Vysvětlila jste, o co jde, a pak vás poslali za dveře a komise se radila, jestli je to v pořádku, nebo není. Šlo o nesmírně liberální komise. My jsme nikomu neublížili. Navíc mnoha lidem, co to neměli politicky v pořádku, jsme pomáhali k honoráři. Jako výtvarník jste si šla za týden pro peníze a dostala je.

Jaký je pro vás vztah mezi architektonickou a uměleckou prací?

Když jsem unavený z toho architektování, tak maluju. Ale stejně obrazy stavím jako abstraktní stavby, protože jsem vnitřně architekt. Malování má tu výhodu, že utečete z reality.

Jak jste vnímal postmodernu, která osmdesátými lety zatřásla?

Já to řeknu takhle, oba s bratrem jsme byli u Karla Filsaka, jsme jím zatíženi, tím jeho konstruktivismem,

ať chceme, nebo nechceme. Já to pořád vnitřně do určité míry cítím. I to, co dělám dnes, je konstruktivistické. Jsem v dobrém vztahu s Josefem Pleskotem, Janem Línkem, Vladem Miluničem a spoustou mladých architektů. Máme mnoho společného. I když každý jdeme svojí cestou, samozřejmě. My máme naši architekturu takovou čitelnou, neděláme žádná prohlášení...

Lenka Kužvartová, Praha, podzim 2020

Petr Kovář



Pohyboval jsem se v prostředí lidí, kteří se rozhodně nehodlali konformovat

Pane architektke, mohli byste na úvod říci, jak jste začínal, co vás vedlo ke studiu architektury?

Já jsem vždycky inklinoval k výtvarné činnosti, ale je zajímavé, že mě nikdy nenapadlo hlásit se na akádu. Mě už tehdy zajímalo, jakým způsobem propojit výtvarno s něčím racionálnějším, třeba architektonickým objektem nebo stavbou. Po absolvování čtvrtého ročníku techniky jsem šel na akademii k profesoru Františku Cubrovi a potom už zůstal na volné noze. Ono se dalo celkem pracovat, aniž by se člověk nějak konformoval, záleželo na tom, co byl člověk ochoten přijmout, jaké práce byl ochoten dělat. Já se pohyboval v prostředí lidí, kteří se rozhodně konformovat nehodlali.

Školu jsem dokončil v roce 1975 a hned jsem vešel do kontaktu s Uměleckoprůmyslovým museem. Tam jsem dostal třeba příležitost instalovat expozici hodin. A následně i expozici nábytku, vytvořenou z úžasné, velmi cenné sbírky nábytku deponované na Lemberku, kde stropy napadla dřevomorka. Nábytek se tedy narychlo stěhoval – našel se náhradní prostor na zámku v Duchcově. Barokně klasicistní zámek Duchcov měl nádhernou sbírku obrazů, ale žádný mobiliář. A tak se rozhodlo, že se zde namísto prostého depozitáře uspořádá nová expozice. Za práci sice nebylo moc peněz, zakázka probíhala poněkud neoficiálně a mimo rozpočet, ale setkal jsem se přitom se skvělými lidmi a paní ředitelka Libuše Uřešová všechno zaštitila. Přitom na pozadí, i když zbaven ředitelské funkce, stál doktor Jiří Šetlík. V instalační skupině působili fajn kluci, byli tam tak trochu ulití, třeba výborný jazzový vibrafonista Honza Freiburg a hlavně Karel Vostárek v kotelně, se kterým jsem toho ještě mnoho podnikl.

Později jsem se dostal k práci pro Církev československou husitskou. A sice přes mého nevlastního bratra Ondřeje Šíka. On dělal

zemědělského technika ve Voticích, ale potom, co ho vyhodili z politických důvodů z práce, stal se farářem. Měl to nějak v sobě, protože farářem byl i jeho otec, kterého zastřelili nacisti. A můj bratr se dozvěděl, že v Benešově v rámci asanace zbořili i bývalou synagogu, v níž měla malá benešovská obec modlitebnu. Ale církvi se podařilo vymoci, že jim dali jako náhradní prostor dům v kontinuální zástavbě na Čechově ulici. Malá benešovská obec můj projekt vcelku vzala za svůj, přestože byl poměrně neobvyklý – nejen svou formou, ale hlavně využitím solárních prvků. Tohle téma mě hodně zajímalo. Řízením osudu jsem měl to štěstí setkat se s panem inženýrem Ogounem, když jsem se snažil dovzdělat v církevních záležitostech, prováděl shodou okolností nějakou speciální úpravu vytápění v kostele Na Prádle. Milan Ogoun byl velkým odborníkem a propagátorem inovativních otopných technologií, ale hlavně uměl všechno i spočítat. Dokázal se svými kolegy vypočíst správnou hloubku vzduchového kolektoru a sehnal také kapalinové kolektory, které vyrábělo jediné výrobní družstvo někde v Kroměříži... Dům časem sluncem vyšísoval do modra, ale původně dostal tmavofialový nátěr, symbolickou pašijovou barvu, tmavou i kvůli tepelné akumulaci.

Z původního domku v uliční řadě zůstaly vlastně jen dvě štítové stěny mezi sousedními objekty a pěkné kamenné schodiště s nikou. Všechno ostatní jsme dělali znovu, včetně dodatečného podsklepení, což bylo docela náročné, ale zase jsme díky tomu na dlouhé úzké parcele získali vnitřní prostor celkem monumentálních proporcí, otevřený skrze tři podlaží až do vrcholu střechy. Obrátil jsem se na známé z akády, s prováděčkou mi pomohla moje tehdejší žena Dana Fenclová, a oslovil jsem třeba i Huga Demartinioho, který celkem výrazně ovlivnil rozvržení vnitřního prostoru a vyrobil nádherný rozkládací model. Takový skvělý sochař, a nepřišlo mu marné dělat takovouto drobnost. Zapojil jsem také Standu Judla, Jasana Zoubka a Vratislava Karla Nováka. Jasan realizoval výtvarně architektonické prvky – zašifrovaný „emblém“ hostie a kříže na vstupních dveřích. Standa navrhnul kněžiště. Bylo zajímavé, jak to mezi námi bylo demokratické, protože jsme si udělali soutěž mezi Standou a Demartinim, a vyhrál Standa. Vratislav Karel Novák navrhnul kostelní věž, trámovou konstrukci se zabudovaným horizontálním křížem, ale tahle jediná věc neprošla, objekt nesměl příliš vyčnívat z okolní zástavby. Projekt i celá jeho realizace trvaly roky... taky proto, že vše se provádělo

Petr Kovář * 1950

architekt, výtvarník, fotograf → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1968–1972); Akademie výtvarných umění v Praze (1972–1975) → **zaměstnání:** svobodné povolání; Škola architektury, Akademie výtvarných umění (1990–1994); Fakulta architektury ČVUT (1995–2017) → **vybrané projekty a realizace:** stálá expozice vývoje nábytku ze sbírek UPM, zámek Duchcov (1978–1980, s Danou Fenclovou); Sbor znovuzrození Církve československé husitské v Benešově (1982–1992, s Danou Fenclovou, Stanislavem Judlem, Hugo Demartinim, Jasanem Zoubkem, Karlem Vostárkem); motorest Naháč v Chooceradech – Komorním Hrádku (1985–1986, s Jiřím Štěrbou, Danou Fenclovou, Ivanem Kafkou, Kurtem Gebauerem); expozice textilu ve výstavní síni muzea Boženy Němcové v České Skalici (1987–1990, s Jiřím Borlem); interiér radnice a pobočky Investiční banky v Turnově (1992–1994, s Jiřím Borlem a Františkem Jeřábkem); rekonstrukce Templu v Mladé Boleslavi, včetně stálé expozice historie a archeologie města (1998–2000, s Ivo Kramlem); Památník Bedřicha Smetany v Jabkenicích (2001–2003, s Karlem Vostárkem); Zahrada poznání v Jičíně (2010); památník Petra Chelčického v Chelčicích (2010, s Dorou Kovářovou); přestavba a přístavba obecné školy v Chýni (2010); přestavba rodinného domu v Chýni (2016) → **skupiny:** fotografické sdružení Hard Five.

zdroje: Jaroslav Kosek – Jiří Tomáš Kotalík – Petr Kovář et al., *Architekti, malíři, sochaři v Ústavu makromolekulární chemie*, 1982; Kurt Gebauer – Bohuslav Blažek – Marie Judlová – Jaroslav Kosek – Jiří Tomáš Kotalík – Petr Kovář – Jiří Ševčík – Vladimír Šlapeta, *Prostor, architektura, výtvarné umění* (katalog výstavy), 1983; Marie Judlová, *Solární kostel s barvou postní* (rozhovor s autory), *Architekt XXXVIII*, 1992, č. 25–26, s. 1 a 3; Jiří T. Kotalík, *Prostor, architektura, výtvarné umění, Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 37–39; Mahulena Nešlehová, *Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, 2007, s. 665–667; Petra Zaccpalová, *Katalog výstavy, která nebyla*, in: Jan Wollner – Karel Císar (eds.), *Svést Labe do Berounky: k neuskutečněným projektům československého umění 60.–80. let*, Praha 2011, s. 92–101; Nikolay Brankov, *Sakralita v disentu*, in: Petr Vorlík (ed.), *(a)typ / architektura osmdesátých let*, Praha 2019, s. 36–42; Veronika Vicherková, *Česká highway*, in: Petr Vorlík (ed.), *(a)typ / architektura osmdesátých let*, Praha 2019, s. 223–227.

Petr Kovář v ateliéru v Podolí, kolem roku 1982, na pozadí model Sboru znovuzrození v Benešově, který zhotovil Hugo Demartini (soukromý archiv Petra Kováře)



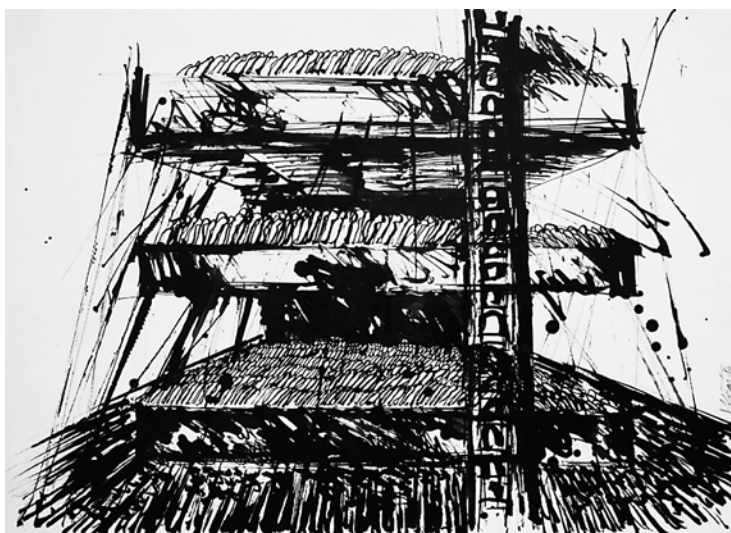
Zprava Jaroslav Kosek, Petr Kovář a Dana Fenclová, osmdesátá léta (soukromý archiv Petra Kováře)



Výstava v Terezíně, 1980,
(soukromý archiv Petra Kováře)



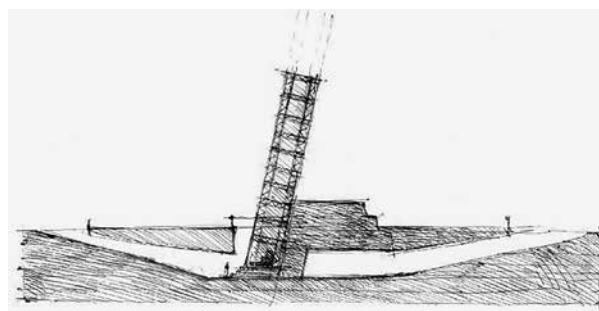
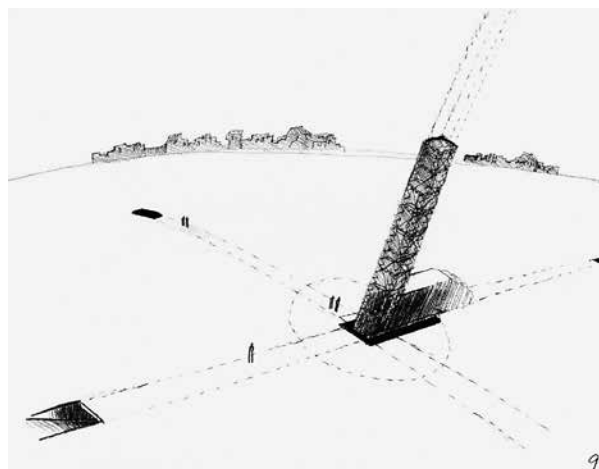
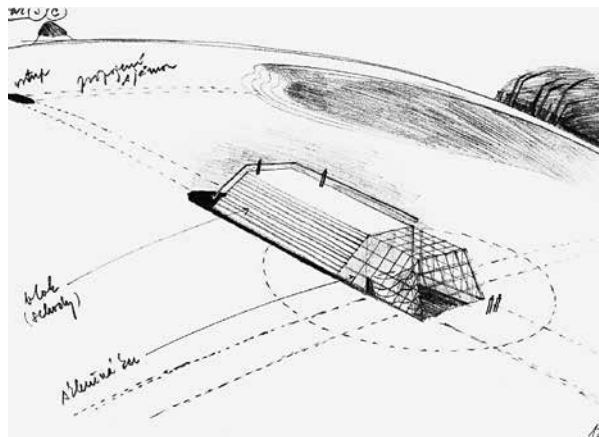
Krajiny mezních stavů, Terezín, 1980
(soukromý archiv Petra Kováře)



Starý Most v červené, 1981
(soukromý archiv Petra Kováře, foto Petr Kovář)



Pieta, Starý Most, 1981, nerealizovaná studie
(soukromý archiv Petra Kováře)



převážně svépomocí, na stavbě pracovali tři dědové a dvě babičky, řečeno trochu s nadsázkou... Samozřejmě na složitější úkoly, třeba na podsklepení, si obec najala nějakou firmu. Trvalo to víc než deset let. Standův návrh pak po jeho smrti [12. 2. 1989] uskutečnil právě Karel Vostárek.

Pokud se nepletu, v Benešově jste začínali v roce 1982. To už jste toho ale měl dost za sebou? Možnostmi spojení architektury a výtvarného umění jste se zabýval už od akademie?

Nás tohle téma zkrátka hrozně zajímalo, celou naši generaci, která tvořila nebo začínala v polovině sedmdesátých let. Tím víc, že zavedení způsobu praxe, ona povinná procenta na umění, byl akorát k naštvání. V posledku vedl k tomu, že se za ty hrozný prachy až ex post hledaly věci, co by se do architektury daly napasovat. A notabene, když to podléhalo ideologické kontrole, tak se k práci dostali jen prominenti a výsledek pak nestál za nic... Ale přitom vůbec nešlo jen o zakázkovou tvorbu. Skoro všichni architekti i výtvarníci si dělali něco do šuplíku, protože se nedalo takřka nic uskutečnit veřejně. Skoro všichni tvořili, jenže jsme to navzájem nevěděli. Architekti byli v projekcích, umělci rozstrkaní někde v ústraní. Muselo se třeba chodit po ateliérech, když chtěl člověk něco vidět. Osobnosti z kultury také pořádaly bytové přednášky, výstavy, soukromá sympozia a podobně. Jenže pak mohl být člověk podezřelý, že je třeba fízl, když pořád někde lezl. Takže to byla taková docela tíživá doba. Kolem osmdesátého roku se ale začala ta bariéra pomalu prolamovat a byla snaha dostat se víc na oči.

Já jsem se v tu dobu zúčastnil právě jednoho takového podniku Jirky Sozanského v terezínské Malé pevnosti. Terezín je dodnes působivé místo, ale v téhle době bylo dost bizarní. Zatímco ve Velké pevnosti, v prostorách dnešního muzea ghetta, sídlilo muzeum SNB, Malá pevnost, která za války sloužila pražskému gestapu jako vězení, tehdy fungovala jako Památník obětí fašismu. Jirku jsem znal už ze školy, a pak jednu dobu dokonce bydlel u mě v ateliéru v Podolí, když se potřeboval někde ulít. Byl vždycky taková výrazná a vyčnívající osobnost a solitér, až programově nonkonformní, ale uměl kolem sebe nabalit skupinku zajímavých lidí. A vyhledával tahle mrazivá mezní místa. Na konci normalizace o ně koneckonců nebyla moc nouze. Tehdy v Terezíně se účastnili ještě Ivan Bukovský, Zdeněk Beran jako klasik [účastník informálních Konfrontací šedesátých let], Luboš Janečka, sochař, co později emigroval do

Ameriky, fotograf Ivan Dolejšek, nebo Olda Kulhánek, který byl už od začátku normalizace politicky úplně nepřipustný. Já jsem byl přizván jako architekt, s posláním vytvářet jakési poutače nebo monumenty na příjezdových komunikacích v okolí pevnosti. Tak jsme opravdu půl roku jezdili kolem Terezína, fotili a vybírali místa a tvořili koncepty, protože nebylo úplně nereálné, aby se posléze ty poutače-památníky skutečně realizovaly. Podobně i celé výtvarné sympozium bylo takové pololegální, částečně kryto jako akce výtvarníků proti fašismu.

V terezínské Malé pevnosti jsme strávili několik měsíců, ubytování v bývalém panském domě, pracovní prostor jsme měli na „buzerplatzu“ mimo návštěvnický okruh. Vytvářeli jsme různé objekty a instalace, dnes by se řeklo site-specific. Já jsem tam byl z kluků nejmladší, a ještě ne výtvarník, ale i tak jsem si dělal ambice a snažil se taky vytvářet umění. A samozřejmě vedli jsme debaty o tom, jak díla komponovat do prostoru, aby se výtvarné zásahy vhodným způsobem doplňovaly s historickou matérií autentických prostorů vězeňských cel. Mé výtvarné počiny za moc nestály, hlavně ve srovnání s elektrizující prací mých kolegů, respektive vzorů. Ale vytrval jsem a hodně fotil a dokumentoval.

Když byla výstava připravená a nainstalovaná, jeli jsme se Sozákem a Kulhánkem do Prahy, do televize, aby o ní natočili šot do televizního zpravodajství. Což pak Olda s oblibou rád vyprávěl, jelikož se vrátil na Kavčích horách přeslechl a namísto pánů z SPB [Svaz protifašistických bojovníků] zaštil sympozium patrně i díky spojení s otcem Petra Kováře; Jaroslav Kovář byl dva a půl roku vězněn v Sachsenhausenu) ohlásil soudruhy z STB. Když se mýlka vyjasnila, vedoucí zpravodajství nám velmi rád vyšel vstříc. Reportáž se natočila, vernisáž proběhla vcelku opulentně za hudebního doprovodu C&K Vocal, mj. i se skladbou Cela 43 od Petra Ebena a s recitací Petra Haničince... Výstavu zavřeli až následující den. Vyšel ale katalog, do kterého nám úvodní text napsal profesor Jiří Kotalík [starší] a Michael Baumbruck natočil film.

Skoro hned v návaznosti se Jirka Sozanský přemístil do Mostu. Trávil tam opět delší dobu, ale já už jsem ho jen několikrát navštívil. Nechápu, jak v Mostě mohl vydržet. Já jsem se vracel na stejná místa a fotil postupující, bezlístnou zkázu. A spolu s Danou jsme Jirkovi dělali stafáž pro jeho existenciální instalace. Doma jsem pak nad fotkami vymýšlel krajinářské koncepty s kráterem zaniklého města.

Krajiny mezních stavů, Jungmanova ulice, Praha, kolem 1980 (soukromý archiv Petra Kováře, foto Petr Kovář)



Krajiny mezních stavů, Staroměstské náměstí, Praha, kolem 1980 (soukromý archiv Petra Kováře, foto Petr Kovář)



Tyhle podniky Jiřího Sozanského patřily přeci jen k soliternějším akcím. Na pokraji osmdesátých let se podobných neoficiálních paralelních událostí odehrávalo čím dál více, připomeňme setkání v Malechově u Čestmíra Sušky, Netvořice, Hájenku Hvězda, Kurty na Spartě, později Mutějovice a další, nebo výstavy na Dobříši i jinde. Proběhlo ale i několik důležitých akcí s větším dosahem, které výrazněji cílily k propojení výtvarného umění s architekturou. Mám na mysli například *Malostranské dvorky* a „vaši“ výstavu v Ústavu makromolekulární chemie. Mohl byste říci něco i o nich?

Malostranské dvorky byly skutečně monumentální událostí, pořádalo je Divadlo v Nerudovce, s paní ředitelkou Jarmilou Šerou, která za svého působení [od poloviny sedmdesátých let do roku 1981] udělala z divadla důležitou alternativní výstavní síň. Hlavním organizátorem byl pak Čestmír Suška. A samozřejmě

Jiří T. Kotalík v roli památkáře a teoretika. Ta akce vyvolala opravdu masový zájem. Divadlo v Nerudovce tak nepřekvapivě záhy po zahájení zavřeli a výstavu samotnou taky, jen se jim ji nepodařilo důsledně zlikvidovat, právě díky tomu, že instalace byly rozstrkané po všech čertech. A tak lidé bloumali s mapičkami po Malé Straně ještě několik dnů a možná týdnů po zavření výstavy. I já jsem se zúčastnil jen jako návštěvník. Nevím proč, ale nějak jsem se o tom asi nedozvěděl včas. Pak jsem si to chtěl vynahradit na Starém Městě, jenže tam už si to pohlídali a *Staroměstské dvorky* neprošly.

Ale výstavu v Makráči nezavřeli, že?

My jsme se s Jardou Koskem myšlenkou výstavy zabývali už dlouho – a popravdě to asi byl nejdřív víc Jardův nápad – jen jsme se pořád nemohli rozkvídat. Někdy na podzim roku 1981 jsme se konečně odhodlali

a sepsali dvoustránkový zvací dopis. Ten jsme poslali známým – architektům a výtvarníkům. Šlo nám o architekturu, o architektonický a prostorový koncept, to bylo v podstatě jediné kritérium. A šlo nám i o prolomení bariéry té izolace. Na výstavu se tak dostal takřka každý, kdo se přihlásil. Následně podle toho vypadala i samotná výstava a všechny reflexe a komentáře hovořily o bazaru nápadů a skladišti a podobně. Ale už tady se objevilo pár věcí, které měly do budoucna docela velký vliv, třeba Leporelo JOTRS Zdeňka Hölzela s Janem Kerelem. A asi vzniklo i pár kontaktů pro další práci. Význam celé akce dodala jednak velká účast silných tvůrčích osobností – vystavujících bylo třiaosmdesát, ale i teoretici, které jsme přizvali, Marie Judlová [dříve Černá, dnes Klimešová], samozřejmě Jiří T. Kotalík a Jiří Ševčík.

Výstava v Ústavu makromolekulární chemie vydržela celých jí vymezených čtrnáct dní. Určitá kritická nota ohlasů pro vás ale znamenala začátek další práce.

Ano. My, co jsme se na výstavě podíleli, jsme se pokusili tu základní myšlenku rozvinout s lépe uchopenou koncepcí. Sestavili jsme proto kurátorský tým, kde byla v první řadě Marie Judlová, kunsthistorička a neúnavná dokumentátorka dobové alternativní tvorby, dále Jiří Ševčík, Jirka Kotalík, Kurt Gebauer, Vladimír Šlapeta, Jarda Kosek a já. Kurt, který měl v tu dobu konexe v Ostravě, díky svojí realizaci na Fifejdách, domluvil možnost, aby se výstava konala na výstavišti Černá louka, pod záštitou Hnutí Brontosaurus, respektive krajského SSM. Známost Jiřího Ševčíka nám zase přihrála ještě Bohuslava Blažka [jeden ze zakladatelů oboru sociální ekologie v Československu], který nám do katalogu napsal skvělý text, vystihující asi nejlépe povahu výstavy i náš záměr, že by to měla být škála, stupnice přechodu mezi architekturou a výtvarným uměním a že vystavující vytvářeli svébytnou sociální síť. To byl nesmírně důležitý a podstatný sociologický pojem, v tu dobu hodně aktuální. Katalog zpracoval Ivan Kafka, polygrafii zajistila Jazzová sekce. Jenže právě v tom se skrýval háček, protože Jazzová sekce byla samozřejmě lustrovaná, a možná právě touhle cestou se výstavy domákl někdo, komu vadila. A zakázali ji snad v ten den, kdy se měla otevřít. Většina věcí už byla připravená k převozu do Ostravy, hlavně v ateliéru u Magdaleny Jetelové v Divoké Šárce a něco i u mě, v Podolí. Když jsme se o zákazu dozvěděli, jeli jsme s Magdou a Kurtem rychle do Říčan, kde byl na svázání katalog vytištěný na Pankráci, chtěli jsme

zachránit aspoň něco. V Říčanech vytištěné stránky snesli, nalochovali a měla se do toho našroubovat plastová spirála a při té příležitosti se nám podařilo nějakých pár kusů stáhnout. Pak jsme kvůli katalogům jeli i do Ostravy, jenže ani tam jsme nepochodili o moc lépe. Na tu dobu byl totiž tenhle katalog docela monumentální, výstava měla prezentovat 93 architektů a výtvarníků a každý z nich získal v katalogu reprodukci s medailonem, což byl při tehdejších poměrech dost velký nadstandard.

Měla tahle situace ještě nějakou dohru, nečekaly vás kromě nezdaru ještě nějaké osobní komplikace?

Kupodivu ani ne. Nejvíc to z nás odskákal asi kluk z ostravského SSM, který patrně z únavy při přípravách nějakou nešťastnou náhodou havaroval. Možná, že to bylo tím, že už se režim začínal pomalu drolit.

S Kurtem a s Ivanem Kafkou jsme se zanedlouho sešli při práci na motorestu Naháč, což byla docela sranda. A de facto jsme si v praxi mohli vyzkoušet to, co jsme idealisticky koncipovali na našich výstavách. I když samozřejmě přesně s těmi omezeními, na která jsme předtím poukazovali. Že třeba nepovolili Kurtovu skoro realistickou sochu *Naháče*. V podstatě jsme ale mohli na jiné úrovni společně pokračovat v linii našich „krajinařských“ úvah, které každý z nás už delší dobu rozvíjel [Petr Kovář – Terezín, Most..., Kurt Gebauer – *Minikrajiny*, Ivan Kafka – monumentální instalace *Vymezení, Přesložení, Zavěšení...*].

Ani naše pokusy s konceptuální výtvarnou architekturou nezapadly. Myšlenku vzápětí posunul dál Benjamin Fragner ve výstavách *Malované architektury a Urbanitách...* Ve druhé půlce osmdesátých let se konalo ještě hodně akcí, účastnil jsem se třeba té ve Smilkově nebo dalších u Jindry Štreita na Sovinci, když ho propustili z vazby. No, a pak už se to vezlo. Protože doba nazrála. V osmdesátém sedmém povolili znovu tvůrčí skupiny a vznikli Středotlači, 12:15, Tvrdohlaví, Zaostalí a spousta dalších. A projevilo se to potom i na realizacích, třeba právě na Jihozápadním Městě. V osmdesátém osmém ještě učinili takový pokus a uspořádali jakýsi výtvarný Salon na Výstavišti, který měl být otevřený pro všechny. Já jsem tam tehdy na vyzvání vystavoval trochu provokativně kresby ze starého Mostu. Ale spousta lidí už se jim na to vykašlala, už jim to nestálo za to. A pak povolil režim a bylo...

Jaroslav Kosek



Vše se mi spojovalo do obrazů
a kreseb

Pane architektke, mohli byste se zmínit, jak jste se dostal ke studiu architektury?

Já bych řekl, že ve mně se kloubí taková ta zednicko-sedlácká krev. Předkové z máminy strany byli sedláci z jižních Čech a z tátovy strany – jeho bratr, jeho tatínek, jeho dědeček – byli zedníci, políři. Můj táta začínal tak, že šel ve čtrnácti letech s bratrem a s otcem na stavbu a tam dělal praktikanta. Pak si udělal průmyslovku v Hradci Králové a mezitím už i něco málo realizoval. Například Hádkovo divadlo v Nymburce. Potom se dostal na akademii k profesorovi Gočárovi, diplom mu dali ale až po válce. Už předtím byl v syndikátu výtvarných umělců, takže přes válku nemusel jít pracovat do Německa.

Co mi táta vyprávěl, tak pan profesor Gočár byl velmi noblesní a přející člověk. Ještě za první republiky – během tátových studií – například zařídil, že se táta dostal k projektování regulačního plánu pro Slatinské Doly na Podkarpatské Rusi. Táta tak pronikl do tvůrčí sféry, nadechl se. S válkou ale šlo všechno „do háje“. A jen se nadechl podruhé, přišel rok 1948. Měl nabídku od architekta Evžena Rosenberga, kolegy z akademie, aby odešel za ním do Švédska, ale nenašel odvahy. Zůstal tady a začal pracovat jako vedoucí ateliéru profesora Jiřího Krohy, kde se údajně odehrávaly nepředstavitelné příhody. Potom ale z ateliéru vyhodili jeho kolegu Vojtěcha Moravce, se kterým studoval u Gočára, tak odešel také. Nechtěl dělat sorelu – byl doslova zaťatý, že prostě „ručníky na fasády“ dělat nebude. Nastoupil do Hutního projektu, kde spolupracoval na Východoslovenských železárnách, Rudných dolech Ejpovice, Zlatých horách a podobně – dělali tam tyhle obrovské průmyslové konglomeráty. Když jsem já později přišel na techniku, tak profesor Emil Kolařík, aktér mnoha průmyslových staveb té doby, říkal vždy „a pozdravujte pana otce“, znali se z různých gremií.

Jak jste dobu svého dětství vnímal vy sám? Mělo na vás povolání vašeho otce vliv?

Já jsem se narodil v Praze, ale rodiče se záhy přestěhovali do malého domu ve Starém Plzenci pod Radyní u Plzně. Tam za námi otec jezdil z Prahy, kde pracoval. Přijel na tehdejší ještě „půlvíkend“ a v neděli večer se vracel vlakem zpátky. Já měl v Plzenci báječný klukovský život ve stylu *Bylo nás pět* nebo *Knoflíková válka*. Byla to zvláštní doba, okolo byl marasmus totality... je to spíš na román než jen na vyprávění k architektuře.

První velký zážitek, co se architektury týče, byla zřícenina hradu Radyně – pro malého kluka monumentální stavba. Zvláštním, až mysteriózním způsobem na mě působila Hůrka, románská rotunda naproti Radyni přes údolí, na místě dávného keltského hradiště. Obrovským zážitkem, co malému klukovi doslova zvedal hlavu vzhůru, byl kostel sv. Bartoloměje na hlavním plzeňském náměstí. Když jste jeli do Plzně, tenkrát ještě neobestavěné sídliště, tak kostel čněl v krajině jako úžasný monument. To byly silné dojmy mé krajiny dětství – Radyně na kopci, Hůrka nebo věž Bartoloměje. A ono se to do člověka nějak vepsalo.

Pak jsem udělal zkoušky na střední školu, naši prodali dům v Plzenci a odstěhovali jsme se do Prahy, do Vršovic. Bydleli jsme u nádraží, v bytě, který měl jen kuchyň a jeden pokoj. Byl to v té době ale pro mě obrovský pokrok, poněvadž v bytě tekla voda, zatímco celé moje dětství bylo spojeno s nošením vody ze studny. Na tehdejší střední všeobecně vzdělávací škole v Přípotoční jsem se nejdřív zajímal spíš o historii, ale také jsem hodně a snad i dobře kreslil. Táta domů nosil francouzskou *L'Architecture d'Aujourd'hui*, krásné černobílé časopisy, vybavuji si, že tam byla třeba Brasília. Mně se to ohromně líbilo a pamatuji se, že se mi o podobných stavbách i zdálo – a já si to musel nakreslit. Tohle byly moje počátky, začal jsem výtvarně „fantasmagorizovat“, kreslit své vidiny.

Na architekturu jste nastoupil kdy?

V roce 1966. Na škole jsem tak prožil osmašedesátý... a ne vždy jen veselé studentské časy. Shodou dějinných okolností jsem srpen 1968 zažil na výjezdu fakulty v Rusku, v Moskvě. Byli jsme u legendárního architekta Konstantina Melnikova, v jeho slavné vile – dodnes to považuji za životní zážitek. Návrat domů do Prahy byl drsný, vítali nás ruští vojáci se samopaly a naše kufry vysypané na letištní ploše.

V devětašedesátém jsem si se spolužáky vyřídil pracovní pozvání do Německa, „pomáhali jsme stavět“

Jaroslav Kosek * 1948

architekt → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze; obor architektura, Akademie výtvarných umění v Praze → **zaměstnán:** Krajský projektový ústav v Praze (1972–1973); Konstruktiva; PIO MK (příležitostně); samostatná architektonická činnost (od 1984) → **vybrané projekty a realizace:** soutěž na areál duševní a tělesné kultury Kladno-Kročehlav (1974, nerealizováno); koncertní síň na Střeleckém ostrově a pomník B. Smetany v Praze (1976, s Jaroslavem Koskem st., nerealizováno); administrativní centrum Střížkov v Praze (1977, diplomová práce na AVU, nerealizováno); Střední odborné učiliště Uhřetěves (1979, s Pavlem Mansfeldem); dependance hotelu Myslivna v Chebu (1982, s Jaroslavem Kozou, Jarmilou Koskovou, Jitkou Kozovou, Janem Jarošem, nerealizováno); velvyslanectví ČSSR v Adenu (1984, s Janem Myslivečkem, nerealizováno); rekonstrukce Wiehlova domu v Praze (1986, s Danou Fenclovou, Petrem Kovářem, Jaroslavem Koskem st., nerealizováno), soutěž na Staroměstskou radnici v Praze (1987, s Jaroslavem Koskem st., nerealizováno); stánek občerstvení v Praze na Letné (1987–1988); interiér provozovny občerstvení v Dlouhé ulici v Praze (1988, s Danou Fenclovou); rehabilitačně rekondiční zařízení Okoř (1989, s Jaroslavem Kozou, Janem Jarošem, Josefem Fukem, nerealizováno); rekreační areál Pelhřimov-Stráž (1990, s Danou Fenclovou, nerealizováno); kaple sv. Anežky v Praze na Letné (1990, nerealizováno); přestavba a dostavba zámku v Kamenici u Jičína (1991, s Danou Fenclovou, Josefem Fukem, nerealizováno) → **publikační činnost:** *Prostor, architektura, výtvarné umění* (katalog výstavy), Ostrava 11.–23. října 1983; Jaroslav Kosek, Rok 2001, *Projekt*, 1992, č. 1, s. 28–35.

zdroje: Jaroslav Kosek – Jiří Tomáš Kotalík – Petr Kovář et al., *Architekti, malíři, sochaři v Ústavu makromolekulární chemie*, 1982; Kurt Gebauer – Bohuslav Blažek – Marie Judlová – Jaroslav Kosek – Jiří Tomáš Kotalík – Petr Kovář – Jiří Ševčík – Vladimír Šlapeta, *Prostor, architektura, výtvarné umění* (katalog výstavy), 1983; Jaroslav Kosek, *Chrámeček banality aneb kiosky na Letné, Československý architekt XXXV*, 1989, č. 5, s. 5; Radomíra Sedláková, *Architektonické fantazie Jaroslava Koska, Architektura*, 1990, č. 2, s. 26–27; Architektonický atelier Kosek, *arch.cz*, vyhledáno 23. 10. 2020; Architektonický atelier Kosek, *aakosek.wz.cz*, vyhledáno 23. 10. 2020.

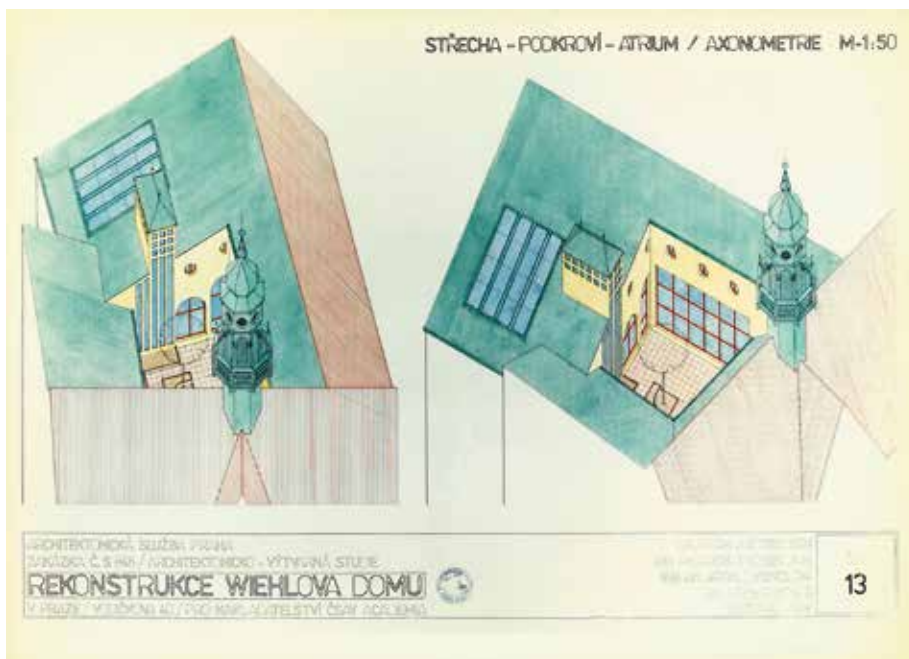
Jaroslav Kosek
(soukromý archiv Jaroslava Koska)



Stánek na Letné, Praha-Holešovice, 1987-1988
(soukromý archiv Jaroslava Koska)



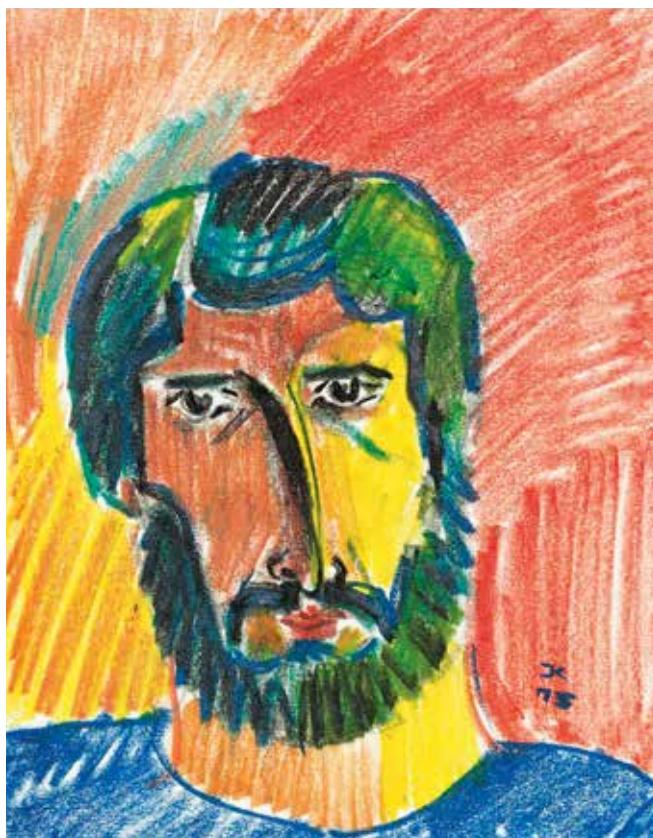
Rekonstrukce Wiehlova domu, Praha - Nové Město, nerealizovaná studie, 1986
(soukromý archiv Jaroslava Koska)



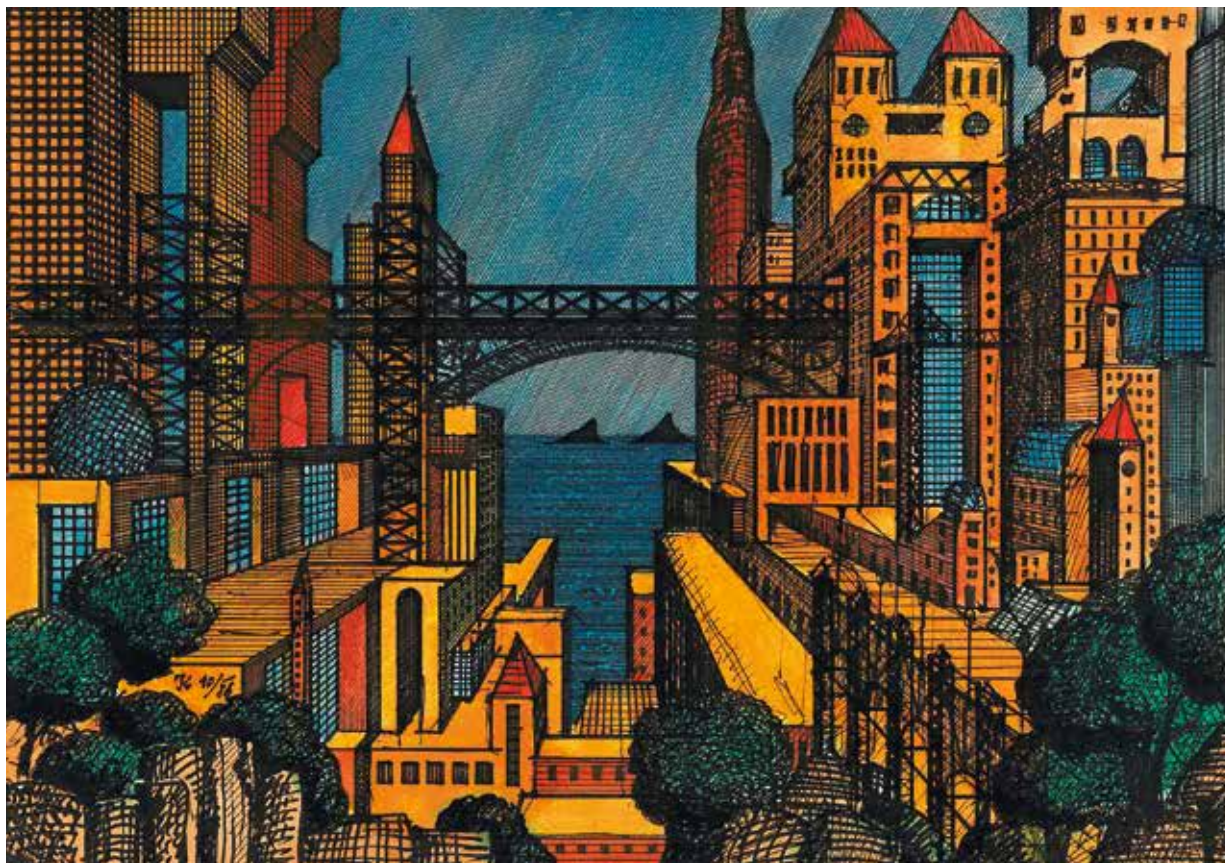
Pohled na Rovinj, 1975
(soukromý archiv
Jaroslava Koska)



Autoportrét, 1975
(soukromý archiv
Jaroslava Koska)



Kresba z cyklu architektonických vizí, 1986
(soukromý archiv Jaroslava Koska)



Stuttgart, s lidmi z celé Evropy. S dnes již bohužel zemřelým kolegou, Tomášem Havrdou, jsme pak za vydělané peníze v ohromení projeli Itálii. V Benátkách mě v říjnu 1969, tedy krátce před definitivním zavřením hranic republiky, dostihlo poste restante od rodičů z Prahy: „Přijed' domů, koupili jsme barák“. A v benátském hostelu jsem poslouchal: „Vole, nejezdi, všechny vás tam zavrou, pojed' do Anglie nebo do Holandska...“ Atmosféra té doby byla úžasná, složitá, dodnes těžko srozumitelná, byl jsem čtyři měsíce pryč a vlastně i zvědavý na Prahu a domov. Při zastávce ve Vídni jsme si ještě udělali plány na příští léto – netušili jsme, že Vídeň uvidíme až za dvacet let. Klec spadla v listopadu 1969.

Výlet do Itálie byl ale úžasný. Nicméně vzpomínám si na kunsthistorika Bohuslava Syrového, který nám na fakultě vykládal o palácích ve Florencii, on měl takový dramatický přednes. A já, když jsem do Florencie konečně v jednadvaceti letech přijel, tak jsem si v duchu říkal: „No, myslel jsem si, že to je větší“ [smích]. Podle Syrováka, jak to do vás napumpoval.

A kdo vás ještě učil na fakultě?

Zajímavá sestava. Na dějiny umění Marie Benešová a Bohuslav Syrový. Do ateliéru jsem chodil k profesorovi Františku Čermákovi, ten měl bezvadné asistenty, kteří ale později všichni, až na Arnošta Navrátila, emigrovali. No a pak škola dostala normalizační fazónu. Já jsem šel dělat urbanismus, katedra Jindřicha Kriseho mi tehdy připadala jako nejvíce vzdorovitá, byli tam konzistentní lidé.

Absolutně nezapomenutelný byl samozřejmě druhý rok studia, 1968, povstání společnosti a škol. Na rondelu v Zikovce se odehrávaly diskuse. Těch se s námi studenty účastnili všichni, kteří se nějakým způsobem podíleli na osmašedesátém ve sféře intelektuálně-výtvarné. Pamatuji si dodnes na filmařku Ester Krumbachovou, ekonomu Otu Šika, spisovatele Jana Procházkou.

Vy jste promoval v roce 1972. A pak jste šel kam?

Pak jsem šel do Krajského projektového ústavu, do ateliéru architekta Vratislava Růžičky. A poněvadž mě to tam vlastně už od začátku vůbec nebavilo, napadlo mě pokračovat v dalším studiu. Růžička zabručel: „Podej si to, přines a já ti to podepíšu.“ No a tak jsem udělal přijímací zkoušky a v roce 1973 nastoupil na pražskou akademii, kde jsem ještě zastihl profesora Františka Cubru, vrchol liberálnosti, spoluautora legendárních československých prezentací v Bruselu nebo Montrealu. Když pan profesor náhle v 65 letech zemřel, chtěl jsem se studiem seknout, dokonce

jsem pro konflikty s vedením na rok přerušil. Nikdy nezapomenu, jak mi máma říkala: „Hele, Jardo, dodělej to kvůli tátovi.“ A tak jsem akádu přeci jen v roce 1977 dokončil.

Zároveň jste stále pracoval v KPÚ?

Ne ne, našel jsem zaměstnání v Konstruktivě. To byl vývozní závod a já jsem si naivně myslel, že když tam budu dělat, tak se dostanu někam ven – alespoň do „rozvojového světa“. Ale výjezdy byly vázané na členství v organizacích, do nichž jsem rozhodně nikdy vstoupit nechtěl. Nicméně, práce v Konstruktivě byla zajímavá. Akádu jsem dokončil u architekta Karla Filsaka, který nastoupil po Františku Cubrovi. Jako diplom jsem dělal projekt na zástavbu Střížkova, takové čtyři vysoké skleněné věže, které brutalistovi Filsakovi moc „neseděly“. Práci mi ale oponoval výtečný architekt Jan Šrámek. Zajímavý, nemluvný muž s čibukem. Šrámek řekl: „Hmmm, dobrý, taková trochu La Défense“ – a byl jsem „akademický architekt“.

Dosáhl jsem tak kýžené výhody „razítka“, aneb byl jsem na volné noze se statutem výtvarníka. Ještě krátce jsem pracoval v Konstruktivě a pak v PIO [Projektově-inženýrská organizace], na nádherné adrese pod Ledeburskými zahradami. V sálech s vysokými štukovými stropy, s kachlovými kamny – úžasné prostředí. Na obědy jsem tehdy nejčastěji měl šunku, rohlíky a pivo, jedl jsem v tenkrát ještě zpuštěných Ledeburských zahradách s vyhlídkou na malostranského Mikuláše a Petřín. Pak jsem zaměstnání všelijak střídal – dělal jsem tzv. melouchy přes A službu [Architektonická služba], přes fond výtvarníků [Český fond výtvarných umění] a podobně.

O jaká zadání například šlo?

Třeba interiéry, dostavby, všelijaké spíše jen menší zakázky. S architektky Petrem Kovářem a Danou Fenclovou jsme například dělali projekt přestavby Wiehlova domu na Václavském náměstí. Dana a Petr byli úžasní kreslíři, vše se dělalo rukou, žádné „klikačky“.

Novou příležitostí pro architektky se v té době stal MON, což byla taková pofidérní organizace [Mezinárodní organizace novinářů] s lidmi disponujícími pro nás nezbytnou autorizací. Ti na naše výkresy za patřičné „všimné“ dávali razítka a nám tak odpadly všechny ty nekompetentní dobové komise a všichni ostatní, kteří do našich projektů chtěli mluvit.

I po akademii jsem ještě krátce pracoval v Konstruktivě. Tam jsem se občas dostal k zajímavým zadáním – dělaly se tam například první skici několika zastupitelských a obchodních úřadů. S kolegou

architektem Honzou Myslivečkem jsme třeba navrhli zastupitelský úřad do Adenu v tehdy ještě klidném Jemenu. Nakonec nám to ale „vyfoukl“ syn normalizačního prezidenta Husáka, architekt Vladimír Husák. Dělal jsem i návrhy pivovarů, cukrovarů – to byly hodně technologické věci. Cementárna, kterou jsme kreslili do iránského města Ray, měla dvoukilometrovou linku – drtiče, pece a síla. Připravili jsme s Honzou obrovskou axonometrii, a když ji pak ředitel vývozního závodu Ervín Štern někam přinesl a rozbalil, tak prý všichni doslova zírali. Nebyly počítače, vše se dělalo rukou. My jsme třeba tři dni jen tečkovali! Když už mě ale píchačky v Konstruktivě nepřekonatelně štvaly, odešel jsem.

Od roku 1984 už jsem byl trvale „na volné noze“, doba byla trochu uvolněnější a přinášela nový typ zakázek. Vznikaly organizace na způsob tenkrát nevídaně progresivního JZD Slušovice, které začaly skupovat polorozpadlé objekty, a nám přibývalo nové práce. Navrhovali jsme například dostavbu zámku Kamenice nebo velký hotelový areál na Okoři. Po listopadu ale tyhle rozpracované věci padly. Z druhé půlky osmdesátých let byl i můj oblíbený „buřtstánek“ – dřevěný kiosek na Letné naproti Technickému muzeu. K projektu jsem se dostal v rámci akce zkrášlování Prahy. „Buřtstánek“ nahradil původní plechovou boudu, kde se točilo pivo a která stála hned vedle historického letenského kolotoče. Akce proběhla na tehdejší poměry neuvěřitelně svižně, Prahou dodaný tesař dokázal kiosek z předpřipravených dílů postavit za den. Nápisy pak provedl výtečný výtvarník Ivan Kafka.

Během svého vyprávění jste zmiňoval několik zahraničních cest. Mohl byste přiblížit ještě nějaké další zahraniční zdroje nebo inspirace?

V roce 1988 jsem se dostal za sestrou, také architektkou, do Kanady. Projeli jsme Spojené státy a Kanadu a já jsem konečně na vlastní oči uviděl ty mnou celoživotně obdivované mrakodrapy. Definitivně jsem si tam potvrdil, že tohle mělo být setkání s „mojí architekturou“, hned jak jsem skončil školu. Cestování před rokem 1989 bylo jak známo značně limitované, zmíním ještě jen cestu s tzv. „vétéeskou“ [Vědeckotechnická společnost] do Helsinek, kde mě zaujala tehdy zrovna dostavěná nádherná koncertní hala Alvara Aalta. Jen „díky“ svému astma a lékařským dobrozdáním, že potřebuji moře, jsem mohl několikrát vyjet do Jugoslávie, což pro nás byl poloviční Západ. Žasl jsem, co se stavělo v Bělehradě, v Sarajevu, ve Splitu, v Lublani...

Ráda bych se vás také zeptala na vaše fantaskní kresby a na přehlídky „papírové architektury“, kde byly prezentovány. Některé z těchto výstav jste dokonce připravoval, je to tak?

S kamarádem z akademie, architektem Petrem Kovářem, jsme v roce 1982 připravili nezapomenutelnou výstavu architektů a výtvarníků, ve své době odvážný projekt – jakýsi „postmoderní salón“. Proběhl v tzv. „Makrokouli“, v budově Ústavu makromolekulární chemie Akademie věd v Praze na Petřinách. Na vernisáži zahrál tehdy indexový Michal Kocáb s kapelou. Když začali hrát, tak v laboratořích skákaly baňky [smích]. Seznam účastníků byl reprezentativním generačním profilem. Úžasná věc, kooperace a radost, že se snad „konečně něco dělá“. Spolupracovali na tom s námi i kunsthistorici – Marie Judlová a Jiří Ševčík. Ve své době to bylo neotřelé a žádoucí propojení světů architektů a výtvarníků.

Takže tato výstava měla jako jeden z cílů také víc propojit tvůrce – aby se víc poznali a aby o sobě věděli?

Ano, samozřejmě.

Po výstavě v Ústavu makromolekulární chemie měla v roce 1983 následovat podobná akce v Ostravě.

Na té jste se také podílel?

Ano, ta ale už bohužel neproběhla, byla zakázána. Zbylo z ní jen několik katalogů, které se stačily vytisknout. Zachránila je pro nás Magdalena Jetelová.

Na výstavě Malovaná architektura jste také participoval?

Jako vystavující, ale jako organizátor nikoliv.

Mohli bychom si teď prohlédnout nějaké vaše kresby? Dělal jste je v průběhu celé své praxe?

Po večerech. Neměl jsem tolik práce jako v pozdějších letech a ani rodinu. Do roku 1989 jsem hodně kreslil, dělal jsem také architektury. Velkou inspirací se mi nadlouho stala návštěva Jemenu. Jeho bývalé hlavní město Aden, nad nímž se tyčí sopka, okouzilo nejen Rimbauda. Famózní hliněné mrakodrapy v Shibamu či zatmění slunce nad Indickým oceánem jsou pro architekta náměty téměř věčnými.

Takže i to jste pak nějakým způsobem transformoval do svých kreseb?

Určitě ano, třeba babylónské věže. K nejsilnějším inspiracím patří svět moře, pobřežních měst a nekonečných horizontů. Kdysi jsem v Rovinji na vlastní oči viděl po hladině plout dřevěnou věž, až později jsem zjistil, že to bylo legendární Teatro del Mondo Alda Rossiho. Obrovskou věž táhnul neviditelný remorkér. Moře a na něm plující stavba... Velká inspirace, která vstoupila do mých

kreseb. Inspiroval mě ale i Giovanni Battista Piranesi, Claude Lorrain. Dále ruský konstruktivismus, italský futurismus – Antonio Sant'Elia, kreslíři amerických mrakodrapů či Italo Calvino a jeho *Neviditelná města*. Ale i mnohé věci z domova – například Týnský chrám v mnohaletém zajetí lešení, kafkovská atmosféra šedé Prahy minulého století, to vše se mi spojovalo do obrazů a kreseb, včetně nerealizované Gočárový radnice a její odvahy jít z měřítka! Inspiroval mě i český malíř Jan Souček se svými expresivními a apokalyptickými náměty. Byly a jsou to všechno jakési podvědomé reminiscence, vzpomínky a touhy... nikoliv, že bych se přímo nechal ovlivňovat. Polistopadová doba mě od kreslení vzdálila. Upřímně teď doufám, že se skončenou kariérou architekta se k volné tvorbě vrátím.

Klára Brůhová, Praha, jaro 2019

Michal Brix



Hranici mezi výtvarným uměním a architekturou prostě moc necítím

Pane architektke, proč jste se vlastně rozhodl pro studium architektury?

Můj otec v šedesátých letech pracoval v Pozemních stavbách v oddělení vědeckotechnických informací. Tam odebírali fantastické časopisy a tatínek si je nosil k prolistování domů. A když máte v socialistickém bezvětrí odmalička po ruce ty nejlepší západní francouzské, italské, anglické časopisy o architektuře, navíc s donáškou až domů, tak vám nezbyvá skoro nic jiného.

Vaše výtečné kresby a malby jsou pověstné. Věnoval jste se jim i v dětství, nebo to přišlo až na škole a s věkem?

Hodně jsem si skicoval. Dodnes jsem přesvědčený, že výborné kresby nelze docílit jinak, než „dřevěným zadkem“ – prostě sedět a kreslit.

Architekturu jste studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové...

Chodil jsem už předtím na střední uměleckoprůmyslovou školu, na tzv. bytárnu, obor konstrukce nábytku. Což znamenalo víceméně nakročení směrem k užitému umění. Naše rodina neměla nejlepší kádrový posudek, takže už na základní škole paní ředitelka řekla, že mohu jedině přes talentovou zkoušku na střední uměleckou školu, jinak půjdu do učení. Nezbyvalo mi nic jiného než talentové zkoušky udělat...

Z umprumky pak vzpomínám především na Josefa Svobodu. Výrazná postava a pedagog, protažený světem. My jsme měli uprostřed normalizace profesora, který každý týden létal do New Yorku, což bylo něco neskutečného. Sice se nevěnoval architektuře v klasickém slova smyslu, ale scénografii, měl však nesmírně široký rozhled a byl velice inteligentní.

Vzpomenete si třeba na zadání školních úloh? Ovlivnila je nějak reálná normalizační praxe? Nebo byla zadání na umprumce volnější?

Volnější. Navíc ještě v začátcích normalizace dobíhala atmosféra šedesátých let. Liberální léta skončila vlastně až s naším ročníkem, takže já si nemohu stěžovat. A úkoly? Josef Svoboda se účastnil řady světových výstav. A to se přeneslo do našich zadání, pavilony na světové výstavy a podobně.

A po škole?

Po škole jsem musel na vojnu, do Boru u Tachova. A po vojně jsem nastoupil do Stavoprojektu v Liberci, k Hubáčkovi. Tenkrát se dokončoval obchodní dům Máj, působil jsem ve skupině, která dělala interiéry a drobný design.

Liberecký Stavoprojekt jste si vybral sám, nebo vás sami kontaktovali?

Doporučila mě Dana Zámečnicková, která postgraduálně studovala u Josefa Svobody.

Byl jste v Liberci spokojený, vyhovovala vám ta atmosféra?

Bylo to spíše pro lidi, kteří ještě nemají děti... S rodinou se neustále pendlování mezi Prahou a Libercem nedalo vydržet. Dojížděl jsem necelých pět let, do roku 1980. Pak už mě to přestalo bavit. Oni nám navíc permanentně vyhrožovali, že Hubáčkův tým vyhuběj, měli termín suchá destilace... Takže jsem se nechal suše vydestilovat.

Podílel jste se i na interiérech obchodního střediska Ještěd?

Dělal jsem trafiku ve tvaru krabičky od sirek... A bižuterii.

Ovlivnil vás u trafiky právě Josef Svoboda a rétorika nebo poetika scénografie?

Asi ne. Prostě krabička od sirek. Nazval bych to totálním zvěcněním, kdy předmět a jeho architektonické řešení je rovnou samo poutačem. Zkratka, která hovoří přímočarou, výraznou řečí.

Pro tu dobu mi vaše trafika přijde velmi atypická. Protože ostatní dávali přednost spíše abstraktním, málomluvným moderním formám.

Trafika v Ještědu měla blíže spíš ke konceptuálnímu výtvarnému objektu... Nepoužívá výrazové prostředky architektury, spíš výtvarného umění.

Z vašich prací je přesto zřejmý pozoruhodný přehled o architektuře – světové, ale i historické. Jak jste se dostal k podrobným informacím?

Studiem. Od dětství jsem měl po ruce perfektní západní časopisy, tak to zanechalo své stopy. A samozřejmě dostupná česká literatura.

Michal Brix * 1946

architekt, výtvarník → **studium:** Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1966–1972) → **zaměstnán:** Ateliér 2, Stavoprojekt Liberec (1974–1979); samostatný architekt a výtvarník (1980–1991); stáž v Austrálii (1990); Brix & Franta Architekti (1992–1997); Fakulta architektury ČVUT v Praze (1996–2002) → **vybrané projekty a realizace:** vybavení interiérů obchodního domu Máj v Praze (1975, v rámci Ateliéru 2); lineární nosič (1974, s Martinem Rajnišem); PNS a drobné zboží v obchodním středisku Ještěd v Liberci (1975–1977); lanová dráha na Sněžku (1976, s Martinem Rajnišem, nerealizováno); pěší centrum v Praze (1976, s Martinem Rajnišem, nerealizováno); obřadní síň a hřbitov v Jablonci nad Nisou (1976, s Martinem Rajnišem, nerealizováno); náměstí Míru v Teplicích (1978–1979, s Martinem Rajnišem, nerealizováno); TV vysílač Praha (1979, s Martinem Rajnišem, nerealizováno); pavilon dětí pro mezinárodní výstavu *Man in his World Exposition*, Montreal (1979–1980); soutěž na soubor Tegel v Berlíně (1980, s Johnem Eislerem, Emilem Píkrým, Martinem Rajnišem, Jiřím Suchomelem, Daliborem Vokáčem, nerealizováno); pavilon nad Antonínovým pramenem v Mariánských Lázních (1985–1986); Hudební pavilon u Lesního pramene v Mariánských Lázních (1986–1991); soutěž na Staroměstskou radnici v Praze (1987, nerealizováno); Golf Club v Mariánských Lázních (1987–1989); Křížkovy pavilony na výstavišti v Praze-Holešovicích (1990–1991); rekonstrukce Vinohradské tržnice v Praze (1993); kostel sv. Rodiny a fara v Luhačovicích (1996–1997); dostavba terminálu letiště v Praze (1997); Palác Flora v Praze (2003) → **instalace výstav:** *Všední den designu* (1980); *Židle 20. století* (1982); *Urbanita 86* (1986); *50. léta, design a užité umění* (1988); *Urbanita v Sofii* (1988); *Princip Thonet* (1989); *Český kubismus* (1991); stálé expozice hospitalu v Kuxu (2006) → **vybrané ilustrace knih:** Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha 1981; Karel Krejčí, *Praha legend a skutečnosti*, Praha 1981; Jaroslav Pacovský, *Historie budovy Národního divadla*, Praha 1983; Benjamin Fagner, *Labyrinty měst*, Praha 1984; Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986; Milada Vilímková, *Stavitelé paláců a chrámů: Kryštof a Kilián Dientzenhoferové*, Praha 1986; Josef Klomínský – Jaroslav Pacovský, *Historie psaná zlatem*, Praha 1988; Jiří Hrůza, *Město Praha*, Praha 1990; Josef Janáček, *Valdštejnova pomsta*, Praha 1992; Benjamin Fagner, *The Illustrated History of Architecture: the Development of Towns and Cities*, London 1994; Jiří Horák, *Kniha o staré Praze*, Praha 2008; Michal Janata, *Velkoměsta v 19. a 20. století – křížovky změn*, Praha 2016 → **samostatné výstavy:** *Michal Brix – Kresby a projekty* (1987, Mariánské Lázně, Výstavní síň na kolonádě); *Michal Brix – Kresby a fotografie* (1996, Praha, Galerie Franta); *Michal Brix – Architektonické kresby* (2003, Praha, Obecní dům); *Města Michala Brix* (2003, Cheb, Muzeum výtvarného umění); *Michal Brix Bioutopia* (2010, Praha, Galerie Gambit); *Kresby a obrazy 2010–2012, Michal Brix* (2012, Fakulta architektury ČVUT v Praze); *Michal Brix – miniretrospektiva* (2013, Praha, Galerie Lávka); *Michal Brix – Kresby a obrazy 2013–2014* (2015, Praha, Galerie Jaroslava Fagnera); *Michal Brix, Něco dosud nevidaného, kresby a obrazy* (2019, Praha, Galerie Nová síň) → **sdružení:** Středotlaci.

Michal Brix
(soukromý archiv Michala Brix)



zdroje: Soutěž „International Man Size Prize 1974“, Bat Miláno, Itálie, *Architektura ČSR XXXV*, 1976, s. 167; Benjamin Fagner, Malovaná architektura, *Technický magazín XXVIII*, 1985, č. 9, s. 34–39; Jiří Hubka, Dům kultury ROH v Liberci, *Architektura ČSR XLV*, 1986, č. 1, s. 5–12; Eva Poláčková, Pavilónek v Mariánských Lázních, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, s. 454–455; Benjamin Fagner, *Urbanita 86*, *Architektura ČSR XLVII*, 1988, č. 6, s. 29; Jiří Horský, *Urbanita 88*, *Československý architekt XXXIV*, 1988, č. 12, s. 7; Benjamin Fagner, *Urbanita 88*, *Technický magazín XXIX*, 1988, č. 6, s. 36; Benjamin Fagner – Jiří Ševčík et al., *Středotlaci* (katalog výstavy), Praha 1989, nestránkováno; Eva Poláčková, Kostel sv. Anežky na Letenské pláni v Praze, *Architektura XLIX*, 1990, č. 5–6, s. 82; *Urbanita 90*, *Architektura XLIX*, 1990, č. 5–6, s. 126–133; Rostislav Švácha (ed.), *SIAL*, Olomouc 2010; Miroslav Masák – Karolina Jirkalová, *Architekti SIAL*, Praha 2008, s. 54–57; Pavilony v Mariánských Lázních, v Praze a architekt Michal Brix, *artycok.tv*, vyhledáno 8. 11. 2020.

Prodejna tabáku v obchodním domě Ještěd, Liberec, 1975–1977
(soukromý archiv Michala Brix)



Mám před sebou krásnou knihu, kterou jste ilustroval – Stavíme svět od Josefa Honse. Mohl jste promlouvat i do obsahu?

Josef Hons podléhal některým kliše a předsudkům, třeba vůči betonu. A já jsem mu vysvětloval, že beton je normální stavební materiál jako každý jiný, nebo dokonce ještě s vlastnostmi, které předčí jiné materiály...

Mně ta kniha připadá pozoruhodná i tím, jak se v ní míchá dohromady hluboká historie, devatenácté století a současnost, včetně Centre Pompidou. Obdivuji tu pluralitu, šířku, rozmanitost.

Je to pravdivý obraz světa. Mně pluralita nevadí, já nejsem žádný dogmatik.

Projektoval jste také pavilony do Mariánských Lázní. Jak jste se k takové nestandardní zakázce dostal?

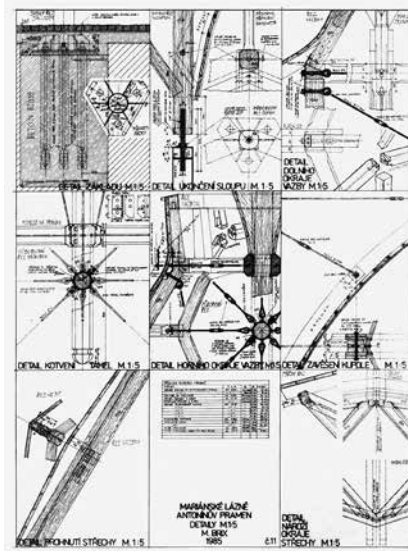
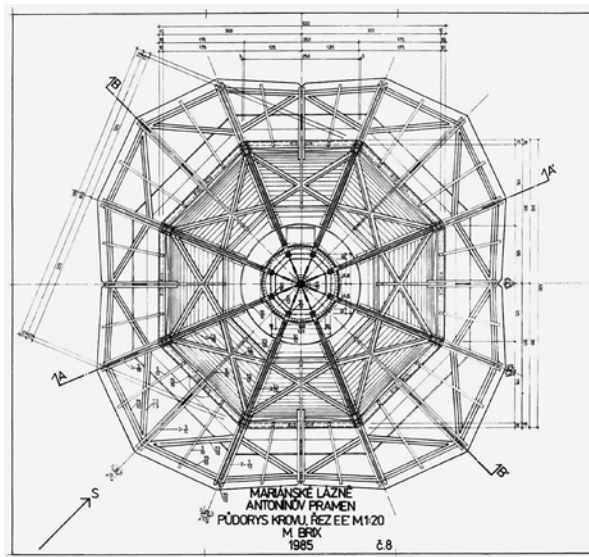
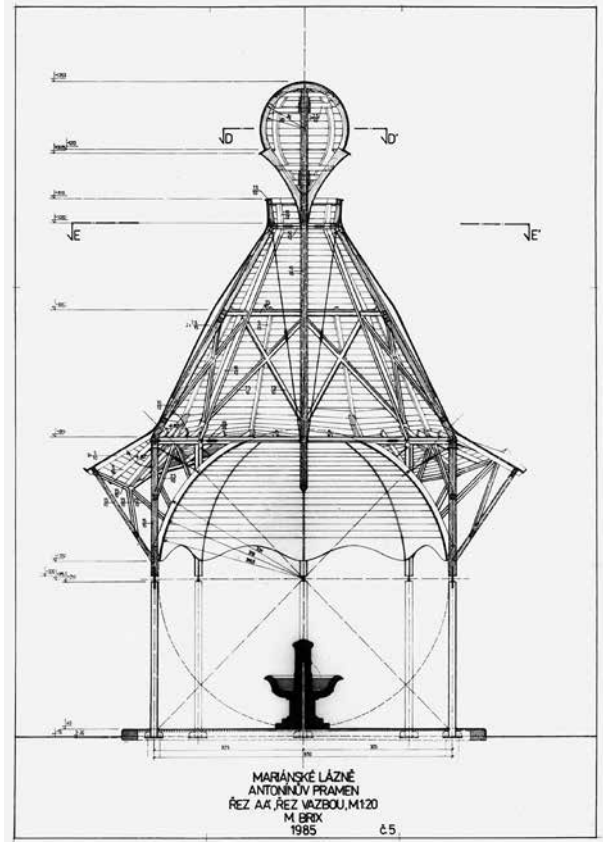
V Technických službách města Mariánské Lázně působil nesmírně pracovitý pan inženýr Janeček, který měl na starosti parkové úpravy, drobnou architekturu a podobně. Mariánské Lázně byly typickým poválečným zchátralým pohraničím a on

měl tendenci to dávat do pořádku. K zakázce jsem se paradoxně dostal prostřednictvím knižní tvorby, protože grafik Milan Kopřiva měl v Mariánských Lázních dům a já jsem ho občas navštěvoval. A přitom jsem se seznámil s Pavlem Janečkem. Řekl mi: „Tak něco naskicujte!“ Konkrétně Antonínův pramen. Měl několik studií, ale jedna byla blbější než druhá. Připravil jsem skicu a on pavilon do roka prostě postavil, byl nesmírně aktivní.

Podílel jste se nějak i na realizaci? Třeba pomáhal s dohledáváním výrobců? Přeci jen šlo o tehdy velmi nestandardní architekturu a stavební technologie...

Janeček byl všechno schopen sehnat. Něco jsem mu řekl, jako nápad, a on hned druhý den volal, že už to má zařízené. Třeba na Antonínově pramenu jsou jako sloupy použité nerezové trubky. A ty pocházejí z tehdejšího jaderného programu. Nějaké trubky navíc ještě zbyly. A když se poté řešily rozříznuté dórské sloupy u Hudebního pavilonu, tak jsem jenom nadhodil po telefonu: „Co kdybychom tam dali ty zbylé nerezové trubky a rozřízli je?“ A on mi druhý

Antonínův pramen,
 Mariánské Lázně, 1985-1986
 (soukromý archiv Michala Brixie)



den volal, že už je má rozříznuté. Pan Janeček neznal slovo problém.

Myslím, že moderní architektuře škodí vzdálenost, omezený styk mezi projektantem a tím, kdo stavbu provádí. Ale v Mariánských Lázních to bylo nesmírně bezprostřední, nikdy jsem se s tím potom už neseťkal.

Vznikly za této situace podrobné stavební plány, nebo vše probíhalo cestou improvizace?

Samozřejmě plány a detaily, některé dokonce jedna ku jedné...

Zajímavá byla i barevnost...

Převažuje žlutá a modrá – barvy města Mariánské Lázně. Modrý plášť panenky Marie a žlutá svatozář.

Z čeho vycházela forma pavilonů pro Mariánské Lázně?

Šlo o výsledek studia historie lázní, postmoderní inspiraci, nebo o vlastní úvahy?

Koncept jsem založil na rozříznuté centrále. A centrály jsou v Mariánkách a obecně v lázních typické.

V té době jste už pracoval v Praze. Stále jako zaměstnanec projektového ústavu?

Ve svobodném povolání. Lidi z umprumky měli možnost působit na volné noze. Živil jsem se převážně ilustracemi a občas přišel nějaký projekt. Bezevadná kombinace, která mi vyhovovala.

Mohl byste zmínit nějaké vámi ilustrované knihy?

Asi největší úspěch slavily knihy, které jsem dělal s panem doktorem Pavlem Preissem – Šporkův životopis *Boje s dvouhlavou saní a Italsí umělci v Praze*. Měly i vysokou vědeckou úroveň, dodnes jsou často citované.

Jak tyto knihy vznikaly? Dostal jste hotové texty, nebo šlo o oboustrannou spolupráci? Jak probíhala komunikace s autory textů? Zasahovalo do obsahu nakladatelství?

Různě. Ale i za socialismu do odborného obsahu v podstatě nakladatelství vůbec nemluvila, hlavní slovo měl autor. V případě ilustrací vše stálo na přímé komunikaci s autorem knihy.

Kromě knižních ilustrací jste známý i svými fantaskními malbami. Připomínají mi třeba raně moderní architekturu v Americe. Odkud pochází vaše inspirace?

Za tím je mimo jiné vliv architektonických časopisů. Vystavoval jsem je třeba v rámci *Malované architektury*. Tenkrát řadu lidí projektování a samé typové projekty plně neuspokojovaly. K atypickým stavbám se dostali akorát prominenti, mladí vůbec. Tak si nedostatek prostoru pro tvůrčí rozvoj řada lidí suplovala touto celkem přirozenou formou.

U Urbanit a Malované architektury jste se podílel i na organizaci...

Ano, připravil jsem návrh instalace, plakáty a pozvánky.

Jak jste se vůbec potkali? Měli jste nějaké vzájemné kontakty?

Dohromady nás dával především Benjamin Fagner. Ale byli jsme si i názorově blízcí, tak jsme se prostě nějak přirozeně našli.

Vy jste figuroval i mezi Středotlakými, že?

Šlo vlastně o vyústění... Doba byla taková, že se lidé chtěli nějak sdružovat.

Kromě ilustrací jste zmiňoval i architektonické projekty. Mohl byste nějaké uvést?

Připravoval jsem výstavy v Uměleckoprůmyslovém museu, třeba s Milenou Lamarovou instalaci výstav *Všední den designu, Český kubismus, Židle 20. století* nebo *Princip Thonet*.

Jak instalace probíhala?

Museli jsme to mít dobře naplánované. Na vlastní instalaci byly vždycky maximálně dva velmi hektické týdny.

Dneska existují různé speciální výstavní systémy, ale co jste měli k dispozici tenkrát?

Šlo vlastně o design bez designérů. Navíc jsme vystavovali běžné průmyslové výrobky, které nevyžadovaly zvláštní ochranu. A pokud bylo třeba, tak už tenkrát měli v Uměleckoprůmyslovém museu stavebnicové vitríny, které se prostě donekonečna používaly.

Pomohla vám při výstavních instalacích střední nábytkářská škola?

Vědomou souvislost tam necítím. Výstavařina musí být laciná, má krátkou životnost, důležitá je možnost instalaci rozebrat a udělat z ní něco úplně jiného. Řekněme stavebnicovost. Konkrétně výstava *Všední den designu* byla spíš asambláž, poskládaná z plastových přepravků.

Na volné noze jste pracoval přes Architektonickou službu?

Přes Dílo, které spadalo pod Český fond výtvarných umění. Já v normalizačním svazu nebyl, ani u architektů, ani u výtvarníků. Český fond výtvarných umění nebyl tak urputný.

Skoro deset let na volné noze... Zakázky jste si musel shánět sám, nebo vzešly z nějakých soutěží? Třeba ilustrace knih?

Ti autoři prostě pátrali po někom, kdo zvládne tenhle žánr. Namalovat prince s princeznou umí každý, kdo vyšel z grafiky, ale architektonické kresby moc lidí neumělo. Jakmile se někdo objevil, tak o něj byl zájem.

Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha,
ilustrace z knihy Pavla Preisse *Italští umělci*
v Praze, 1986 (repro)



Císař Rudolf II, ilustrace z knihy Karla
Krejčího *Praha legend a skutečnosti*,
1981 (soukromý archiv Michala Brixie)



Kubistická přestavba Vyšehradu od
Vlastislava Hofmana, ilustrace z knihy Jiřího Hruží
Město Praha, 1990 (soukromý archiv Michala Brixie)

ASANACE MĚSTA



dnes odhalují archeologové ty pozůstatky, které přece jen přežily. To platí i o patě hradistě, které neuniklo založení nových ulic, jejichž necitelné trasy nemohou být vykoupeny pojmenováním podle běžných přemyslovských knížat. Za necelé století se ve vyšehradské obci zdvojnásobil počet domů, které pronikly až k Botiči, jehož tok byl zregulován a překlenut lávkou. Na úpatí se vtěsnila radnice a železniční trať mezi smíchovským a hlavním nádražím včetně horské novorenesanční nádražní budovy. Nábřeží došla až ke skalnímu masivu, prozařenému tunelem, který měla podle původního projektu doplnit pěší lávka kolem skály.

Nejvýznamnějším počínem na Vyšehradě bylo založení Slavína. Byl to výsledek usilí spisovatel-ského spolku Svatobor a romantického Máchova přítele a v pozdějším věku vlasteneckého kapitulního probosita Václava Sulce, který vyvolal obnovu kapitulního chrámu. Navrhem hřbitova těch, kteří *«Ač zemřeli, ještě mluví»*, vedle navázal na tradici sídla a pohřebního místa českých vládců. Umístění národního pohřebiště se hledalo *«na některém památném místě blízko Prahy»* a kromě Vyšehradu se zprvu uvažovalo o nejstarších přemyslovských hradištích Levém Hradci a Budeji. Jan Neruda uvažoval r. 1887 o přetvoření Petřína na *soborský Slavín*. Nakonec se přece jen vybral Vyšehrad, kde první úpravy navrhl A. Barvitský. Roku 1893 byla podle Wiehlova projektu dokončena novorenesanční ar-

chitektura arkádového vymezení celého areálu a dominantní památník se symbolickými sochami okřídleného génia a jásající i truchliví vlasti od Josefa Maudra.

Pozoruhodnou epizodou ve vývoji Vyšehradu a české architektury vůbec je projekt Vlastislava Hofmana z r. 1915. Řešil v něm v návazání na předcházející regulační plán využití návrší pro zahradní město, čímž se vlastně vracel k osídlení v období 15. a 16. století. Hofman v zastavovacím systému reagoval na obrysy bašit a zároveň se snažil harmonizovat stavební využití s monumentalizací přírodniny významu přemyslovského hradu nástupním schodištěm, dominantní sochou, úpravou hřbitova a budovou Muzea české kultury a dějin. Pokud se právem hovoří o světové ojedinělosti naší kubistické architektury, pak to je — spolu s projektem téhož autora pro nábřeží u Palackého mostu a patu Emauz — ještě ojedinělejší případ kubistického urbanismu. Jisté bychom uskutečnění tohoto projektu na daném místě považovali za neodcizitelný omyl, ale zároveň nelze popřít jeho uměleckou úroveň a mimořádnost v dějinách české architektury. Na Vyšehradě končí cesta po pražském městě z rozhraní 19. a 20. století — z období «asana-

„Opožděný návrh na úpravu
nádraží Těšnov“, 1985
(soukromý archiv Michala Brix)



Dostavba Staroměstské radnice
v Praze, 1987, nerealizovaný
soutěžní návrh (soukromý archiv
Michala Brix)



Malba vystavená v rámci
Malované architektury, 1985
(soukromý archiv Michala Brixie)



Kostel sv. Anežky na Letné,
Praha-Holešovice, 1988–1990
(*Architektura XLIX*, 1990, č. 5–6, s. 82)



Nabalovalo se to samo na sebe.

Ale ilustrace tohoto typu skončily s nástupem soukromých nakladatelů a kontinuita se ztratila. Navíc dnes se už tolik neilustruje, použijí se fotky. Ani by to nikdo nezaplatil.

Byla to dobře placená práce? A jak dlouho se připravovaly ilustrace jedné knihy?

Tenkrát to byla dobře placená práce. Jedna kniha trvala asi půl roku. Ale třeba do knihy *Město Praha* od Jiřího Hruží jsem připravil pět set ilustrací a trvalo to rok...

Jak probíhala příprava? S čím jste třeba začínal při ilustrování architektonické knihy?

Samozřejmě jsem knihu musel nejdřív přečíst. Rukopis Jiřího Hruží měl 1 200 stránek strojopisu, asi 15 cm vysoká cihla svázaná ve šňůrách. Při čtení jsem si do textu dělal poznámky, co by šlo nakreslit, co je myšlenka, která má vizuální podobu; protože jsou myšlenky, které vizuální podobu nemají. U něčeho to bylo snadné, jinde náročnější. A měl jsem při té příležitosti v ruce třeba původní projekt od Vlastislava Hofmana na kubistickou přestavbu Vyšehradu, z archivu útvaru hlavního architekta, což byl příjemný zážitek.

Tím jste mne navedl k dalšímu tématu, k vašemu projektu kostela sv. Anežky na Letné. Ten patrně souvisel s kanonizací a pochází tudíž z roku 1989, že?

Tak nějak.

U kreseb pro *Malovanou architekturu* a *Urbanity* jde o čistě fiktivní projekty, ale přece jenom v případě sv. Anežky cítím ambici, že by na Letné něco takového mohlo stát...

Myslím, že by to na Letné klidně mohlo stát. Rozhodně je lepší kostel než kyvadlo nebo všechny návrhy na akvárium se žraloky a podobně.

Opět by mne zajímalo, jak jste dospěl k oné formě.

Inspiroval vás Santini nebo jiná historická architektura?

Tvar vychází z místa. Podobný tvar se přece opakuje na řadě svažitých míst, například na Mohyle míru u Slavkova, u tří prohnutých jehlanů střechy na sv. Barboře v Kutné Hoře, koneckonců i Ještěd u Liberce vypadá podobně. Jedna z forem architektonického slovníku. Má svoji logiku, že jde ze širokého základu do štíhlého ukončení.

A vy jste to tenkrát projektoval...

Projektoval... Neřikal bych projektoval, spíš skicoval. I když existuje i půdorys a pohled.

Měl jste nějakou vnitřní představu, z čeho by kostel byl postaven, třeba materiálově? Ptám se, protože vlastně většina architektů té doby vycházela do značné míry

z použité stavební technologie, ale vaše projekty jsou více založeny na vizualitě a symbolice.

Zřejmě beton. Ale to se přece vždycky specifikuje při podrobnějším zpracování a pak do návrhu vstupují ještě další předpisy, takže třeba dřevo by z požárních důvodů nepřípadalo v úvahu... Já jsem přesvědčený, že architektura patří k vizuálnímu umění.

Takže jste se nikdy necítil být inženýrem?

Já taky nejsem inženýr, a ani se za něj nevydávám. Já prostě hranici mezi výtvarným uměním a architekturou nějak moc necítím. To, že dnes maluji, je vlastně logické vyústění celého mého života.

Petr Vorlík a Klára Ullmannová, videohovor, podzim 2020

Hudební pavilon u Lesního pramene,
Mariánské Lázně, 1986-1991
(soukromý archiv Michala Brixie)





Michal Brix a Martin Rajniš v ateliéru na Malé Straně, v popředí model interiéru s dekoracemi od Stanislava Holého (soukromý archiv Benjamina Fragnera)



Peter Lehocký



Umenie nemôžeš napláňovať,
vzniká vtedy, keď nechceš,
pretože je to konflikt s autorom

Mohli by ste na úvod zmieniť svoje štúdium a nástup do praxe? Ako ste sa dostali k vášmu povolaniu?

Študoval som Strednú priemyselnú školu strojnícku v Novom Meste, konkrétne mechaniku a optiku, po ktorej som tri roky pracoval v trenčianskej Konštrukte. Keď som sa rozhodol, že idem do neznáma, študovať vysokú školu na šesť rokov, mama plakala a otec pozeral viac do podlahy ako na mňa. V Konštrukte som mal plat 1 200 korún, čo bolo na tú dobu pomerne slušné. Mal som dobrú pozíciu, vypracoval som sa tam na samostatného konštruktéra. Mňa to ale predurčovalo a ťahalo k ďalšiemu štúdiu.

Pôvodne som sa chcel hlásiť do Zlína, kde bolo detašované pracovisko pražskej umprumce, ktoré tam zakladal Zdeněk Kovář. Keď som sa tam rozprával s architektom Františkom Crhákom, spomenul mi, že otvárajú nové pracovisko v Bratislave, ktoré mal viesť Vašek Kautman. Vôbec som o tom nevedel, pretože to mal byť iba prvý ročník. Keď sa Kautman dozvedel, že som konštruktér, povedal: „To by se mi tu hodilo“, bol to Moravák, rozumieš. „Ale musíš udělat talentovky!“ nezabudol dodať. A tak som tam medzi nich rok chodil, vždy si zobral hlinu a modeloval. Ako naďalej zamestnaný v Konštrukte som stále mohol voľne využívať svoj ateliér v Trenčíne. Okrem zamestnancov Konštrukty tam mali vedľa mňa ateliér aj trenčianski výtvarníci, medzi nimi napríklad maliar Rudolf Moško, čím sa tam vytvorilo zaujímavé prostredie pre tvorbu. Neskôr v ateliéri VŠVU u Kautmana som síce zďaleka nebol najstarší, ale stále som mal pocit, že musím niečo dobiehať, pretože som stratil päť rokov – tri v Konštrukte a dva na vojenčine ako atléť Dukly v Zlíne.

Po škole som bol sochárom na voľnej nohe. Najprv ma prichýlila sestra, ktorá vtedy dostavovala dom. Tam sa mi pracovalo dobre, keďže s rodinou bývali

zatiaľ na prvom poschodí, využíval som prízemie, kde bola iba hlina a stavebný materiál, takže sadra sa mi ľahko zametala. Ďalší ateliér som si vytvoril v kotolni na sídlisku, vo vlhkom prostredí pivnice, kde som ale po čase začal mať rôzne reumatické problémy. Keďže sa mi v tom čase už darilo, mal som vlastnú rodinu, rozhodli sme sa postaviť si dom spolu s ateliérom.

Ako ste sa dostali k práci na osvetleniach pre Mariánske Lázně?

Celé to bola jedna veľká náhoda. Zo Žiliny prechádzal televízny štáb cez Trenčín. Ostal im voľný celoid a ja som zhodou okolností mal vtedy výstavu skla v Galérii Miloša Alexandra Bazovského. Redaktorka Tatiana Sedláčková sa ju rozhodla natočiť, no a nakoniec to vysielali federálne. V tom čase mali v Mariánskych Láznach na stole veľký problém, pretože im odmietli valuty, za ktoré chceli nakúpiť americké svietidlá. Hlavný investor, inžinýr Janeček, tieto zábery na moju výstavu uvidel v televízii, na čo okamžite volal do galérie, aby mu dali na mňa kontakt. Keď som sa to dopočul, nespál som dve noci. O týždeň na to už sme sa stretli v Prahe, aj spolu s Otakarom Kučom.

Keď som potom mal ísť pred komisiu, bol som pripravený a mal som veci odskúšané. Exteriérové svietidlá boli ťažkým technickým orieškom. Zjednodušene to bola vyfúknutá baňa, na ktorú sa navarovala kalibovaná rúra, ktorú som bral z Dúbravky v Bratislave. Kalibovaná bola preto, lebo keď fúkaš sklo, forma sa ti zväčšuje a inak by som musel na každé svietidlo prispôbovať oceľ a tomu som sa chcel vyhnúť. Taktiež som potreboval sklo jednoducho navariť, no a Simax je v podstate jediné sklo, ktoré sa môže zväčšať, a k tomu ešte dobre znáša veľké teplotné šoky. Existujú na to špeciálne sústruhy, v ktorých sa celý objekt musí v horizontálnej polohe točiť, takže to nie je iba jednoduché zvráňanie za pomoci ručného horáka. Okrem toho som sa technicky chcel vyhnúť hlavnému nepriateľovi svietidiel, čiže chrobákom. Krčok skla bol teda nasadený na stĺp a na konci bola tesniaca guma, k čomu som pridal ešte jednu v strede skla. Tým som poistil, že sa hmyz do svietidla nemá šancu dostať. Na druhú stranu ale svietidlo nebolo odvetrané, a preto museli byť jeho objemy tak veľké, aby sa samo prirodzene dokázalo ochladzovať. Simax je materiálom, ktorý teplotné šoky zvláda výborne. Dokáže zniesť zmenu teploty z 0 až na 120 °C. Skratka Simax je vlastne odvodená od jeho základnej vlastnosti, čím je maximálny obsah kremíku. Keď som potom pripravoval doma na dvore prvé svietidlá pre komisiu Mariánskych Lázní, ktorá vtedy sídlila v Karlových Varoch, dostal

Peter Lehocký * 1944

výtvarník → **studium:** Oddelenie tvarovania výrobkov v ateliéri akad. soch. Václava Kautmana, Katedra dizajnu VŠVU Bratislava (1967–1973) → **zaměstnán:** Konštrukta Trenčín (1961–1966); Katedra dizajnu FA STU Bratislava (1986–2016) → **vybrané projekty a realizace:** osvetlenie Domu smútku Juh II v Trenčíně (1979); interiérové svetelné plastiky, Art protis a reliéfna stena Domu smútku Zlatovce (1979–1980); svetelné sklenené plastiky Domu smútku v Trenčianskych Tepliciach (1980); interiérova sklenená plastika, colnica Kráľ-Bánrève (1981); výtvarné riešenie osvetľovacích telies pre exteriér kolonády v Mariánskych Lázňach (1981–1988); výtvarné riešenie svietidiel pre areál Trojskeho zámku v Prahe (1982–1988); sklenené svetelné plastiky v átriu Ústavu vzdelávania v stavebníctve v Bratislave (1983); výtvarné riešenie svietidiel pre Medickú záhradu v Bratislave (1984–1987); výtvarné riešenie svietidiel pre areál Františkánskej záhrady v Prahe (1988); osvetľovacie telesá pre terasu hotela Fórum v Bratislave (1989); holografický objekt, vstupná hala hotela Danube v Bratislave (1991); osvetlenie pre Vyšehrad v Prahe (2002, nerealizované); fontána pre mesto Žilina (2003).

zdroje: Otakar Kuča, *Krajina, architektura, design*, Praha 2000; Boris Ondreička, *Rozhovor / Dizajnér Peter Lehocký*, magdamag.sk, vyhladáno 4. 9. 2018.

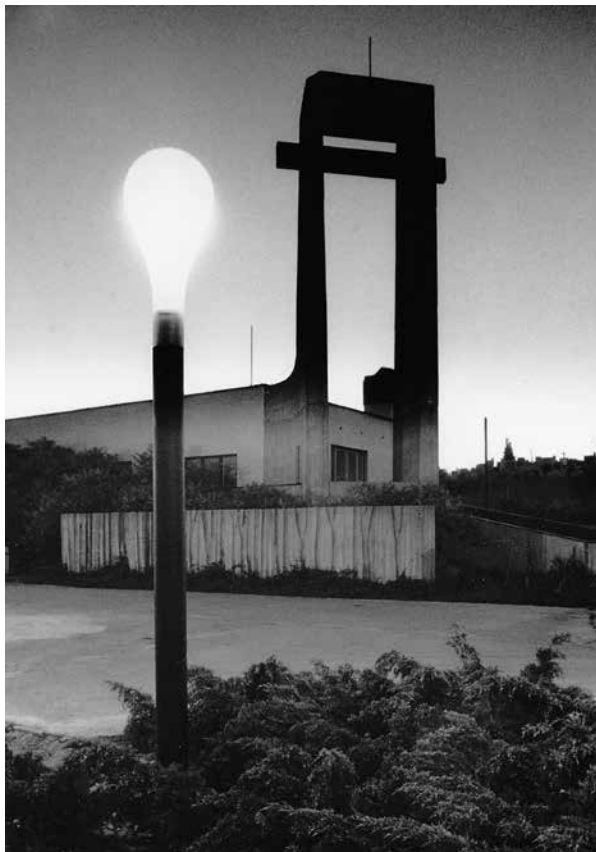
Peter Lehocký
(súkromný archív Petera Lehockého)



Leptaná sklenená stena pre Dom smútku,
Trenčín, 1979 (súkromný archív Jána H. Blichu)



Exteriérové svietidlo pre Dom smútku,
Trenčín, 1979 (súkromný archív Jána H. Blichu)



som sa chvalobohu len na 80 °C. Hralo mi tiež do kariet, že bola v tom čase kolonáda už rozostavaná, a tak som mohol tento výsledok 1 : 1 pred komisiu vystaviť. Jednoducho mohli potom posúdiť, či sa moje svietidlá hodia do ich prostredia. Vďaka tejto technológii so sklom Simax som obstál aj v českom prostredí, kde bola v tom čase skvelá konkurencia nielen od Václava Ciglera.

Okrem svietidiel sme pred kolonádou tiež robili meteorologické pracovisko, ktoré už ale teraz neexistuje. Ľudia v kúpeľoch to mali radi, sledovali tam teplotu, tlak vzduchu, čas, vlhkosť a ďalšie informácie. Z tohoto zariadenia viedol kábel k balneologickému stredisku, kde informácie zaznamenávali.

Pamätáte si tiež konkrétne osoby zasadajúce v komisii v Karlových Varoch?

Pamätám si iba na sochára Vítězslava Eibla, ktorý taktiež v tom čase tvoril pre Mariánky. Dodnes

tam myslím existuje jeho socha Medveďa pri Medveďom prameni. Presne deň pred zasadaním komisie mu zomrela žena. Nesmierne som si vážil tú zodpovednosť, ktorú v sebe mal, pretože on tam jednoducho prišiel. Vedel, že by v komisii chýbal, a záležalo mu na tom, aby to prešlo.

Boli ste teda prvý, kto použil sklo Simax pre účel svietidla?

Áno, ale začiatky neboli jednoduché. Na celom Posázaví ma nikto nechcel, prešiel som sedem podnikov a nikde ma nechceli prijať. Vtedy totiž netušili, že raz budú mať zo mňa veľký profit. Vo firme Kavalier tak nakoniec fúkali celé Mariánky aj Tróju, čo boli vtedy nemalé zákazky. Na začiatku ma ale poslali do Růženiína [Chocerady], kde bol asi jeden dom, dve hute a vlci. Tam som sa spoznal s riaditeľom, ktorý mal vtedy frajerku v Dubnici nad Váhom, čo je neďaleko môjho rodiska, a tak sme sa dali do reči

Interiérové osvetlenie a reliéf pre Dom smútku,
Trenčín-Zlatovce, 1980 (súkromný archív Petera Lehockého)



Svietidlo pre Františkánsku záhradu, Praha, 1988
(súkromný archív Petera Lehockého)



a on sa ma ujal. Platil som im za nočné šichty, po ktorých som všetkých zamestnancov porozvážal domov po okolitých lazoch. Vyčísľili mi najprv materiál s energiami a robotníkov som platil cash. No a tam to všetko začalo.

Ako to fungovalo technicky? Ako fungoval proces výroby svietidiel, keď ste pôsobili na voľnej nohe?

Veľmi jednoducho, niekde som zarobil a inde potom nerozvážne minul. Keďže som bol konštruktér, všetko som si navrhoval sám. Zo začiatku som kvôli rozpočtu musel využívať to, čo mali k dispozícii, takže som si vlastné formy navrhoval až neskôr. Jedna drevená forma ma vtedy vyšla na 40 tisíc korún. Začal som teda menšími a potom neskôr, keď som zarobil, som si dovolil ísť na objednávku do väčších objemov.

A ako ste sa vôbec dostali ku sklu?

Ešte počas štúdií som robil na jednej fontáne, kde som chcel urobiť svietidlá, pričom konkrétne som si

predstavoval najprv laminát, aby sa mi to nerozbilo. Keď som to však zrealizoval, nastalo veľké sklamanie, pretože vyšli všetky nerovnosti na povrch. Zvonku to síce bolo hladké, ale vo vnútri nie. Nedokázal som to urobiť tak, aby som bol spokojný. Uvedomil som si, že jedinou možnou cestou je začať robiť drevené formy a vyskúšať sklo. Odvtedy už som nemenil.

Okrem Mariánskych Lázní ste neskôr s Otakarom Kučom spolupracovali tiež na Trojskej aj Františkánskej záhrade. Ako hodnotíte s odstupom času túto spoluprácu a prečo sa nakoniec nepodarilo dokončiť vaše osvetlenie na Vyšehrade?

Ja som Otakara Kuču videl prvýkrát ešte dávno pred našou spoluprácou. Podľa mena som si myslel, že je to azda Slovinec alebo Chorvát. Stretol som ho v Západnom Berlíne, kde vtedy prednášal na Technickej univerzite. No a keďže prednášal v nemčine, netušil som, že je Ostravák. Ja tam

Osvetlenie parku, Mariánské Lázně, 1988
(súkromný archív Petera Lehockého)



vycestoval ešte ako študent, v tom čase som tam pracoval vo fabrike na lodné motory, čím som si zarobil na prvé auto. No a vo voľnom čase som chodieval na jeho prednášky.

Trójska záhrada bola v žalostnom stave, a tak na začiatku nebolo jasné, či ju vôbec zachovajú. Gustáva Husáka som síce nemal rád, ale v tomto prípade mal podiel na rozhodnutí, že sa Troja zachová. Následne už do toho vstúpilo SÚRPMO na čele s Otakárom Kučom. Počas tvorby som býval osem rokov v Dejviciach, aby som bol prítomný celému procesu. Takže som sa pohyboval medzi Trojou, Dejvicami a kanceláriou SÚRPMO, ktorá vtedy sídlila na Pražskom hrade.

V Troji prišiel iný technický problém, s ktorým som sa musel vysporiadať. Hlavným prvkom interiérových svietidiel sú tu sklenené trubky ohýbané na mieru, presne podľa klenby. Najprv som musel urobiť šablónu, podľa ktorej sme v sklárni pripravili kopyto. Vyfúknutá trubka sa na kopyto položila a bolo potrebné ju nahriať, až kým sa neohne, čo muselo byť na sekundy presne načasované. Musel som sa tiež popasovať s upevňovaním, čo pre mňa nebol problém, a mohol som opäť využiť moje znalosti z práce v Konštrukte.

Františkánska záhrada už išla samospádom, tam sme plynule pokračovali ďalej. No a na Vyšehrade ma jednoducho prevalcovala firma s typovými svietidlami, čo je podľa môjho názoru veľmi necitlivo navrhnuté, povedal by som až vulgárne.

V mnohých ďalších interiéroch ste v úzkej spolupráci s architektami nenavrhovali iba svietidlá, ale aj ďalšie prvky, ako reliéfy na steny, tapisérie či ďalšie drobné prvky interiérov. Spomínate si na niektoré konkrétne spolupráce?

Spomínam si napríklad na riešenie domov smútku s Jankom Blichom, najprv v Trenčíne, neskôr v Zlatovciach. V Trenčíne navrhol krásny výhľad do prírody, inšpirujúc sa Milučkého krematóriom. Bohužiaľ však mesto nedovolilo, aby sklá ostali číre, a tak sme sa pustili do leptania. Robila nám to úžasná spoločnosť Schovankovci, ktorí mali najväčšiu vaňu na lepty v Európe, možno aj na svete. Špeciálnou bielou farbou sme na sklo nakreslili tvar, celé sa to ponorilo do vane a následne už oni zabezpečili kompletne osadenie priamo na stavbe. V interiéri som navrhoval osvetlenie, rovnako ako pri hlavnom vstupe, kde bolo umiestnených asi päť alebo šesť svietidiel. Po technickej stránke boli rovnaké, resp. podobne riešené ako v Troji aj Františkánskej záhrade, ale tvarovo sa mierne líšili. Po nejakej dobe ich ale

odstránili, vôbec neviem kto a kedy. Nazval by som to akousi lukratívnou demoláciou.

Naša spolupráca s Jankom Blichom ďalej pokračovala v Zlatovciach, tam sme už išli od začiatku na istotu, tzv. od gruntu. Oba domy smútku sme prepojili po výtvarnej stránke mojimi svetelnými sviecami, ktoré tam dodnes v interiéri ostali a fungujú naďalej. No a v Zlatovciach som tiež robil reliéfnu stenu. Sú tam asi dve alebo tri tony sádry, ktorú som realizoval ručne, sám. Musel som byť rýchly, ale nie príliš, pretože sadru keď príliš rýchlo zamiešaš, zomrie. Pamätám sa, ako ma prišiel pozrieť spolužiak, ktorý bol povolaním murár, a vôbec nevedel pochopiť, na čom tam pracujem. Oba domy smútku sú stále zachované v pôvodnom stave, iba v Zlatovciach si interiér prispôbili tak, aby v ňom mohli tiež sláviť bohoslužby. Našťastie obe tapisérie, reliéf aj svietidlá ostali neporušené.

Technológia tapisérií Art protis bola najmä v sedemdesiatych rokoch veľmi populárna, využívala sa vo veľkej miere v interiéroch nie len verejných budov, ale neskôr aj v domácnostiach. Ako ste sa k tejto technológii dostali vy?

Všetko to začalo výstavou v Dome umenia v Brne, kde som sa zúčastnil svetového sympózia. V Brne bola priamo fabrika, Vlněna, ktorá mala patent na výrobu týchto tapisérií. Bolo tam myslím 2 200 ihiel a toľko isto nití. Pri tvorbe jedného Art protisu som denne urobil asi 200 až 300 drepov. Zakladala to Inez Tuschnerová, ktorá v tom bola úžasná, a otvorila tak priestor zahraničným výtvarníkom z Holandska, Ameriky a ďalších krajín. Neskôr som aj ja chodil na sympózia do zahraničia, napríklad do Iserlohne v Nemecku.

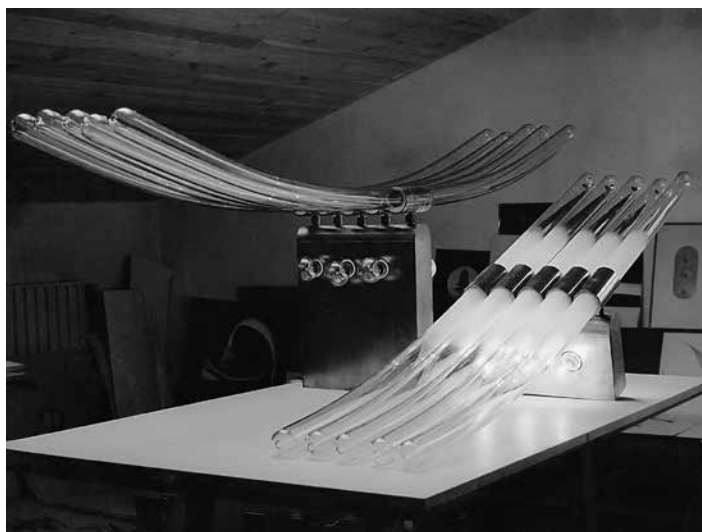
Ako ste pocítili zmenu v spoločnosti po revolúcii a ako sa to prejavilo na vašej práci?

Prejavilo sa to pre mňa najmä v tom, že sa zatvorilo veľké množstvo fabriek, ktoré som k práci využíval, medzi nimi aj môj obľúbený Růženín. A tiež potom neskôr, po rozdelení republiky bola hranica stále veľmi ostrá. Na prevoz boli potrebné takzvané karnety, všetko bolo treba riešiť zdĺhavým spôsobom s colníkmi, čo mi zaberalo veľa zbytočného času, ktorý som nechcel strácať. Niekedy to bolo až urážlivé, a to som nepotreboval. Raz, keď bol Sviatok všetkých svätých, som sklopil zadné sedadlá, položil sklá, ktoré som chcel prevážať, nastrihal som cez ne tuju a jedličku, akože idem na hroby. Nakoniec som si zhodnotil, že toto naozaj nepotrebujem, zahraničné aktivity som stopol a preorientoval sa na tvorbu hologramov.

Exteriérové osvetlenie pre
Zámek Troja, Praha, 1988
(súkromný archív
Petera Lehockého)



Interiérové osvetlenie pre
Zámek Troja, Praha, 1988
(súkromný archív
Petera Lehockého)



Museli ste počas svojej práce často konzultovať a radíť sa s právnikmi, napr. ohľadne zmlúv?

Pred revolúciou vôbec. Toto všetko zabezpečoval Fond výtvarných umení. Aj investor aj ja sme boli kľudní, pretože bola za nami organizácia, ktorá to všetko sprostredkovala.

Obrátil sa na vás niekedy niekto po rokoch, že by vaše dielo chcel zrenovovať? Napríklad v rámci revitalizácie priestorov?

Nie, to si radšej všetci rozkradli, kým sa dalo. Napríklad Medickú záhradu v Bratislave rozkradli kompletne, alebo vo Vile Tereze v Trenčianskych Tepliciach, kde som mal slnečné hodiny. Zistil som to až pri návšteve s delegáciou, počas ktorej som sa musel hanbiť ako pes. Keby to aspoň niekto rozkradol, aby to mal doma, ale väčšina skončila v šrote. To je ten pocit, keď spracuješ viac než sedem ton sadry ručne, prídeš tam a nie je z toho nič. Začal som sa súdiť, ale nakoniec som to nechal tak.

Troja je ale dodnes krásne zachovaná, na rozdiel od Slovenska si tu moju tvorbu vážia a stále sú z nej nadšení. Keď mali potopu, boli samozrejme nešťastní, pretože sa zničilo aj veľa svietidiel. Věra Chytilová, ktorá bývala vtedy nad Trojou, natáčala počas povodne, ako plávajú krokodýle vedľa jeleňov, a medzi nimi plávali aj moje sklá.

Čo pre vás v živote znamená vaša tvorba?

Umenie, to nemôžeš naplánovať. Vzniká vtedy, keď nechceš, pretože je to konflikt s autorom. Je to niečo viac, je to iný, vyšší princíp.

Lucia Mlynčeková, Trenčín, zima 2019–2020

Luděk Pavézka



Měli jsme představu, že každé město bude charakterizovat jiný design mobiliáře

Jaké byly vaše profesní začátky, studium a jak jste se dostal k designu?

Původně jsem se vyučil soustružníkem kovů. Ale nechtěl jsem u toho zůstat, a tak jsem po vojně šel studovat na Střední uměleckoprůmyslovou školu do Uherského Hradiště a po ní nastoupil ještě na zlínskou „umprumku“ [detašovaný Ateliér tvarování strojů a nástrojů pod vedením profesora Zdenka Kováře, spadající pod Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze].

Zásadní osobností v počátcích vaší profesní kariéry se stal váš profesor z vysoké školy architekt a designér František Crhák, se kterým jste spolupracoval na své první zakázce. Byl jedním z mála návrhářů, kteří se systematicky věnovali mimo jiné městskému mobiliáři a prvkům do parteru. Společně jste pracovali na návrhu laviček pro park Komenského a park Svobody v centru tehdejšího Gottwaldova.

Když jsem v roce 1981 školu končil, profesor Crhák zrovna tuhle zakázku od města získal a nabídl mi, abych s ním spolupracoval. Byla to pro mě velická pocta. Pravdou je, že jsme spolu vždycky vycházeli velice dobře. Vlastně i se Zdenkem Kovářem. Společně s Crhákem jsme tedy zvažovali, jak k parku přistoupíme. Tady ve Zlíně v městské knihovně bylo oddělení zahraničních časopisů, a přestože jsem neuměl jinou řeč než česky, tak jsme tam rádi chodili jako studenti šmejdit. Udělali jsme si v knihovně s Crhákem průzkum, co se děje v zahraničí, a mimo jiné objevili plechové lavičky určené, pokud si dobře pamatuji, na letiště do Londýna. Řekli jsme si, že by i naše lavičky měly mít moderní vzhled, protože jde o centrální park města, které má svoji nadčasovou atmosféru.

Jaký materiál jste zvolili?

Naším cílem byla jednoduchá kovová konstrukce, která by působila měkce. Pracovali jsme na modelech,

kterých bylo ve výsledku strašné množství, a poté se začaly vyrábět prototypy. Použili jsme drátěnou pletenou síť, která byla ještě zalisovaná, a každý drát sedáku i opěráku měl svojí „misku“ a nemohl se pohybovat – třeba kdyby někoho napadlo strčit mezi dráty klacek, aby se díra nezvětšovala. Tak jsme si vše hezky vymysleli a rozhodli se pro tuto variantu, ale najednou se ukázalo, že nemáme nikoho, kdo by to zrealizoval! Mysleli jsme, že lavičky vyrobí fabrika ZPS [tovární areál Svit], která s námi sousedila a zabývala se hlavně stroji pro obuvnický a strojírenský průmysl, ale ta to odmítla. Další problém byl v povrchové úpravě. V té době jsme věděli, že existuje technika fluidního nanášení polypropylenového prášku na rozžhavený kovový povrch. Dnes se používá běžně, ale tehdy byla prakticky jediná fabrika, která ji uměla – a to Závody vítězného února někde v Chotěboři, kde pracovali výhradně pro chemický průmysl. Tak jsme začali hledat a našli ve Zlíně Výzkumný ústav plastikářský, kde nám jeden zaměstnanec poradil, že kousek od Gottwaldova je JZD s přidruženou výrobou, která vyrábí drátěné rošty do slepičáren. S Crhákem jsme se tedy vypravili do Kravína. Byla tam spousta žen v kožených zástěrách, měly rukavice jak cestáři a ony ten rošt daly na háčky, zahřály na vysokou teplotu a potom ho v takové velikánské bedně, ve které měly vysypaný prášek bralen [polypropylen], oplácaly jako řízek a strčily do pece. V zahraničí fluidní nanášení ale probíhalo úplně jinak. Do velikánské keramické nádoby s mikrootvory se hnal teplý vzduch, nádoba se zahřívala a prášek vířil a prakticky se choval jako voda. Kov se zahřál a třeba na deset vteřin se do nádoby ponořil. A podle času se přesně vědělo, že na něm bude například půlmilimetrová vrstva. Kdežto v tom Kravíně vůbec netušili, kolik nánosu na kov nakonec bude. My jsme to u nich ale nakonec opravdu nechali vyrobit.

Jak dlouho v parku vlastně lavičky vydržely?

Jako největší průšvih se později ukázala taková nemilá vlastnost bralenu, že na sluníčku začal měnit barvu a praskat. Objevovaly se mikroskopické praskliny, do kterých se dostala voda, a kov začal korodovat. Ale i tak tu lavičky stály 32 let! V roce 2012 mi zavolala paní z technických služeb, že se město rozhodlo lavičky kvůli jejich špatnému stavu zlikvidovat a jestli prý si chci nějakou nechat.

A nechal jste si jí?

Nechal. Postavil jsem si jí na zahradu k „baťovskému“ půldomu, ze kterého jsme se ale později přestěhovali, a ona zůstala tam. Myslím, že dvě lavičky jsou v Muzeu

Luděk Pavézka * 1949

designér → **studium:** Ateliér tvarování strojů a nástrojů Gottwaldov, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1975–1981) → **zaměstnán:** externí designér na „volné noze“ pro výrobní podniky v Čechách, na Moravě a na Slovensku (od 1981) → **vybrané projekty a realizace:** lavičky v parku Komenského a Svobody v Gottwaldově (1982, s Františkem Crhákem); mobiliář do čekárny autobusového nádraží Gottwaldov (1984, s Františkem Crhákem); mobiliář do více jak 90 čekáren vlakových nádraží v Čechách a na Moravě (od 1990); originální hrací prvky na dětské hřiště na Kampě v Praze (1993); mobiliář do parků pro Otrokovice, Hodonín, Přerov aj.; originální otočná sluneční křesla pro Otrokovice, Malenovice, Přerov aj.) → **sdržení:** zakládajícím členem a prvním prezidentem Asociace designérů Moravy; zakládajícím členem Unie výtvarných umělců České republiky.

zdroje: Miroslav Klivar, Přínos městskému designu, *Architektura ČSR XLVI*, 1987, č. 1, s. 76–79; Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011): od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013.

Luděk Pavézka, 1989
(soukromý archiv Ludřka Pavézky)



Lavičky pro park
Komenského a Svobody,
Gottwaldov resp. Zlín, 1982
(soukromý archiv
Ludka Pavézky)



jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Ono to bylo docela pěkné gesto, ale na druhou stranu mě mrzelo i naštvalo, že lavice z parku zcela zmizí. V té době už byly lepší možnosti, navrhl jsem, že udělám pomocí moderních technologií a starých prototypů nové lavice. Ale zakázku dostala firma, která vyrobila nový parkový mobiliář.

Jaké vlastně v té době existovaly typové varianty laviček?

Neexistovalo mnoho variant. Nejčastější byla kombinace sedáku z dřevěných desek a litinové konstrukce, která se vyráběla a dodnes vyrábí ve slévárně v Napajedlech. Potom se dělaly lavice se sedákem i opěrákem vytvořeným z úzkých dřevěných latí, za socialismu natíraných kombinací žluté a červené barvy. A potom architekt Švácha z Prahy navrhl takovou stohovatelnou zelenou trubkovou lavici v kombinaci se dřevem. A to bylo asi všechno. Když jsme tehdy s Františkem Crhákem dostali zakázku do Gottwaldova, tak já se musel jet podívat do Bratislavy, protože jsme v časopise objevili, že nějaký slovenský designér nebo sochař dělal podobné lavice z kovu, a chtěli jsme je vyzkoušet.

V čem se lavičky lišily od jiných tou dobou vyráběných a jaké měly přednosti?

Hodně lidí, včetně profesora Zdeňka Kováře, nám tehdy říkalo, že je to nesmysl, sedět na nějakém síti. Ale poté, co se lavičky nainstalovaly, mám docela zajímavý zážitek. Kromě těch našich byly v parku i červeno-žluté a zelené trubkové lavice. A my jsme si tam s Crhákem jednou sedli a pozorovali lidi. Přišel pán, prohlížel si park, nejprve si sedl na tu červeno-žlutou lavičku a začal si číst noviny, pak se zvedl, prohlížel si okolí a šel si sednout na Šváchovu lavičku, která byla trochu jiná, ale také ze dřeva. Tak se tam vrtěl, ani ty noviny nevytáhl, pak se zvedl a vyzkoušel tu poslední – naši. Tam se ukázalo, že čas, který jsme návrhem strávili, měl smysl. Pán si sedl, otevřel noviny a v klidu si četl. Naším cílem bylo, aby zádová opěrka byla vyšší, aby si člověk kupříkladu mohl na ní položit ruku, hlavně aby to netlačilo do lopatek a do zad. Hlíдали jsme si sklony opěráku i sedáku, aby to neujždělo, když si člověk sedne, aby nebyl opřený skoro vleže nebo moc strnulý. Některé lavičky bývají třeba do pravého úhlu, což je absolutní nesmysl. Zabývali jsme se tím do detailu. Objevili jsme například americké studie ergonomie dělané pro armádu, které jsme trochu upravili pro naši potřebu. Důležité pro nás bylo, aby síto pružilo a člověk si nesesedl na tvrdý povrch a sedl si skoro jako do čalounění. Původně

jsme k lavičkám navrhovali i koše a světla, ty se ale nerealizovaly.

My se tenkrát s Františkem Crhákem tou zakázkou docela chlubili a říkali jsme, že by měly být stejné lavice po celém Gottwaldově a že by v podstatě určovaly tvář města. Měli jsme takovou ideální představu, že v každém městě bude jiný design mobiliáře, který dané město bude charakterizovat. Vždycky jsme si dělali legraci, že když se člověk opije, sedne do vlaku a vystoupí, tak řekne třeba: „Jé, jsem ve Zlíně“, což pozná podle laviček.

Spolupracovali jste s Františkem Crhákem ještě na jiné zakázce?

Ano, pak jsme v roce 1984 dostali zakázku pro autobusové nádraží Gottwaldov. Vybalili jsme celou čekárnu, k pokladnám umístili odkládací stolky na zavazadla, od čalouněných lavic jsme upustili a realizovali nakonec opět děrovaný plech s povrchovou úpravou bralenum.

Samostatně jste vybavil mobiliářem nádraží ve více než devadesáti městech.

To bylo o pár let později. V roce 1990 jsem sáhl do šuplíku a mezi nerealizovanými návrhy lavic z osmdesátých let jsem vybral a nechal vyrobit prototypy na Mezinárodní veletrh spotřebního zboží v Brně. Možnost vystavovat mi nabídlo Design centrum České republiky, které tou dobou zakládalo v Brně můj kamarád, průmyslový designér Karel Kobosil. Centrum nás designéry hodně podporovalo, pořádalo soutěže a pomáhalo získat dotace od státu. Protože podnikatelů, kteří měli o naší práci zájem, bylo mnoho, ale platit moc nechtěli. Mojí původní myšlenkou bylo, že si přijde nějaký podnikatel koupit výrobní program a bude se svou firmou mobiliář vyrábět. To se ovšem nestalo. Ale asi za dva roky zazvonil telefon a nějaký architekt říkal, že se opravuje brněnské vlakové nádraží a že chtějí moje lavice do čekárny. Někdo z brněnského nádraží je na veletrhu viděl a přesvědčil architekta. Tehdy tam byly staré čalouněné, v dost hrozném stavu, protože čalounění se nedalo pořádně čistit. Nakonec jsem realizoval lavice se sedáky z děrovaných plechů opatřených nánosem černého bralenu a s mosaznými područkami, které vymezovaly místa k sezení tak, aby se na ně nedalo lehnout.

Tohle bylo tedy první nádraží, kam jste mobiliář instaloval. Uvedete nějaké příklady následujících realizací?

Od brněnského nádraží se pak odvíjelo moje další podnikání. Postupně následovala další po celé České

Mobiliář do čekárny
autobusového nádraží
Gottwaldov, 1984,
nerealizovaný model
(soukromý archiv
Ludka Pavézky)



Dětské hřiště na Kampě,
Praha - Malá Strana,
1993 (soukromý archiv
Ludka Pavézky)



republice, nejvíc jich je asi v severních Čechách. Ale také například Praha-Libeň, České Budějovice, Tábor, Olomouc, Ústí nad Labem, Rychnov nad Ohří. Takhle práce se se mnou táhne od devadesátých let v podstatě až dodnes. Každá z těch zakázek je vlastně originál, každé nádraží má své specifické požadavky na vzhled, barvy i materiál výrobků, takže jsem dělal pokaždé jiné lavičky, odkládací stolky, koše.

Vraťme se ještě k parkům. Ty vás také provázejí celý profesní život. Navrhoval jste například i dětské hřiště s originálními hracími prvky v Praze na Kampě.

Víte, já jsem vždycky hrozně rád spolupracoval se zahradními architekty. Oni mi připadali jak umělci – malíři nebo sochaři. To, jak umí poskládat květiny, aby třeba v celém parku převládala modrá barva, je úžasné. Když mi na výkresech ukazovali, jak bude park vypadat, vážně mě to bavilo. A ano, těch parků jsem taky dělal postupně dost, například v Hodoníně, Přerově, Otrokovicích. Tady ve Zlíně byla zahradní architektka Kateřina Tuzarová, která loni v nedožitých sedmdesáti letech bohužel tragicky zemřela, a s ní jsem realizoval parky v celém kraji. To dětské hřiště s originálními hracími prvky v Praze na Kampě jsem dělal s architektem Procházkou v roce 1993, dnes je již zrušené. Byl tam například veliký kolotoč, kterým děti točily, jako když jedou na koloběžce. Skvělé je, že hodně z nápadů, které jsem v osmdesátých letech měl a byly uloženy v šuplíku, se postupně podařilo realizovat. Jinak moje designérské práce spočívaly především v navrhování nových výrobků spotřebního charakteru pro podniky v celé Československé republice.

Jana Bukačová, Zlín, jaro 2019

Helena Samohelová



Moje věci byly naštěstí abstraktní,
tak mi do nich moc nemluvili

Mohla byste prosím nejprve říci něco o vašich začátcích, rodině, studiu?

Já mám, jak se říkalo, skvělý třídní původ. Moje babička pocházela z Ostravy, dědeček byl strojník v ocelárnách. Moje matka udělala gympl a stala se sekretářkou – u pana právníka, a to byl můj otec. Ale otec nikdy nepůsobil jako advokát, pracoval na Ředitelství československých Státních lesů ve Frýdku. Byl poslán za prací na Slovensko, v rámci česko-slovenské pomoci, ale před válkou se museli vrátit. Pak otec získal místo v Praze a stal se vedoucím právního oddělení na Ministerstvu lesů a zemědělství a do čtyřicátého osmého jsme se měli dobře. Pak ale samozřejmě vylít. Někde ho tahali, týden jsme nevěděli, kde je... a pak měl zakázanou Prahu... A po všech příšerných zaměstnáních, která měl – dělal třeba jeřábníka, v životě se nestrefil tím nákladem tam, kam měl –, a dalších peripetiích mu nakonec dovolili pracovat v kanceláři v nějakém státním podniku. Matka ho podržela. Byla velmi šikovná a talentovaná na jazyky. Když viděla, že frčí ruština, naučila se klepat na ruském psacím stroji, překládala a byla velmi žádaná; ale nesměla být zaměstnaná, tak mohla pracovat jenom jako brigádnice. Nakonec to dotáhla na sekretářku u šéfa akademie. Psala studentům práce a hrozně válela a hlavně, když otec v šestapadesáti takhle hrozně skončil, díky ní se všechno nějak zvládlo a udělala se z toho nějaká legrace.

Já jsem nechtěla skončit jako rodiče, samé klapání na psacím stroji, samá lejstra, kouřilo se tam, a tak jsem si říkala, to radši půjdu zametat ulice. Ale vždycky jsem měla cit pro tvary, od malička mě to zajímalo. Ve škole jsem válela deskriptivu a otec nás od mala tahal po muzeích a hustil do nás historii. Ale já blbec jsem ho špatně poslouchala, protože jsme se pořád prali s bráchou, teď mě to mrzí; on všechno věděl, na všechno jsem se ho mohla zeptat.

Chtěla jsem se stát aranžérkou, nevím proč. A tak jsem se hlásila na žižkovskou uměleckoprůmyslovou školu. Když jsem dělala zkoušky, pamatuji si, že pan učitel měl otevřené moje materiály a já jsem zahlédla tu větu, že „Samohelová má mravně narušenou páteř vlivem rodinné výchovy“. No, dopadlo to špatně, nevzali mě a chudák otec měl asi špatné svědomí, že kvůli němu. A tak šel za panem Bartoníčkem, truhlářem, co ho znal z dřívějšíka, a ten nás vzal za starým panem Kmentem, otcem Evy Kmentové, který na škole ještě učil. Byl to úžasný pán, vysoký krásný stařec, prohlížel si mé výkresy a zkrátka mě nakonec vzali, asi tedy protekcí. Ale to je jedno, já jsem tam docela chtěla, hrozně mě to bavilo a dodneška svou školu miluju. Po střední škole jsem se hlásila na umprumku, ale tam jsem se nedostala. Možná hrál roli ještě pořád ten blbý kádrový posudek, protože jsem se u zkoušek cítila dobře. Po tomto neúspěchu jsem šla do Uměleckých řemesel, kde jsem pracovala jako restaurátorka a řezbářka. Dva roky příšerný... my jsme nesměli dělat žádné církevní objekty, ty se nesměly restaurovat. A když jsme škrábali nějaké obložení na fízlárně v Dejvicích a ti soudruzi chodili okolo, plácali mě přes zadek a říkali mi veveříčko, tak už jsem doma pak jenom brečela a byla na sebevraždu. A řekla jsem si, že na tu školu se musím dostat.

Příbuzná mi sehnala protekci u sochaře Karla Hladíka na akademii. Jenže já se už předtím rozhodla, že půjdu na keramiku. Protože sochařinou se neuživím a musela bych dělat hlavy nějakých potentátů nebo tak něco. A keramika je řemeslo, jde tam o tvary, a hlavně jsem se předtím šla na zkoušky na keramiku podívat a viděla, že tam bych byla hvězda. To říkám bez jakýchkoliv domyšlení, protože jsem celý rok chodila na pedagogickou školu k profesoru Lidickému, což mi zaplatila Umělecká řemesla, a tam nás drilovali právě hlavy. Lidický sice přišel jenom někdy, ale měl asistenta Semráda, sochaře sice průměrného, ale hlavy válel a všechno nám řekl, co a jak má být. A tak jsem se přihlásila už na keramiku, ale sestřina tchýně mě dotáhla k Hladíkovi a on mi říkal, přece nebudete dělat uši k hrnkům a takový voloviny, jako že mě určitě vezme. Otec navíc s něčím pomohl Ludvíku Kubovi, a tak mi jeho syn právník zařizoval protekci u Laudy. Ale já jsem si řekla ne, tohle já nechci, to já se musím dostat sama... A udělala jsem dobře. Protože s keramikou jsem se mohla asi přece jenom spíš uživit. Já nejsem takový bohémský typ, abych někde tvořila o hladu, a ještě visela rodičům na krku. Takže

Helena Samohelová * 1941

keramička → **studium:** Střední uměleckoprůmyslová škola na Žižkově, profesor František Kment a profesor Václav Markup (1954–1959); VŠUP Praha, keramika, profesor Jindřich Eckert (1961–1967) → **zaměstnání:** UŘ – restaurátorská dílna Ústředí uměleckých řemesel (1959–1961); stipendium ČFVU – keramický průmysl v různých keramických závodech; volná tvorba zaměřená na realizace pro architekturu, interiérovou plastiku a návrhy pro malosériovou výrobu (1969–2006) → **vybrané realizace:** obklad odbavovací haly Hlavního nádraží Praha (1973–1974, Horní Bříza); reliéfní dělicí stěna restaurace OD Kotva v Praze (1974, Břasy); zákaznická hala České spořitelny Vodičkova v Praze (1977); keramické obklady pro pražské podchody v okolí Muzea a v Krči (1980–1981, Rako); keramický obklad bazénu hotelu Panorama v Praze (1980, Rako); obklady pro pražské stanice metra B Můstek, Florenc, Českomoravská (1978–1990); reliéf pro jídelnu Paláce kultury v Praze (1981, Břasy); vstupní hala kolejí matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze-Troji (1986); sochařská výzdoba atria ZŠ Svídnická, Bohnice (1986); pítka a keramická stěna léčebny ROH Leningrad v Mariánských Lázních (1988); reliéfní obklad rekreačního objektu Horní Lysečiny (1988–1989); obklady v městském divadle Beer Sheva v Izraeli (1995) → **sdužení:** Svaz českých výtvarných umělců; International Academy of Ceramics.

zdroje: Dagmar Tučná, Helena Samohelová, *Umění a řemesla*, 1973, č. 4, s. 54–55; Dagmar Tučná, *Helena Samohelová*, Praha 1974; J. M. Vojta, Helena Samohelova and her ceramics, *Glassrevue* XXXII, 1977, č. 11, s. 25–27; Olga Myslivečková, Nejjednodušší bývá někdy nejsložitější, *Domov*, 1978, č. 2, s. 28–30; Zdeněk Freisleben, Hledání souvislostí, *Keramika a sklo* III, 2003, č. 2, s. 10–13; *Helena Samohelová* (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 2010.

Helena Samohelová, osmdesátá léta
(soukromý archiv Heleny Samohelové,
foto Jan Klos)



Restaurace obchodního domu Kotva, Praha – Staré Město, 1974 (soukromý archiv Heleny Samohelové, foto Alena Chocholová)



jsem se na keramiku dostala bez protekce a opravdu mě museli vzít... i když Eckert byl strašně proti tomu, protože moje kádrový materiály byly furt ještě blbý.

Vedoucí ateliéru Otto Eckert byl skvělý keramik, ale šíleně protivný člověk a nikdo ho neměl rád. A ještě pořád otravoval s tou stranou... Ale jinak musím říct, že keramice rozuměl. Tehdy byl slavný, stal se místopředsedou AICy (International Academy of Ceramics - Mezinárodní akademie keramiků) a pak i rektorem, tudíž na nás vůbec neměl čas. Ale my jsme byli taková silná generace, Petra Orišeková, Petr Svoboda, Jan Hříčák, Juraj Mart, Imrich Vaněk, Jan Bartoš, Lída Pecková, Helena Křišťálová, ta byla náš největší talent na glazury a pak emigrovala do Švédska... zkrátka, byli jsme skvělá parta a učili jsme se jeden od druhého...

Ve škole jsem končila v roce šedesát sedm. Měla jsem kombinovanou státnici, kromě povinného servisu také obklad, reliéf (mříž) a figuru. Ještě před státnicí si mě vybrala nějaká dáma ze Švédska, asi při návštěvě u Eckerta. Líbily se jí moje věci, a tak jsem dostala pozvání jít tam pracovat. Ale v šedesátém sedmém se mi fakt nechtělo jet odsud na rok. Tady bylo všechno úžasné, divadla, film, výstavy, všechno vypadalo tak nadějně, tak jsme si doma řekli, že cestu odložíme. Švédsko jsem tedy zadržela, namísto mě jela Eva Vlasáková, která se tam aspoň naučila anglicky, zatímco já jsem tady chodila do jazykovky a neumím nic. Takže jsem promrhala takovou příležitost a za rok přišli rusáci a nemohli jsme nic...

Ale v šedesátém sedmém jsme mohli všechno a ani nás nenapadlo, že by to brzo mělo být jinak. Namísto

Odbavovací hala Hlavního
nádraží Praha, 1973-1974
(soukromý archiv
Heleny Samohelové,
foto Jaroslav Hejzlar)



Stanice metra Můstek,
Praha - Staré Město, 1985
(soukromý archiv Heleny
Samohelové, foto Jan Klos)



cesty do Švédska jsem si zažádala o stipendium od Českého fondu výtvarných umění. To byl ještě starý svaz, s předsedou Adolfem Hoffmeisterem. Já jsem měla za sebou mezinárodní sympozia ve Faenze a vyhrála jsem cenu v Qualdo Tadino za obklad. A tak jsem se stala kandidátkou svazu, získala dvouleté stipendium a objela všechny fabriky, které se věnovaly keramické výrobě, což mi později dost pomohlo, protože jsem znala stroje a materiály a vůbec i možnosti výroby. To bylo velmi důležité, protože vybrat vhodný materiál a technologii je základ.

V sedmdesátém třetím roce se konalo symposium v Bechyni. Mělo obrovské renomé, i v zahraničí, všichni západáci nám záviděli, že je Bechyně tak krásná a ty fabriky kolem. Tehdy jsem tam udělala nějaké návrhy do architektury, a tak jsem vešla trochu ve známost mezi architekty.

Ale na sympoziu se stala ještě jedna věc. Po okupaci byl starý Svaz výtvarníků rozpuštěn, Hoffmeistera a celé vedení vyházeli, a teď ustavili svaz nový a dělali nábor členstva. A já, Ludmila Pecková, Petr Svoboda, jako účastníci sympozia, jsme dostali dopis od svazu, že nás přijali za členy. Což nás úplně otrávil. Tak jsme tam měli tryznu a lámali si hlavu, co budeme dělat, jestli odmítneme a tím se úplně odepíšeme, nebo jestli se to nějak zlepší. Nakonec jsme neodmítli a stali jsme se kandidáty svazu. Eckert byl vedoucím a cpal tam svoje lidi. Zavolal si nás na kobereček a sdělil, že nás vítá a že od nás očekává určité věci, což jsme ale nikdo neudělali. Akorát Petr Svoboda do strany vstoupil, my jsme mu říkali, hele ber to, už v něm hlodala ta blbá nemoc a šlo o to, aby mohl jít učit. Eckert nás s tím oslovil všechny – mě, Šeráka, Šillara, Lídu Peckovou, ale Petr Svoboda byl nejlepší a studenti ho měli rádi.

A mohla byste trochu pohovořit o dalších institucích vedle Svazu výtvarných umělců? O Českém fondu výtvarných umění a Art Centru?

S Art Centrem jsem pracovala už od školy. Oni mě v podstatě objevili – měla jsem spoustu výstav po celém světě a nemusela pro to hnout prstem. Mně to dneska připadá úplně kuriózní, že za mnou do ateliéru přišel třeba šéf Světové zdravotnické organizace, takový elegán, a byl úplně nadšený... ke mně do toho bince, a koupil si kocoura, nebo jindy přišla nějaká galeristka z Osla. Ty moje figury, které jsem už od školy dělala, se dobře prodávaly a v podstatě nás to živilo. Ale nic protekčního. Pro Art Centrum dělala například také Zdeňka Fibichová, i mnozí jiní, kteří doma třeba moc nemohli. A Dílo bylo bezvadný, měli

skvělé dílny, na různá řemesla, formy, kováře, krajkáře, grafiky... Keramické dílny v Chuchli a na Kampě měly vysokou úroveň. Oborové nákupní komise vybíraly autorské originály pro sériovou výrobu. Originál pak dílna zpracovala třeba v padesátikusové sérii, autor z toho měl zisk a Dílo provizi. A řemeslně ty výrobky byly perfektní, někdy i lepší než původní originál. Já jsem později členkou nákupní komise byla taky a musím říct, že jsme nic špatného nepustili. Někdy jsme vzali i něco slabšího, když byl ten výtvarník třeba sociální případ, ale jinak jsme úroveň dost drželi.

Je škoda, že se právě Dílo po revoluci zrušilo. Pak se tam ti dělníci zmocnili forem, v nich je ohromný majetek, dneska kulová forma, jakou odlijete z každého míčku, stojí třeba 15 tisíc, a oni do těch forem naplácali ten tvar a pak na to nalepili mašličky a kytičky, aby se to dobře prodávalo, nikdo to nehlídal, a nedalo se s tím nic dělat. Divoká devadesátá léta. Dílo zkrátka zprivatizovali, stejně jako fabriky a jako všechno. Fabrikám to docela prospělo, ale Dílo zaniklo a dnes už nic podobného není.

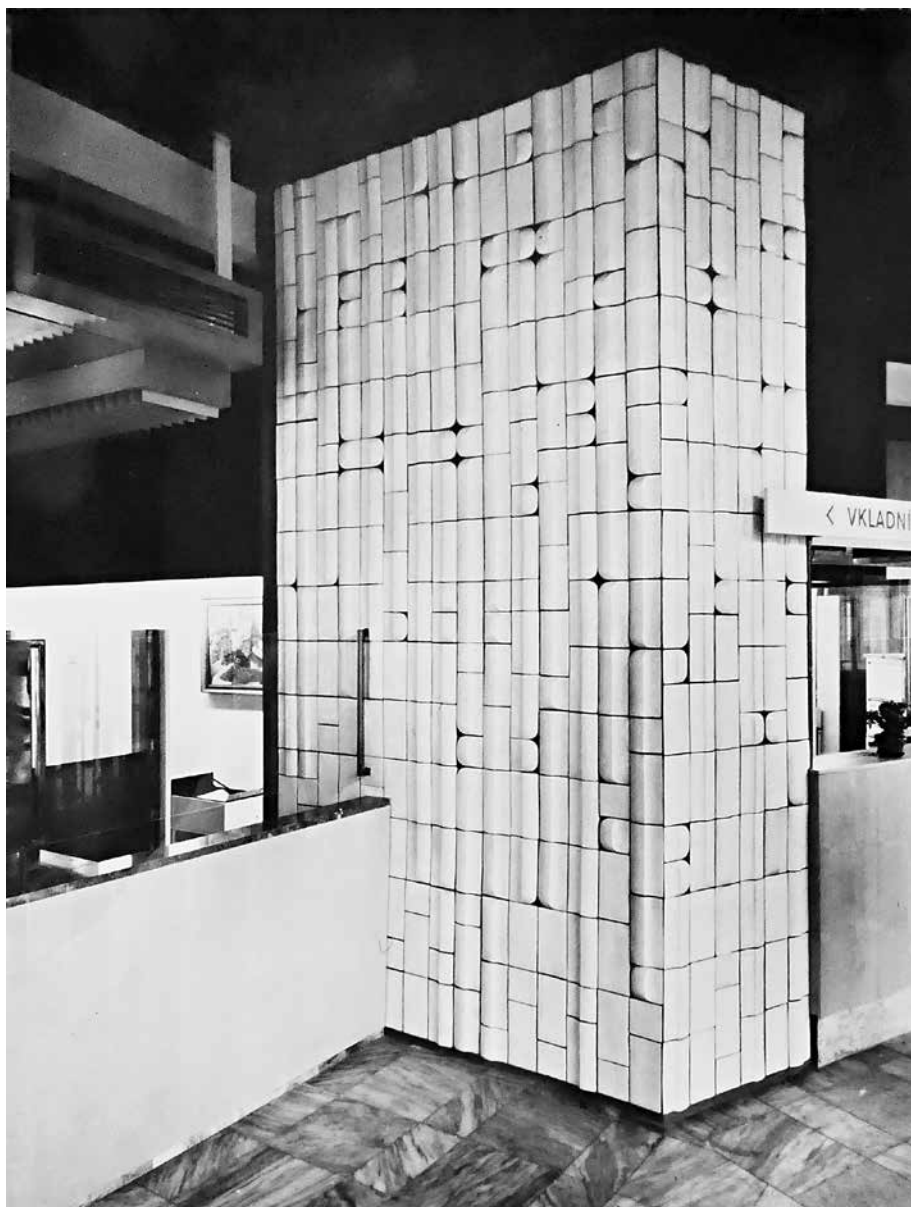
Vraťme se prosím k vaší práci pro architekturu. Co byla vaše první zakázka?

Můj první kšeft přišel v roce 1974, kdy se mi narodila dcerka. Byla to práce s paní Machoninovou, velká dělicí stěna pro restauraci obchodního domu Kotva. Už jsem předtím dělala soutěž na metro C, pro náměstí Hrdinů – obklad a větrací stěnu, ale z toho nějak úplně sešlo.

Zakázku na Kotvu jsem vyhrála v soutěži. Pamatuji si na ty komise tenkrát, jediný pan architekt Benš si návrhy prohlížel, říkal mi, co musím změnit, aby to fungovalo, což mi sice zkomplikovalo život, ale té stěně to pomohlo. Stěna se totiž stáčela, a tak jsem na kachle musela udělat formy ve správném poloměru zaoblení. Šílená práce. Měla jsem s tím hrozně vysokou režii, za zakázku bylo asi 115 tisíc, ale se všemi náklady na formy a podobně. Tudiž jsem na tom nevydělala nic. Pak mi ale něco málo přidali. Přesto jsem byla spokojená, že stěna dopadla dobře.

Architektka byla prima, hodně za mnou chodila do ateliéru, spolupráce s ní byla asi nejintenzivnější, většinou na to všichni dost dlabali. Pro Kotvu jsem připravila řůru návrhů. Vždycky jsem dělala přesný model ze sádry 1 : 10, takže jsem pak měla brzy těch sedm dioptrií... Ale tím jsem taky soutěže vyhrávala, protože bylo jasné, jak to má vypadat, a zároveň mi pak model sloužil i jako plán na zdění a už jsem nemusela nic kreslit. Spolupráce s Věrou Machoninovou byla krásná, Švédové byli bezvadní.

Spořitelna ve Vodičkově ulici,
Praha - Nové Město, 1977
(soukromý archiv Heleny
Samohelové, foto Jan Klos)



Švédský vedoucí stavby měl pod sebou pět hlavních inženýrů, pro každé patro jednoho, každého jiné národnosti. Stavba běžela, bylo tam čisto, ticho, každý naplno pracoval. Z Prioru tam byla celá banka úředníků, plný dům na dvoře, ti ale na stavbu nesměli. Švédové totiž, jak říkal ten jejich šéf, měli se stavbami v rozvojových zemích bohaté zkušenosti, a tak je dovnitř pustili až po kolaudaci. A taky se tam potom toho spousta ztratila, záchodové mísy, kohouty... i ten vozík a lux, co jsme měli vypůjčený od Honzy z divadla. [Manželem Heleny Samohelové se stal v roce 1964 divadelník a animátor Jan Klos. Kvůli nevhodnému „třídnímu původu“ mohl pracovat oficiálně jen jako pomocný dělník, ale ve skutečnosti byl i loutkohercem. V té době působil v Divadle Spejbla a Hurvínka, a když zrovna nehrál nebo nebyl někde na turné, Heleně pomáhal s realizací velkých zakázek.] Ke všemu byli Češi takový hulváti, že i když viděli, že jsem skoro v devátém měsíci, tak nám v ničem nevyšli vstříc, že prý máme kachle tahat v putnách po schodech, i když tam byl výtah. Prý si mám na to najmout lidi. Tak když to nešlo s Čechama, našla jsem si cestu ke švédskému vedoucímu. Přijel k nám do bytu, to už bylo mimino na světě, ptal se, co potřebuji, pak si vzal pět těch mých panáků – žádný peníze, ale keramiku – pro vedoucí příslušných okrsků, a všechno mi zařídil, výtahy, zásuvky, všechno. A přitom to byl takový kluk, lokty mu lezly ze svetru, zatímco ti priorácký kravaťáci v baráku na dvoře nedělali nic...

Nedávno se na mě obrátil nějaký architekt, že hledal v Kotvě tu stěnu a že tam není. Ani mě to moc nepřekvapilo. Já jsem byla uvnitř po letech s jedním fotografem, protože jsem stěnu neměla nafocenou, tam to ale vypadalo strašně. Interiér dostal zabrat. Původní vybavení vyházeli, dali tam květované kovy, světýlka, dekorace, a kde keramickou stěnu porušili, tak ji zapatlali sádrou a natřeli hnědým latexem. Říkala jsem si, snad radši aby tady ani nebyla, vypadalo to hrozně. Když si ale vzpomenu na tu práci, a hlavně ten nádherný materiál z Břas, tak mi to přijde škoda.

V tomtéž roce – 1974 – jsem soutěžila i o Hlavní nádraží. Do soutěže tenkrát vyzvali snad čtrnáct lidí a já jsem vyhrála, že to bylo takové „udělatelné“, zkrátka protože můj návrh byl jednoduchý – jako všechny – a dal se snadno realizovat. Ale dostala jsem se tehdy do velkého konfliktu s paní architektkou Šrámkovou. Ona je dobrá architektka, ale kamarádila se s holkama, tři grácie se jim říkalo – Děvanou Mírovou, Marií Rychlíkovou a Lydí Hladíkovou –, a asi tam chtěla mít je. Ony spolupracovaly už dlouho s panem Šrámkem,

na velvyslanectvích a podobně. Ale ony navrhovaly porcelán a Vodní stavby je odmítly, protože měly drobný formát a protože porcelán nesaje a odpadáva. A byl by mnohem dražší. Alena Šrámková se strašně naštvála, pozvala si mě do kanceláře a obvinila mě, že jsem „protekční prevít“, protože jsem byla v tom svazu. Přitom šlo o zakázku za třicet tisíc hrubého, dva kachlíky, jeden rovně, druhý za roh. Tak jsem jí řekla, že klidně odstoupím, ale ať si to vyřídí s komisí a na svazu. No zkrátka, rozešly jsme se dost špatně. Ale nezařídila nic a chtěla ode mne stále další varianty, udělala jsem snad dvacet návrhů... Pak mě s tím poslala na Karlák za architektem Šrámkem. Noblesní pán se na to podíval a divil se, proč že jsem dělala tolik návrhů, že to je jasné, a vzal hned ten úplně první. Zajímavé je, že podle zadání se kachlíky měly klást svisle, aby se na zaoblených stěnách ušetřilo na spárách i pracnosti, ale Šrámková chtěla všechno vodorovně. Tak se to nakonec udělalo a myslím, že výsledek je o dost lepší.

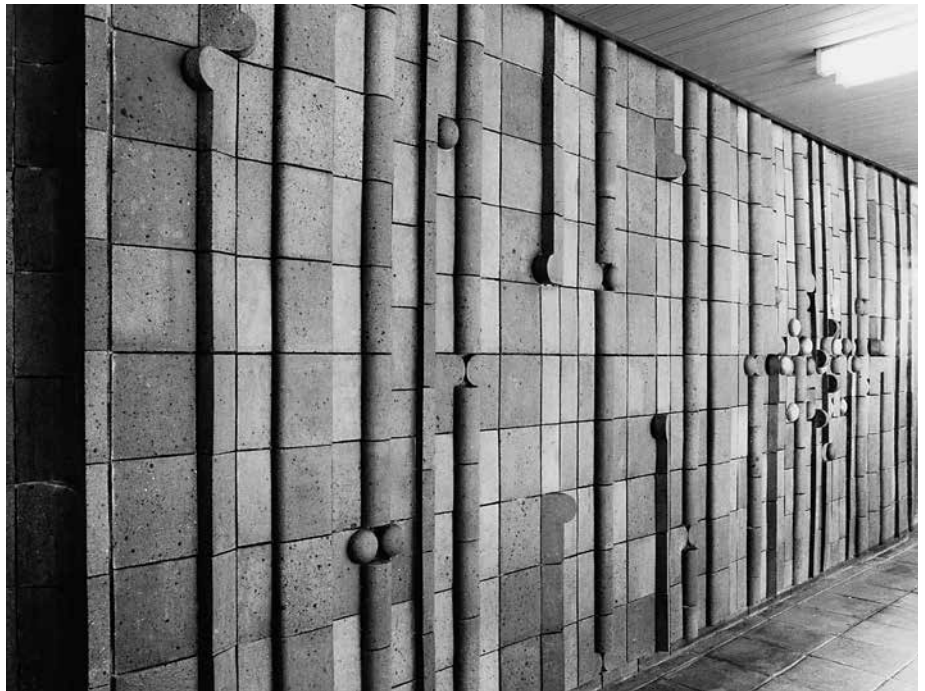
Nedávno, jak se dělala ta velká rekonstrukce, mi zavolala nějaká architektka, velice slušná, a říkala, že se to bude měnit a že by to rádi doplnili v původním materiálu, že by mě pozvali ke konzultaci, jestli by to bylo možné ještě vyrobit. Hlavní nádraží se dělalo v Horní Bříze, takže by to ještě šlo... Nakonec tam ale ti Italové dali něco jiného...

Pak jsme s Hedou Ileckovou, to je žena sochaře Hendrycha, kterou mám hrozně ráda, dělaly obklady podchodů při stavbě Severojižní magistrály. Ti pitomci nám dali čtrnáct dní. Termíny byly vždycky hrozně krátké, co se za takovou chvíli dá vymyslet? A navíc vždycky chtěli i zkušební prototyp v materiálu, návrh skladby a podobně... Zakázka za pár šupů, tak jsme vymyslely takový fór. Jely jsme do Rakovníka a ve fabrice vybraly profilované a hladké obklady z typové produkce a z nich jsme vyskládaly různé reliéfy. Podobným způsobem jsem později řešila i obklady pro hotely Fórum a Panorama. To mi jeden hodný pán ve fabrice zprovoznil starý lis na tvarovky – prvorepublikové koncovky k bazénům. Ty se nařezaly a tím vznikla řada hodně plastických prvků, hladkých, vroubkovaných a oblych, které se daly libovolně skládat. Nakonec se realizovala jen Panorama. Fórum ne – tam jsem měla dělat bazén a Jindra Víková stěnu k baru, pak se ale zjistilo, že tam soudruh Hána nemá žádnou realizaci, naši zakázku zrušili a Hána udělal tu ženu s dítětem... Všechny tyhle velké zakázky byly vlastně „politické“ úkoly a s těmi se muselo ještě k ideové komisi na národním výboru. Moje věci byly naštěstí abstraktní, tak mi do nich moc nemluvili, když

Bufet technických pracovníků
v Paláci kultury, Praha-Nusle,
1981 (soukromý archiv Heleny
Samohelové, foto Pavel Baňka)



Vestibul studentských kolejí
Matematicko-fyzikální fakulty,
Praha-Troja, 1986 (soukromý
archiv Heleny Samohelové,
foto Jan Klos)



už mi to dali. Akorát třeba u menzy matfyz chtěli, abych zvolila nějaký konkrétnější motiv, tak jsem použila kouličky, jakože molekuly, a na Můstku zas chtěli vytvořit šipku, aby bylo jasné, kam se vystupuje.

Na konci sedmdesátých let jsme dělaly konkurz s Alenou Kroupovou na obklady pro trasu metra B. Alena je úžasná baba, podle mě nejlepší keramička vůbec, ale nikdy nestihla žádný termín. Nakonec nám zakázku dali oběma, protože nás keramiků, co bychom uměli tovární výrobu, nebylo tak moc a oni zas spěchali. A ještě toho byly potřeba obrovské objemy. Z mých tvarovek se realizovaly stanice Můstek a Florenc, tehdy Sokolovská, a Aleniny porcelánové se použily pro horní vestibul na Invalidovně. Ale na Florenci to bohužel dopadlo dost hrozně. Architekt Vladimír Uhlíř nechal v úsecích za kolejistěm poskládat takové mourování, schválně vybíral tmavé kachle, i když měl ode mě zpracovaný kladečský plán včetně barevnosti. Když jsem se zlobila, že to tak nechci, řekl, že on je autor stanice a že to tak bude. No, nerozešli jsme se v dobrém. Na Můstku jsme pracovali s Jarkem Srpou, což dopadlo podstatně líp. Až do povodní to byla jedna z realizací, se kterou jsem byla docela spokojená. Teď je ale příšerně dobitá. Původně matné desky kleneb nahradil lesklý plech, ale hlavně spáry, na kterých v reliéfu dost záleželo, jsou každá jiná. Myslím, že to při nejbližší příležitosti vyhodí...

Jediná moje práce, ke které nemám výhrady, je stěna na Můstku, tam pod Jungmannem. Tu jedinou mi zadali napřímo, v návaznosti na obklady stanice. Je perfektně obložená, ale co jsem si užila s tím obkladačem. Tomu začali říkat Hrabě a já jsem byla přidavačka. Ze začátku mě hrozně dusil, protože viděl, že je těžké správně vyskládat ty diagonály, asi se taky trochu bál, že to nezvládne. Pak ho to ale začalo bavit a teď tam chodil jako páv, všichni se mu skoro klanějí... Ta práce byla opravdu neobvyklá – kachle řezané za studena, po výpalu, speciálníma švédskými pilama, které nakoupil Otakar Ferfecký pro stavbu metra. [Otakar Ferfecký byl dělnického původu, nejprve projektant a konstruktér ve Vítkovických železárnách, během kariéry se vypracoval na post náměstka předsedy Státní komise pro investiční výstavbu, generálního ředitele Státní banky Československé a od sedmdesátých let byl jako náměstek ministra výstavby a techniky jmenován vládním zmocněncem pro řízení velkých státních stavebních akcí – stavby pražského metra, dostavby Národního divadla nebo Strahovského stadionu.] Se švédskými pilami se

keramika krájela jak dort. Kachle se při výpalu mírně deformují a takto bylo dosaženo stejného rozměru. Perfektní na pilách byla i možnost dvojí kalibrace, řezaly se jimi i kamenné obklady – nejen na šířku, ale zároveň se z boku vyhloubila i drážka pro suchou montáž. To byl zase náš československý vynález – vynikající systém, protože mezi zavěšené obklady se vkládala guma, a tak měly dilataci, což by se mokrou metodou těžko dosáhlo.

Původně měli švédské pily jen ve fabrice, ale pak nám přivezli dvě menší i na stavbu. A ti chlapy ze stavby mě tam s tím nechali, ať si kachle nařežu sama. Takže jsem si je řezala sama, nebo mi pomáhal Honza, když zrovna nebyl pryč s divadlem. Někdy to bylo docela náročné, v tom kraválu a špíně, po pracovní době stavby, kolem krasy a tma. Jednou jsem vylezla ven, tam jaro, sluníčko svítilo a mně nějak ruply nervy, tak jsem tam seděla na obrubníku a brečela jak malá holka, protože máma byla v márnici, otec umřel 14 dní předtím, no a já blbec tady v díře. Přitom kdybych seděla doma a štrikovala ptáčky a kočičky, tak bych se měla stokrát líp, no fakt. Finančně rozhodně – za tuhle stěnu bylo 80 tisíc, zatímco Šilar měl o patro výš v horním vestibulu rozpočet přes milion a půl, podle tabulek. Jindy jsem třeba přišla do práce a ona tam praskla nějaká injektáž a moje pracně nařezané kachle, naskládané a očíslované, připravené k nazdění, byly po kolena zalité v betonu. Ale nejenom moje kachle, i nářadí, co tam měli chlapi, ještěrky, všechno. Teď do toho šly hektolitry vody a my jsme vše tahali ven s vietnamskýma dělníkama, kterých tam naštěstí byla spousta, aby to nezatvrdlo... no průšvih. Takové věci se na metru stávaly docela často, ale zrovna stanice Můstek byla malé inferno pod Prahou, protože se zas honil termín kvůli nějakému výročí.

Ve stejném roce jsem měla dělat soutěž i na náměstí Jiřího z Poděbrad. Ale od toho jsem odstoupila. Protože poprvé po letech vyzvali taky Olbrama Zoubka, a to jsem tedy nemohla. A stejně tak byl vyzván taky Stanislav Hanzík z akademie, skvělý sochař a velký soudruh, ale i on se omluvil, což bylo od něj slušný. I když bylo jasné, že zakázku tomu Zoubkovi nedají. A přitom on udělal nádherné stély z cínu, s tematikou poselství Jiřího z Poděbrad o spojené Evropě. Krása. Ale jemu tu práci dát nemohli, tak se soutěž zrušila. A zakázku zadali napřímo Lubomíru Šilarovi, který navrhl reliéfy s Tábořskými věžemi. Pak za mnou přišla architektka Anna Hübschmannová, přemlouvat mě, že tam žádné věže nechce, že chce jenom design, jako dělám já,

ale nedalo se nic dělat, do toho jsem jít nemohla. Tak si vezměte ten nepoměr, chudák Zoubek neměl nic a Šillar v jednom roce dvě takovéhle obrovské zakázky, a ještě učil v Německu.

Mohla byste prosím ještě trochu popsat, jak fungovala samotná instituce spolupráce výtvarných umělců s architektky? Hovořily jsme o soutěžích, rozpočtech a podobně, hodně i o finanční stránce věci...

Všechny soutěže, kterých jsem se zúčastnila, byly vždy vyzvané, nikdy otevřená soutěž, kam by mohl přijít kdokoliv. Účastníky navrhoval architekt a další mohl doporučit i Český fond výtvarných umění. Za návrhy jsme pak zpravidla dostali skicovné, ale bylo jedno, kolik variant jsme předložili. Z určeného rozpočtu se dohodla odměna, část většinou pro architekta, ale oni to často vůbec nechtěli řešit takhle oficiálně, přes Dílo, ale řekli si o to bokem. Aby nemuseli platit daně, které jsem pak zaplatila celé já. Ale samozřejmě jak kdo. Některým šlo jen o ty prachy, jiní byli slušní a třeba paní architektka Machoninová myslím nechtěla vůbec nic. A z rozpočtu jsem já musela zaplatit formy nebo šablony do lisů, vodku nebo jiný úplatky pro dělníky, výplatu, když mi někdo pomáhal, stejně jako materiál. Záleželo na mojí šikovnosti, jak s financemi budu zacházet. Třeba právě u Kotvy, kde byly náklady fakt vysoké, mi nakonec přidali nad rámec původního rozpočtu. A třeba u tvarovek pro metro jsem sice materiál neplatila, ale taky z něho pak obložili půlku kulturáků na celém Slovensku. Když si vezmete, že jsem za jednu geometrickou vázičku, která se vyrobila v Díle v několika sériích, dostala dohromady 30 tisíc, tedy stejně jako za celé Hlavní nádraží, je to hrozný nepoměr.

Ale já jsem tu stěnu luštila jak křížovku, co a jak tam udělám a z jakého materiálu... Hrozně mě to zajímalo. Nelituju toho.

Veronika Vicherková, rozhovor se odehrál v rodinném domku na okraji Benic, s malým ateliérem s pecí, kde se Helena Samohelová dosud věnuje volné tvorbě, jaro a podzim 2020

Setkání architektů ve Spišské kapitule, 1984 (soukromý archiv Andreje Gürtlera)





Imosha Kapitula
1984

Jaroslav Stibor



Co si lidé mohli postavit sami,
tak po práci ve volném čase
a o dovolených udělali

V osmdesátých letech jste pracoval na stavebním úřadě. Co jste tam přesně dělal?

Dělal jsem vedoucího stavebního úřadu od ledna 1983 do listopadu 2006. Zažil jsem tak předrevoluční i porevoluční stavební zákony a proměny státních, později obecních municipalit. V osmdesátých letech platil stavební zákon číslo 50 z roku 1976, což byl dle mého názoru tehdy v Evropě jeden z nejlepších stavebních zákonů. Hlavní rozdíl oproti současnosti spočíval v tom, že stavební úřady, stejně jako i ostatní články národních výborů, tvořily součást státní správy. My jsme byli zaměstnanci okresního národního výboru.

Jak v osmdesátých letech fungovala stavební legislativa a zejména předpisy pro rodinné domy?

Podobně jako dnes. Zásadní pojmy stavebního zákona platí již od Rakouska-Uherska. Mezi jednotlivými obdobími se měnily různé definice, postupy, ale rozhodující pojmy jako stavebník, účastník řízení, územní rozhodnutí, stavební povolení a kolaudace jsou a byly stále stejné. Na stavbu se vydávalo územní rozhodnutí na základě územních plánů, které střediskové obce a větší sídla měly zpracované. Dále byly zpracovány *Seznamy pozemků pro výstavbu rodinných domků*, které byly na úrovni územně plánovací dokumentace.

A jak ty seznamy vznikaly?

Z iniciativy státu, protože stát chtěl zajišťovat bytovou výstavbu a měl pětiletkami daný plán na počet nových bytových jednotek. Velká část jich vznikala ve městech v panelových domech, jejichž realizace byla zásadní, co se týče celkového počtu bytů. Výstavba rodinných domů měla přesto po celou dobu minulého režimu vzrůstající tendenci. Od několika tisíc v první pětiletce v padesátých letech až po dvě stě tisíc rozestavěných rodinných domů v poslední osmé pětiletce v osmdesátých letech. Na stavebním

úřadě jsme typy bytových jednotek nerozlišovali, pro nás byl byt v bytovém nebo rodinném domě stejný. Na venkově, ve střediskových obcích a malých městech se bytové domy uplatňovaly méně než ve městech. Rozhodující počet nových bytů, stejně jako dnes, vznikal mimo velká města především v rodinných domech.

Seznamy pozemků k výstavbě si mohu představit podobně jako dnešní územní plán?

Byla to schválená územně plánovací dokumentace, závazná pro nově postavené stavby. Seznamy pozemků dělily území na parcely, často také předepisovaly základní parametry novostaveb – vzdálenosti od hranic pozemků, podlažnost, orientaci a sklon střech atd. Lokality pro novostavby byly preferovány v intravilánu obcí především proto, aby se nemusela vyjímat půda ze zemědělského půdního fondu. A když se přeci jenom nacházely v extravilánu, vždy v návaznosti na stávající zástavbu. Při zabírání orné půdy musely národní výbory jako zřizovatelé, i přestože se jednalo o peníze od státu, na své náklady platit vyjmutí ze zemědělského fondu a řešit rekultivace území.

Jak jsem mohl jako stavebník takový pozemek získat, když realitní činnost neexistovala?

Musel jste napsat žádost o přidělení pozemku ve vybrané lokalitě na místní národní výbor, kde měli pořadník, protože počet zájemců byl samozřejmě větší než počet pozemků. Příprava pozemků probíhala průběžně, tak se na většinu běžných zájemců nakonec časem dostalo. Pozemky byly na základě žádosti přiděleny do osobního užívání. Existovaly tři způsoby přidělení pozemku do osobního užívání – pozemek pro výstavbu rodinného domu, pro výstavbu rekreační chaty a pro zřízení zahrádky. Výstavba rodinného domu byla účelová záležitost, pozemek sice nebyl váš, ale měl jste k němu veškerá práva jako vlastník.

Takže v katastru nemovitostí byl napsaný pořadník stát?

Za minulého režimu katastr nemovitostí v dnešní podobě neexistoval. Pouze evidence nemovitostí, která zaznamenávala, že jste uživatelem toho a toho pozemku a máte na něm postavený rodinný dům daného čísla popisného. Poskytnutí pozemku mělo trvat po dobu zastavění pozemku rodinným domem. Takže teoreticky, kdyby někdo požádal o demolici svého domu, tak by musel pozemek vrátit. Dům se mohl prodat nebo dědit. Peníze za prodej samozřejmě zůstaly prodávajícím.

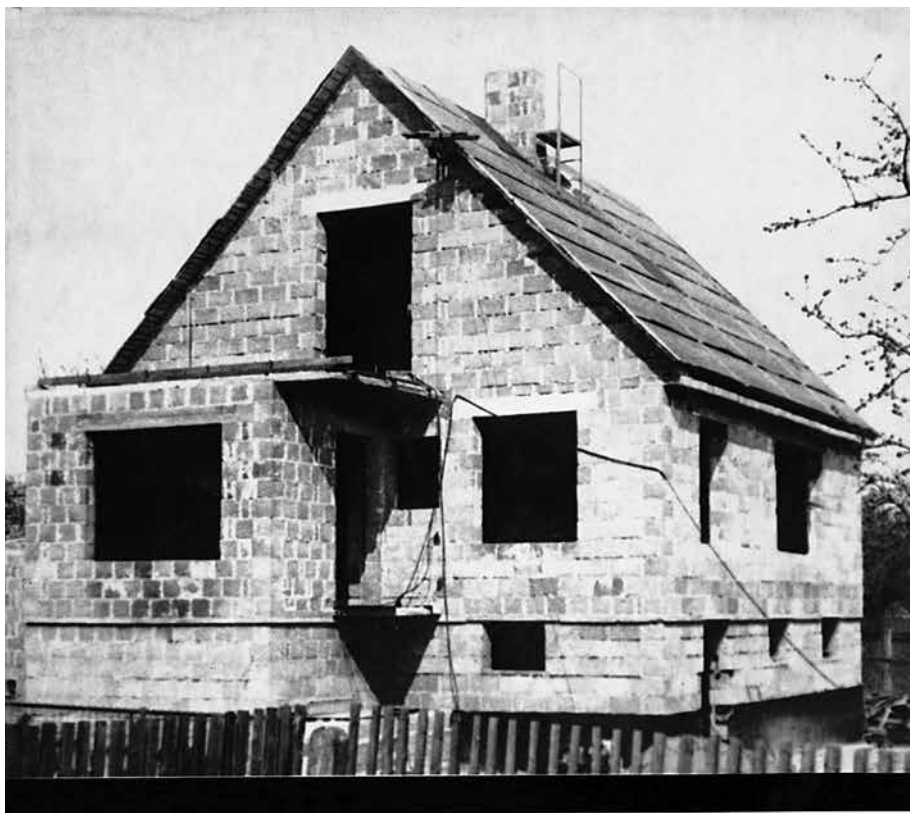
Jaroslav Stibor * 1956

vedoucí stavebního úřadu (1983–2006) → **studium:** Střední průmyslová škola stavební Kladno (1976–1981)

Jaroslav Stibor
(soukromý archiv Jaroslava Stibora)



Stanislav Kolářek - František Kobosil, *Hospodárná stavba rodinných domů svépomocí*, Praha 1981, jedna z řady vlivných knih o rodinných domech od této autorské dvojice (repro)



S.KOLÁČEK - F.KOBOSIL

Hospodárná stavba rodinných domů svépomocí

SNTL

Platilo se za získání pozemku?

Pozemky pro zřízení práva užívání, pokud nebyly ve vlastnictví státu, se musely nejdříve odkoupit od původních vlastníků dle tabulkových cen. Jednalo se většinou o sady, zahrady, louky... Po rozparcelování došlo na převod jednotlivým uživatelům. Převod pozemku do užívání byl úplatný, stál podle výměry kolem 4 tisíc Kčs. Ceny pozemků byly prakticky všude přibližně stejné, s přihlédnutím k dnešním cenám, inflace krát cca 10, vlastně velmi levné.

Byl tento „výhodný“ převod pozemku něčím podmíněný?

Pro převod pozemku byla jediná podmínka – že se stavba zahájí do dvou let. Ale i když někdo nezahájil, tak si nepamatuji, že bychom zde v regionu požadovali vrácení pozemku. Případné vrácení by byla nakonec velmi složitá administrativní a právní záležitost. Navíc, jakmile stavebník „kopnul do země“, tak mu stavbu nikdo nemohl zakázat a současně nebylo možné ho donutit, aby ji dokončil v termínu. Běžná doba realizace rodinného domu byla tři roky, nebylo však výjimkou pět a více let.

Jak byly pozemky velké?

Výměry pozemků určoval občanský zákoník č. 40/1964 Sb. na maximálně 800 m² na rodinný dům samostatně stojící, na řadovku 400 m², stejně jako pro rekreační chatu. Plocha zahrádek se neomezovala. Nejčastěji se plocha pozemku rodinného domu pohybovala přibližně okolo 600 m². Omezení plochy se vztahovalo pouze na nově vzniklé parcely v rámci přidělení pozemků do osobního užívání. Když někdo získal pozemek v dědictví, nebo vznikl dělením většího pozemku, který byl ve vlastnictví rodiny z dřívějšíka, velikostní limity se na něj nevztahovaly.

Kdo a jak rozhodoval o výběru lokality vhodné pro výstavbu rodinných domů?

To rozhodoval stát prostřednictvím krajů, které na to měly svoje krajské projektové kanceláře. Existovaly i další kanceláře s celostátní působností, kde pracovali projektanti a architekti zpracovávající územní plány, například PŮDIS, kteří existují dodnes.

Realizovala se infrastruktura v předstihu, nebo souběžně s výstavbou rodinných domů? Kdo ji stavěl a spravoval?

Národní výbor tím, že předal pozemky stavebníkům do užívání pro výstavbu rodinného domu, tak na sebe převzal povinnost zajistit nezbytné inženýrské sítě. Měly se samozřejmě realizovat v předstihu, jenže tlak stavebníků byl tak velký, že se prakticky vše řešilo až za běhu. Lidé stavěli baráky, chodili v blátě, mezitím se dělala komunikace, kanalizace, voda, elektřina... Infrastruktura se stavěla za státní peníze, které

investovaly národní výbory. Dokončená infrastruktura přešla po kolaudaci do správy příslušných státních podniků – Správy komunikací, Energetických rozvodných závodů, Vodovodů a kanalizací atd.

A co doprava do práce? Ve velkých městech se pozemky přidělovaly hlavně panelové výstavbě. Pozemků pro rodinné domy tam bylo v poměru k celkovému počtu bytů méně. Takže, když chtěl někdo rodinný dům, musel mimo velká města do menších měst a střediskových obcí. Byl jsem v té době puberták, přesto si nepamatuji, že by na silnicích spojujících venkov a město panovaly v době cestování do práce zácpy?

V malých obcích bylo sice v osmdesátých letech třikrát více pracovních příležitostí než dnes, ale polovina lidí stejně někam za prací dojížděla. Mladí dříve častěji zůstávali po založení rodiny bydlet v regionu svého rodiště. K cestě do práce se ale využívala výrazně hustší meziměstská veřejná doprava. Na kratší vzdálenosti hlavně autobusy. Když jste jel v nějakém rozumném čase, jednotlivé druhy dopravy na sebe navazovaly. Když vám spoj ujel, za chvíli jel další, ve špičkách třeba i tři za sebou. Také se více jezdilo do práce na kolech, babetách a motorkách. Zaměstnavatelé propláceli jízdenky. Když doprava do práce trvala tam i zpět více jak tři hodiny, lidé dostávali k cestovnímu diety. I přes relativně nízkou cenu pohonných hmot představovalo osobní auto pro pravidelnou dopravu do práce na větší vzdálenost spíše luxus, který využíval málokdo.

Kolik stála výstavba rodinného domu?

Běžně velký zděný rodinný dům stál do 300 tisíc Kčs. Řadovky nebo typové či montované domy, například typu OKAL, o trochu méně, řekněme do 250 tisíc. Větší vícegenerační domy 360–380 tisíc.

Existovala nějaká finanční podpora?

Od státu jste mohl dostat až 120 tisíc Kčs na dům. A podporu na studnu a další věci. Celkem přibližně 140 tisíc. Ještě existovala profesní podpora, učitelé dostávali například 60 tisíc Kčs, dále i podpora od zaměstnavatele formou bezúročných půjček, obvykle v řádech desítek tisíc. Tyto peníze šly na účet u České státní spořitelny, kam jste nosil účty a faktury. Tam vám výdaje evidovali, zapsali do knihy a proplatili. Česká státní spořitelna od roku 1973 poskytovala také půjčku mladým manželstvím, která se rovněž využívala k realizaci rodinných domů, respektive nákupu jejich vybavení.

Zbytek částky stavebníci financovali jak?

Lidé měli obvykle nemalou část peněz naspořenu, především na vkladních knížkách, což byl v té době

převládající bankovní produkt. Hlavní zdroj peněz ale vždy představovala především úvěrová pomoc při individuální či družstevní výstavbě formou půjček od České státní spořitelny. Její výše byla maximálně 200 tisíc Kč, s velmi výhodným úročením 2,5 %. Řadové domy měly dokonce ještě výhodnější úrok 1,25 %. Podmínkou získání půjčky bylo mít dva ručitele.

Jak se rozhodovalo, kde budou stát řadovky? A jak se lidé dávali dohromady?

Plochy pro řadové domy byly vyčleněné územně plánovací dokumentací. Stavebníci se dávali dohromady všelijak, nejčastěji formou družstva, kde pak pracovali na výstavbě svépomocí na všech domech současně, v průběhu realizace nikdo nevěděl, jaký dům bude či. Teprve po dokončení se domy rozdělovaly, obvykle losem. Když se stavěly řadové domy individuálně, stávalo se, že jeden dům v řadě vypadl a pozemek zůstal nezastavěný, s čímž pak byly velké problémy. Na řadové domy vznikaly typizované projekty, všichni měli stejný dům. Individualizace před kolaudací nepřipadala v úvahu, lidé si domy upravovali ke svým potřebám až později během života.

Jak dlouho se půjčky splácely?

Doba splácení se rozpočítala podle příjmu rodinného rozpočtu běžně na 10, 15, 20 i více let. Spořitelna měla svoje tabulky, podle kterých určila, kolik mohl kdo měsíčně splácet. V průběhu splácení bylo možné, třeba když někdo zdědil či dostal nějaké peníze nebo prodal auto, jednorázově splatit část dluhu nad rámec běžných splátek bez jakéhokoliv poplatku. Splácení půjčky začalo po dokončení stavby, první rok a půl se splácely jenom úroky, pak se začala umořovat jistina. V osmdesátých letech byly pravidla a podmínky získání půjčky velmi vstřícné a výše úroků z dnešního pohledu nízká.

Novostavba rodinného domu byla po dobu splácení zastavená. Když někdo nezvládal splácet, tak mohl o dům i přijít?

Neexistovalo, že by někdo nezvládal splácet. Za minulého režimu každý musel být zaměstnaný a výše splátek tabulkově odpovídala možnostem rodinného rozpočtu. Navíc každý žadatel musel mít dva ručitele. Kdo je neměl, půjčku nedostal. Peníze nešlo nesplatit. Lidé dokázali dát dohromady hodně peněz.

Kde získali stavebníci peníze v hotovosti, které potřebovali při svépomocné výstavbě?

Česká spořitelna poskytovala 10 % z půjčky stavebníkům v hotovosti. Dále měli lidé naspořeno. Běžný plat byl v té době asi 2–3 tisíce Kčs hrubého. V rodinách se hodně šetřilo. V osmdesátých letech,

kdo dostavěl dům do dvou let, dostal od státu 20 tisíc, a kdo do tří let, tak 10 tisíc Kčs odměnu. Tyto peníze mohli stavebníci také dostat za určitých podmínek v hotovosti. Doprava se obvykle platila lístky na topnou naftu. Stály 90 haléřů za jeden litr a daly se koupit na poště.

Již od první republiky existovaly nejenom individuální návrhy rodinných domů, ale i typové projekty. Jaké typy se ve vašem regionu nejčastěji stavěly?

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se na Benešovsku nejčastěji stavěly variace na tzv. benešovák. Jeho autorem byl inženýr Kosik, vedoucí projektové kanceláře Okresního stavebního podniku Benešov. Ten spolu se svými spolupracovníky vytvořil čtyři typy rodinných domů, dva se sedlovou střechou, dva měly střechu stanovou. Později ke konci osmdesátých let se nabídka typových projektů velmi rozšířila, na úřad přicházely návrhy zpracované z celé republiky. Dokonce jsem povoloval i několik od slovenských projektantů. U okálů si stavebník nekupoval pouze projekt, ale dodávku celé stavby na klíč jako stavebníci. Budoucí majitelé si u okálů dělali sami pouze základovou desku, případně technický suterén.

Jakou formou se typové projekty získávaly?

Katalogy s typovými projekty, což vypadalo podobně jako dnešní reklamní letáky, byly k dispozici volně na národním výboru. Typové projekty se také prezentovaly na různých výstavách a veletrzích, například Země živitelka v Českých Budějovicích, psalo se o nich i v oborových tiskovinách. Stavebník si vybral projekt, oslovil jeho zpracovatele a ten mu ho za stanovenou cenu v řádech jednotek stovek korun poslal. Usazovací projekt si stavebníci museli zajistit zvlášť.

Kdo mohl dělat usazovací projekty a jak se řešily individuální úpravy typových projektů a kompletně individuální návrhy?

Projektovat mohl každý stavebně vzdělaný středoškolák s deseti lety praxe nebo vysokoškolák – stavební inženýr s pěti lety praxe na základě povolení k projektování vydaného stavebním úřadem podle vyhlášky FMTIR č. 88/1976 Sb. Žádost se dokládala souhlasem od zaměstnavatele, který byl přílohou podání na stavební úřad. Co vím, tak žádný zaměstnavatel nedělal nikomu problémy, inženýři a stavební technici, kteří splňovali zákonem stanovené podmínky, dostávali souhlasy od zaměstnavatelů automaticky.

Kolik stály osazovací plány a samostatné projekty?

Osazovací projekt stál přibližně 500 Kč, cena individuálně zpracovaného projektu se vypočítala podle ceníku projektových prací. Cenové relace individuálních projektů rodinných domků byly od 4 tisíc do 5 tisíc Kčs. Projektanti to měli jako vedlejší příjem k trvalému zaměstnání. Na úřadě jim to sčítali a na konci roku zaplatili daň.

Jak se řešily změny staveb před dokončením?

Velké změny se řešily zvláštním rozhodnutím – povolením změn v odsouhlasené projektové dokumentaci ve stavebním řízení. Na změny tedy stavebník musel pořídit projekt změn. Pokud šlo o změny malé nebo nepodstatné, tak ty se odsouhlasovaly při kolaudaci zápisem do kolaudačního protokolu.

Jak se řešilo autorství projektů?

Autoři projektů měli k projektům autorské právo. Při prodeji projektu většinou dával původní autor stavebníkovi souhlas s provedením změn. Stavebník, respektive jeho stavební dozor, mohl v projektu provádět změny například dispozice, dále změny, které vyplývaly z osazení domu do terénu, někdo potřeboval přidat schody u vstupu nebo vjezdovou rampu do garáže. Konstrukce se neměnila, vnější vzhled se mírně modifikoval dle orientace ke světovým stranám a podobně. Proto jsou dodnes ze vzhledu většiny realizovaných projektů z té doby vidět původní vzory.

Jak se sháněli techničtí dozoři a projektanti, když neexistovaly až na malé výjimky soukromé architektonické a projekční ateliéry?

Tady v obci byli dva stavební technici, kteří dělali usazovací plány, stavební dozory a pomáhali s vyměřováním staveb prakticky všem. Já jsem to občas dělal, ale jinde, abych nemohl být nařčen z podjatosti.

Existovalo nějaké omezení velikosti rodinného domu ve vztahu k jeho ceně?

Platilo, že rodinný domek nesměl mít větší obytnou plochu než 120 m², což stanovil občanský zákoník. Když byl dům větší, už nešlo o rodinný dům a stavebníkovi zanikl nárok na veškeré podpory.

A jak se to obcházelo?

Pojmenovávaly se místnosti jinak, aby nebyly dle názvu obytné nebo aby šly různě pospojovat či oddělovat kvůli rozdělení bytů. Takže ve většině projektů se nacházelo několik místností, které se v realu daly využít jinak než dle kolaudace. Sklepy, komory, sklady atd.

A co architektura a vzhled rodinných domů?

Nad estetikou si nikdo příliš hlavu nelámal. Projekty vycházely z postojů autora, celkový vzhled domu se podřizoval především praktickému využití a snadné realizaci. Hlavně aby domy byly co nejjednodušeji postavitelné svépomocí a napojitelné na inženýrské sítě a komunikace.

Přesto je v architektuře rodinných domů z osmdesátých let čitelný dispoziční a vzhledový funkcionalismus, doplněný o sedlovou střechu. Jak jste řešili typickou architektonickou otázku, jestli se do vaší obce hodí dům s plochou nebo sedlovou střechou?

Záleželo na regionu. Ve větších městech se rodinné domy s plochou střechou stavěly častěji, především řadové nebo družstevní. Zde v obci sedlovou nebo stanovou střechu předepisoval územní plán. A seznam pozemků určoval, jaký má být ráz domu, kde budou sedlové nebo stanové střechy, jejich směřování, podlažnost a minimální vzdálenosti od hranic pozemků, které nepřímo určovaly ideální rozměry domů. Když pak stavebník přinesl projekt, který tam přesně nezapadal, musely se rozestupy posuzovat individuálně podle vyhlášky č. 83/1976 Sb., o obecných technických požadavcích na výstavbu.

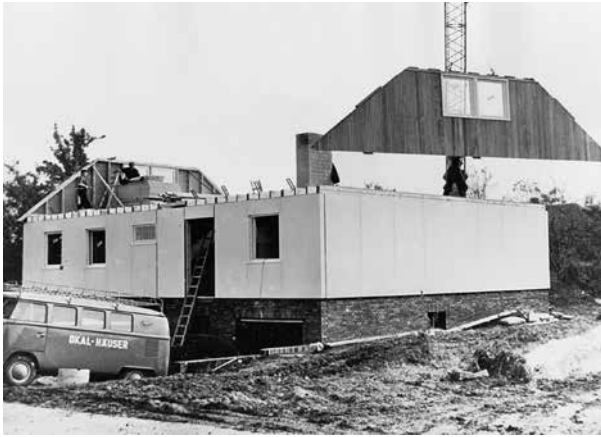
Zasahoval stavební úřad do projektů?

Na každou stavbu se mělo vydávat územní rozhodnutí, v němž se určily podmínky pro zpracování projektové dokumentace a napojení na inženýrské sítě. Pro nás to ale byla práce navíc a pro stavebníky další náklady. Když v obci existoval územní plán nebo seznam pozemků, tak jsme preferovali, aby se řízení slučovala a přebíraly se pro stavební povolení podmínky územního plánu. Bylo zvykem, že stavebník se přišel na úřad zeptat na podmínky ještě před tím, než podal žádost o stavební povolení. A stavební úřad zůstával permanentně se stavebníky v kontaktu, v obci jsme se všichni znali, takže bylo psanými i nepsanými pravidly vše dopředu dohodnuto.

Jak v osmdesátých letech vypadaly projekty, co obsahovaly?

Z dnešního pohledu byly projekty rodinných domů velmi jednoduché, obsahovaly technickou zprávu na dvě až tři A4, osazovací situaci, stavební výkresy, statický výpočet a velmi schematické řešení profesí. Vše se psalo na psacím stroji, rýsovalo ručně a množilo na světlotisku, kopírky přišly až na konci osmdesátých let.

Rodinné domy OKAL
(archív RD Rýmařov s.r.o.)



Rodinné domy OKAL
(archiv RD Rýmařov s.r.o.)



Jak se řešila typizace a omezená nabídka stavebních prvků a jak se jí projekty přizpůsobovaly?

Projekty vycházely z rozměrů typizovaných stavebních prvků, především překladů, dveří a oken.

Zajímali jste se o energetickou úspornost staveb?

To řešila ČSN předepsanými tloušťkami obvodových stěn a nutného zateplení půdního prostoru, tehdy 16 cm skelné vaty. Náklady na vytápění byly z dnešního pohledu vzhledem k dostupnosti a ceně paliva a celkovým provozním nákladům na chod domácnosti přiměřené.

Čím se v rodinných domech topilo? Narazil jsem v dobových publikacích, že například v solárním ohřevu TUV se spatřovala budoucnost již v té době?

Na vesnicích a malých městech se topilo především tuhými palivy nebo elektřinou. Plynofikace zůstávala v plenkách, týkala se v podstatě pouze velkých

měst, kde zase nestálo tolik rodinných domů. Když se povolovala stavba rodinného domu, tak státní podnik Uhelné sklady potvrdil, že na ten a ten dům zajistí tolik a tolik uhlí dle podlahové plochy domu. Palivový příslib byl jedním z podkladů pro vydání stavebního povolení.

Nabídka typových projektů byla zprvu omezená, později se ale rozšířila. Projekty si mezi sebou stavebníci hodně kopírovali, do skutečně individuálního řešení se pouštěli výjimečně. Přesto je nejenom pro osmdesátá léta typická snaha o individualizaci v rámci dostupných zdrojů. Typické bylo třeba zdobení fasády...

Lidová umělecká tvořivost, kterou nezajišťoval žádný architekt. Když si stavebníci vymysleli na rohu proužek nebo zvýraznění rizalitu kolem oken nebo se jim něco líbilo u souseda a chtěli mít totéž, jenom třeba v jiných barvách, tak si to tak prostě udělali

sami od sebe. Nahodily se omítníky, potom břízolit, vykletovalo se, oškrábalo a tak vznikly ony obrazce. Děly se i složitější techniky, třeba proškrabávání. Vše vlastníma rukama. Žádné školy, všichni to prostě uměli z praxe.

A korigovaly jste jako stavební úřad lidi, kteří tam chtěli nějakou blbost, třeba „krtečka“?

Ne, exhibicionismus jako dnes se tenkrát nenosil. Většinou se jednalo o geometrické obrazce, které nějak vycházely z podstaty architektury domu. V mnoha ohledech šlo samozřejmě o regionální záležitost, třeba na jižní Moravě se touto technikou dělaly celé obrazy na fasádě, což bylo opravdu velké umění, aby to drželo. Také se do fasád vkládaly různé materiály, například keramické dlaždice.

Co ploty a zábradlí z plechových výseků?

Tady v Sedlčanech působilo Kovodružstvo, kde se vyráběly otvíráky, nože, nůžky atd. To se vysekávalo na pásu do antikorového plechu tak, aby vznikal co nejmenší odpad. Zbytkové kusy plechu, vlastně odpad s vysekanými jednotlivými obrazci, si lidé kupovali a používali na různé prvky, nejčastěji na ploty nebo zábradlí.

A kdo to skládal? Kolikrát jde o úplně abstraktní kompozice...

Lidé si svařili na míru z trubek rámy a do těch pak výseky vkládali dle lidové tvořivosti. Každý plot nebo zábradlí je tak originál.

Nedostatek vedl k tvůrčímu přístupu, včetně recyklace odpadu ze stavby...

Ano, hodně se dělalo ze zbytků trubek nebo jáklů, komu zbyly roxory – dráty do betonu, tak použil je. Lidé si z nich skládali různé obrazce, typická slunce na branách, brankách, zábradlí. Z pohledu stavebního úřadu jsem ale kontroloval hlavně stavbu jako takovou, tyto doplňky jenom okrajově a spíš ústně. Ale že bych někomu dával písemné podmínky, jestli bude podezdívka kamenná, betonová nebo obložena kabřincem, to si už lidi podle vlastního citu dělali sami. Přestože detaily tenkrát nikdo nereguloval, stavebníci si je velmi často dělali v nějakém jednotném duchu a navzájem kopírovali od sousedů.

Vzpomenete si ještě na nějaký jiný způsob individualizace?

I přes kvality starého stavebního zákona se v něm přeci jenom vyskytla jedna chyba. Doplňková stavba k rodinnému domu mohla vzniknout bez povolení, respektive pouze na ohlášení, za předpokladu, že měla účel, který se nedal zajistit v hlavní hmotě rodinného domu. Také nesměla přesáhnout 16 m². Nejčastěji

se jednalo o boudy pro drobné domácí zvířectvo. Jenže chyba byla, že se doplňkové stavby nedaly spolu spojit a optimalizovat tak jejich půdorysný tvar, musely stát každá zvlášť. Tím vznikaly kolem relativně pěkných a dobře postavených rodinných domů nevzhledné skupiny bud, budek a boudiček, které rozhodně celkovému charakteru území moc nepřidávaly. A stávaly se pak předmětem velkých sousedských sporů, které jsme museli na stavebním úřadě řešit. Byli experti, kteří třeba místo ohlášeného včelínu postavili rekreační chatu.

Co individualizace interiéru? Jistě si pamatujete v osmdesátých letech módu selského nábytku?

Ten se v obchodě koupit nedal, šlo o iniciativní tvořivost a melouchy truhlářů. A konstrukční jednoduchosti přizpůsobili tvarovou estetiku nábytku. Vizualně rustikální nábytek byly v podstatě jenom desky spojené k sobě jednoduchými spoji.

Pak byly typické látkové vypichované ozdoby, lakované samorosty...

To si dělali lidé sami, vždycky přišla móda něčeho, co pak měli všichni doma.

V každém regionu také působil nějaký akademický nebo naivní malíř, který prodával svoje obrazy, často kvalitní...

U nás třeba Liška nebo bratři Stehlíkové. První z bratrů byl prorežimní a jako zasloužilý umělec maloval socialistický realismus, mimochodem bydlel v Milevsku v okálu. Ten druhý, akademický malíř na volné noze, maloval realistické krajinky a byl velmi produktivní. Ke konci svého života již skoro neviděl, a přesto stále pracoval. Jeho obrazy najdete na Sedlčansku v mnoha domech.

Než se budeme bavit o převládající svépomocné výstavbě rodinných domů, nevíte přece jenom o nějakém domě, který se zde realizoval dodavatelsky od stavebního podniku?

Co si pamatuji, tak se stavěla hrubá stavba jednoho rodinného domu pro zootechnika místního JZD. Ani ne snad z důvodu, že by si na svépomoc netroufal, ale spíš protože měl příbuzenský vztah s vedoucím stavebního podniku. O jiném domě nevím, všechny ostatní rodinné domy vznikly svépomocí. Státní stavební podniky byly vytížené většími akcemi a na rodinné domy neměly kapacitu. Když by od nich stavebník přeci jenom něco chtěl, tak by realizace trvala hrozně dlouho a byla dražší, než když si vše zařídil sám svépomocí. Co si lidé mohli postavit sami, tak po práci ve volném čase a o dovolených udělali, jen na profesi využívali meloucháře.

Ale co třeba „prominenti“ režimu?

Tady u nás nikdo takový nežil. Pražáci – herci, režiséři – zde měli koupené chalupy, které opravovali, ale nikdo z nich nestavěl nový dům.

Když se bavím se stavebníky z té doby, tak v podstatě všichni říkají jednu věc: „... že museli mít známé a že si lidi výrazně víc pomáhali, že byla velká sounáležitost...“

Tenkrát se ve stavebnictví pohyboval trojnásobný počet lidí než dnes a každý něco uměl. Hospoda na náměstí fungovala jako informační centrum. Když se v obci stavěla nějaká jiná větší stavba, lidé z ní využívali pracovníky po domluvě na melouchy. Když jste tenkrát přišel a řekl, že potřebujete čerpadlo nebo bagr, druhý den jste ho měl. Lidé na vesnici k sobě měli o hodně blíž. Meloucháři nesli svoji zodpovědnost za to, co udělají. A kdo nic neuměl, tak se nechytli.

Jak se sháněl stavební materiál?

Stavební úřad vydával stavebníkovi materiálový list – prázdný dvoustránkový formulář evidovaný pod číslem. A stavebník se rozhodl, jestli ho chce využít a dostat materiál přes plánovanou státní distribuci, nebo ne. Když ano, tak mu jeho technický dozor podle projektu vyplnil materiálové položky a státní podnik Staviva pak celostátně dle těchto materiálových listů zajišťoval distribuci stavebního materiálu. Jenomže to samozřejmě nefungovalo ideálně. Běžně vám třeba zavolali nebo poslali telegram z druhého konce kraje, že tam máte materiál a musíte si zajistit dopravu. Nebo vám dodali méně, někdy zase více a něco jiného vám třeba chybělo. Druhý způsob distribuce stavebnin představovalo družstvo Jednota, které fungovalo v trochu jiném režimu. Měli stanovený rabat 12-14 % a mohli tak vytvářet zisk, díky kterému dokázali být v množství sortimentu a distribuci více flexibilní. Materiál u nich byl malinko dražší, ale sehnat šlo více méně vše potřebné.

A co doprava a stavební stroje?

Písek, štěrk nebo lomový prach se přivezl přes ČSAD, nákladák jel třeba do jižních Čech a na zpáteční cestě přivezl z pískovny nebo lomu, co bylo potřeba. Využití dopravy se od roku 1985 přísněji hlídalo „vytěžovákem“ kvůli spotřebě pohonných hmot. Na státní podnik Lesy se dal požadavek na dřevo z materiálového listu a oni vám ho připravili. Musel jste si zajistit dopravu a někoho na pile, kdo vám dřevo po pracovní době se souhlasem zaměstnavatele nařezal. Lesy nechávaly koncem roku nějaké procento z těžby dřeva stranou na samovýrobu na stavby. Sofistikovanější stavební stroje se na svépomocnou výstavbu nepoužívaly, maximálně tak bagr od podniku na vykopání základů.

Beton se míchal v míchačce celý den a vozil se na strop v kolečku, třeba 100 koleček. Stavebníci si udělali nájezd z lešení nebo jednoduchý vrátek a celá rodina pomáhala.

A jak se shánělo atypické vybavení?

Atypy nepředstavovaly zásadní problém, když jste v tom uměl chodit a znal jste lidi. Kulaté okénko, předepsané v projektu šumperáku, vám udělal truhlář melouchem bez problémů v dílně, kde pracoval, nebo i u sebe v garáži. Nějakou jednoduchou mašinu doma vlastnil a rukama dělat uměl.

Truhlář musel přece někde pracovat, v nějakém podniku?

Zaměstnavatelé většinou individuální výstavbu podporovali. Lidi si odpracovali na píchačkách 8,5 hodiny a pak měli čas dělat buďto pro sebe, nebo sousedům z vesnice jako melouch. Příkladná v tomhle byla jižní Morava, když jeden stavěl, tak s ním stavěla celá vesnice, klidně i 20 pomocníků. Zabílo se prase, sousedé dělali zadarmo jenom za jídlo a pití, protože věděli, že příště zase budou potřebovat něco oni.

Tomáš Klanc, Sedlec-Prčice, léto 2020

Josef Pechar



Do architektury a tvorby životního prostředí začala pronikat rozmanitost

Z jakého prostředí pocházíte a jak jste se dostal ke studiu architektury?

Jsem Pražák, z Vinohrad. Můj otec byl mistr tesařský v rodinné živnosti, podílel se na stavbě vinohradských činžovních domů. Zemřel, když mi bylo šest let. Matka se o mě a tři sourozence starala jako expediční dělnice v tehdejší vydavatelství Orbis. Maturoval jsem na reálném gymnáziu na Slovenské ulici. Díky třídnímu učiteli profesorovi Bohuslavu Kutilovi, který byl malíř, jsem se více přiblížil architektuře a výtvarnému umění. Z maturantů jsme byli jen dva, kteří byli přijati a studovali v letech 1953–1959 na tehdejší Fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT, nazývané FAPS. Fakultu jsem absolvoval v roce 1959 s diplomní prací na téma mezinárodního hotelu na Smetanově nábřeží v Praze.

U koho jste studoval a jak toto studium ovlivnilo vaše následující teoretické zaměření a pedagogickou praxi?

Na fakultě jsem byl od počátku studia v osobním kontaktu s předními představiteli meziválečné funkcionalistické architektury a kulturní avantgardy. Zpočátku jako pomocná vědecká síla na Ústavu architektonického navrhování profesora Karla Honzíka, který byl vedoucím mé diplomové práce. Po absolvování fakulty jsem se stal asistentem a posléze odborným asistentem na Katedře teorie a vývoje architektury, vedené profesorem Oldřichem Starým, který rovněž patřil k čelným tvůrcům a teoretikům meziválečné architektury a jejího programu v Československu. Poznatky, které se týkaly tvůrčí práce jmenovaných architektů, včetně jejich společenských postojů a soukromého života, usnadnily můj pozdější kontakt s dalšími představiteli domácí avantgardy i poválečné architektury. Náleželi k nim zejména Bohuslav Fuchs, Jiří Kroha, Jan E. Koula, Jaroslav Fagner, kteří byli nejen všestranně činnými

architekty a výtvarníky, ale současně dál rozvíjeli své názory i koncepce a v neposlední řadě i praktické přístupy k architektonické tvorbě.

Jste autorem či spoluautorem několika publikací převážně o moderní československé architektuře, později jste se více zaměřil na období po druhé světové válce. Jakou roli v něm sehrála osmdesátá léta?

Osmdesátá léta minulého století dál rozvolnila koncepční přístupy i praktické způsoby architektonické tvorby a urbanismu. Podněty k tomu přinesla již šedesátá léta, která v jednotlivých dílech uvedla domácí architekturu do širšího mezinárodního kontextu a uznání. Kromě toho do výrazu architektury a strategií utváření sídel začaly pronikat aspekty tvorby a ochrany životního prostředí, větší odlišnost účelů a druhů staveb, včetně rozmanitosti stavebních technologií. V osmdesátých letech se rozšířila nejen východiska architektonické tvorby a urbanismu, ale tím i způsoby jejich navrhování, utváření a výraz výsledné formy. Do architektury a tvorby životního prostředí začala pronikat rozmanitost, která přispěla nejen k větší specifice míst a staveb, ale současně odklonila architekturu od dosud převládajícího sjednocujícího výrazu, kterým se vyznačovala v nedávné minulosti.

Tento trend, který odrážel soudobé dění a tendence architektury ve světě, byl patrný i ve školních ateliérech, které však již dříve diferencovaly architektonickou tvorbu podle odborného zaměření kateder, individuality vedoucích ateliérů a v neposlední řadě i studentů. Uvolnilo se také prostředí a způsoby práce ve školních ateliérech, ve kterých studenti dříve tvořili spíše společně a v trvalém kontaktu s učiteli. Zvýraznily se rozdíly tvorby, i když nadále jen s omezenými možnostmi kontaktu s praxí. Učitelé, na rozdíl od současnosti, ani neměli možnost své návrhy realizovat. Pokud však k tomu došlo, náležely jejich stavby nebo urbanistická řešení k uznávaným dílům. V osmdesátých letech se začalo také více přemýšlet o zvýšení kreativity v práci architekta, což se posléze projevilo nejen v programu a způsobech školní ateliérové tvorby, ale také ve větší individualizaci studia. V neposlední řadě to ovlivnilo, že dospěla mladší generace učitelů, kteří se snažili o vlastní přístup.

V roce 1976 se výrazně změnila struktura výuky českých i slovenských vysokých škol. Byly zřízeny samostatné fakulty architektury se studijními obory architektura, urbanismus a územní plánování v Praze, Brně i Bratislavě. Jakým způsobem tato změna podle vás nasměrovala výuku?

Josef Pechar * 1934

architekt, teoretik a historik architektury → **studium:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze (1953–1959) → **zaměstnán:** Fakulta architektury a pozemního stavitelství / Fakulta stavební / Fakulta architektury ČVUT v Praze (1957–1960 / 1960–1976 / 1976–1990) → **výběr z publikační činnosti:** Josef Pechar, *Životní dílo Karla Honzika* (katalog výstavy), Praha 1968; Marie Benešová – Ladislav Foltyn – Josef Pechar – Vítězslav Procházka, *Československá architektura 20. století* (katalog výstavy), Praha 1967 (vydáno následně anglicky, francouzsky, německy, rusky, španělsky); Oldřich Dostál – Josef Pechar – Vítězslav Procházka, *Moderní architektura v Československu*, Praha 1967/1970; Jaroslava Staňková – Josef Pechar, *Tisíciletý vývoj architektury*, Praha 1971/1972/1979/1989; Otakar Nový – Josef Pechar – Lubomír Titl – Tibor Zalčík, *25 let socialistického projektování v ČSSR* (katalog výstavy), Praha – Bratislava 1973; Josef Pechar, *Vývoj architektury v 19. a 20. století*, Praha 1974/1975/1981/1987; Josef Pechar, *Československá architektura 1945–1977*, Praha 1979; Michael Klang – Josef Pechar – Jiří Ševčík – Ladislav Tichý, *Architektura – Dialog prostoru a času* (katalog výstavy), Praha 1981; Josef Pechar – Petr Urlich, *Programy české architektury*, Praha 1981; Josef Pechar, *Václav Hlinský – architektonické dílo* (katalog výstavy), Praha 1982; Josef Pechar, *Josef Hrubý. Život s architekturou* (katalog výstavy), Praha 1986; Václav Dvořák – Michael Klang – Josef Pechar – Tomáš Šenberger, *Tradice a současnost* (katalog výstavy), Praha 1986; Josef Pechar – František Pšenička – Jiří Ševčík, *Architektura, urbanismus a územní plánování* (katalog výstavy), Praha 1987; desítky článků v odborných časopisech i denním tisku, desítky publikovaných přednášek na mezinárodních konferencích; literární předlohy a scénáře k filmům a rozhlasovým pořadům → **sdružení:** Svaz architektů; umělecká komise Českého fondu výtvarných umění; International Training Committee ICOMOS; nadace Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových.

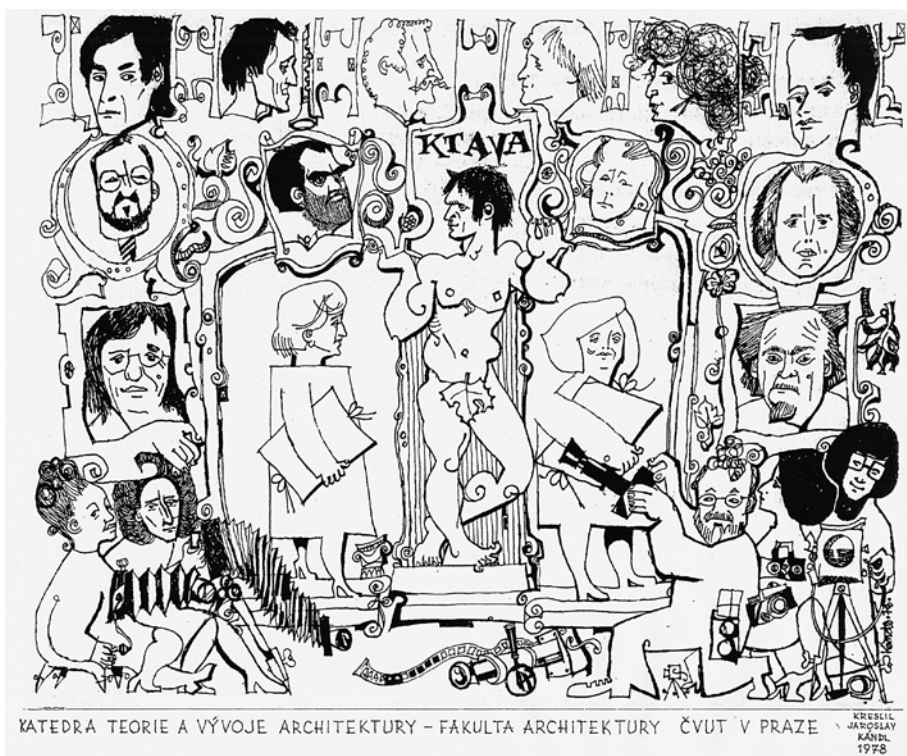
Jmenování Josefa Pechara profesorem v Karolinu, 1982 (soukromý archiv Josefa Pechara)



Děkan Fakulty architektury Josef Pechar promlouvá ke studentům na promoci v Rudolfinu, 1985 (soukromý archiv Josefa Pechara)



Členové Katedry teorie a vývoje architektury Fakulty architektury ČVUT na kresbě Jaroslava Kándla, 1978 (soukromý archiv Josefa Pechara)



Od vzniku samostatné Fakulty architektury v rámci ČVUT zůstala nedořešena součinnost s obory Fakulty stavební, zejména s pozemním stavitelstvím, jehož oddělení od studia architektury nebylo zprvu zamýšleno. Profil nové fakulty a přístupy k architektonickému navrhování a urbanismu se naopak rozšířily o aspekty ochrany životního prostředí a téma regenerace historických sídel a krajiny, které se v osmdesátých letech stalo rovněž hlavním tématem státního plánu základního výzkumu, jehož byla fakulta hlavním řešitelem.

Mohl byste více přiblížit atmosféru na fakultě v osmdesátých letech?

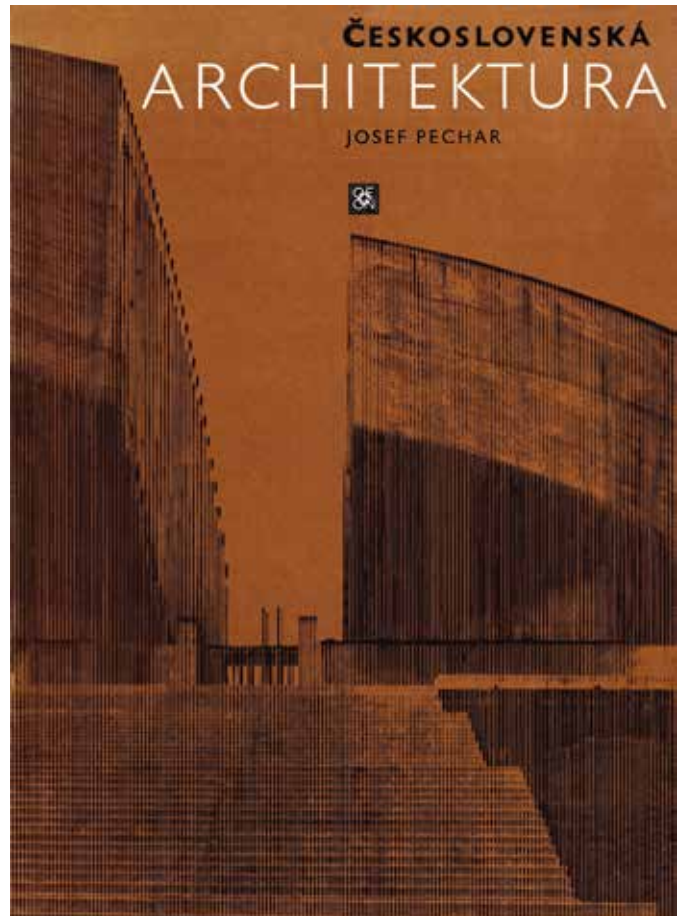
V osmdesátých letech došlo především k širším kontaktům a prezentaci Fakulty architektury ČVUT v zahraničí. Byla to zejména účast v International Training Committee, který je součástí ICOMOS [International Council on Monuments and Sites], UIA [Union Internationale des Architectes] a CIHA [Comité International d'Histoire de l'Art]. Přispěly k tomu také přednášky a výstavy, které představily naši architekturu a tvorbu sídel v širším kontextu s historickým vývojem a významnými událostmi

světové kultury a informovaly rovněž o studiu architektury na vysokých školách. Konaly se prostřednictvím Svazu architektů například v Berlíně, Drážďanech, Edinburghu, Ferrafe, Káhiře, Londýně, Washingtonu, Moskvě, Římě a Sofii a uvedly naši architekturu do mezinárodního povědomí.

V roce 1985 jste se stal děkanem Fakulty architektury ČVUT. S jakým programem jste do této funkce nastupoval?

Do funkce děkana jsem nastoupil v nesnadné situaci. Můj předchůdce v této funkci působil od počátku šedesátých let, ještě na tehdejší Fakultě stavební, a s ním i velká část architektů, kteří byli mými učiteli. Komplikovanost situace vyplývala i z očekávání, že do vedení tehdy již samostatné fakulty a po jejím téměř desetiletém trvání nastoupí tvůrčí architekt. Já jsem však byl jmenovaný docentem pro obor dějiny architektury (1972) a po deseti letech profesorem pro obor architektura (1982), a trvale jsem se věnoval teorii a historii architektury. Diplom kandidáta věd jsem obdržel na základě obhajoby disertační práce, věnované vývoji československé architektury v prvních letech po druhé světové

Kniha *Československá architektura 1945–1977* od Josefa Pechara vydaná v nakladatelství Odeon v roce 1979 (repro)



válce, a hodnost doktora technických věd za práci *Vývojové tendence a teorie architektury po druhé světové válce*. Toto vědomí motivovalo mou snahu aktualizovat vědeckou činnost a zároveň vytvořit lepší podmínky pro rozvoj a zajištění školní ateliérové tvorby, včetně přizvání architektů z praxe a externích konzultací. A v neposlední řadě posílit součinnost s obory pozemního stavitelství na Fakultě stavební ČVUT. K uskutečnění všech uvedených záměrů však nebyl dostatečný časový prostor a část z nich se podařila až v následujících letech, například v ateliérové tvorbě. Vedení fakulty mi usnadnilo kontakty a zkušenosti z práce proděkana pro vědeckou činnost a zahraniční styky (1976–1980) a proděkana pro pedagogickou činnost (1980–1985) nebo při vedení Katedry teorie, vývoje a rekonstrukcí architektury (1971–1990). Napomáhala i trvalá činnost ve Svazu architektů.

Jak se podle vás škola architektury proměnila po roce 1989?

Vzhledem k tomu, že jsem své působení na Fakultě architektury ukončil v roce 1990, neznám všechny podrobnosti. Ze změn, které nastaly nástupem devadesátých let a v následující době, považuji za důležité zejména větší otevřenost školy vůči praxi a tím také vliv praxe na zaměření a způsoby výuky, který je zvláště patrný v ateliérech architektonické tvorby. To také usnadňuje studentům nástup do praxe a orientaci na tvůrčí práci architekta nejen z hlediska odborného a existenčních podmínek, ale také mezilidských vztahů.

Lucia Mlynčková a Jan Zikmund, podzim 2020

Radomíra Sedláková



Architekti měli v Rusku daleko větší slovo než u nás

Michal Ajvaz v knize Zlatý věk popisuje knížku, která původně vypadala jako relativně tenký svazek, ale když někoho něco napadlo, tak tam přilepil proužek se svým komentářem, a pak někdo další k tomu komentáři další proužek... Ajvaz vlastně popsal způsob, jak mluvim.

Absolvovala jste architekturu na Fakultě stavební ČVUT. Proč jste po škole nešla projektovat, ale věnovala jste se dějinám, kritice a teorii architektury?

Od druhého ročníku jsem pracovala jako pomocná vědecká síla a pak technická asistentka na katedře teorie a vývoje architektury u paní docentky Marie Benešové. Navíc jsem někdy ve třetím ročníku pochopila, že hvězdný architekt ze mě nebude, a průměrných architektů je víc než dost. Říkala jsem si, že architektonické vzdělání se dá využít i při studiu dějin architektury, že budu vědět, jak stavba vzniká, jak fungují materiály. Myslela jsem, že po studiu zůstanu na škole, ale tehdejší šéf katedry pro mě neměl místo. A protože to bylo v době, kdy člověk nesměl být bez zaměstnání déle než šest neděl, nastoupila jsem do Terplanu s tím, že tam budu pár měsíců, než se najde místo, které by odpovídalo mému zaměření.

A pak mi najednou zavolali, že by měli místo v kabinetu teorie architektury ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury [VÚVA]. Tak jsem tam nastoupila. A musím říct, že to ode mě byla nebetýčná drzost, protože dosud jsem se věnovala dějinám, a ne teorii, což je něco úplně jiného. A navíc, začala jsem studovat v roce 1968, kdy jsme postupně přišli o jakékoliv filozofické, psychologické a společensko-vědní předměty, protože se předělávaly osnovy. Takže to pro mě bylo docela drsné, nicméně tehdy Filozofická fakulta Univerzity Karlovy vypsal postgraduální studium estetiky a VÚVA mi umožnil tam studovat. Byla to pro mě druhá škola, a báječná. Pak jsem říkávala, že mě to zkazilo, protože mě naučili badatelské poctivosti. A také to, že když má mít věta

hlavu a patu, tak musí mít i obsah, který si vnitřně neodporuje.

Čemu jste se chtěla ve VÚVA věnovat?

Někdo se věnoval sémantice, někdo estetice, další prognostice a já jsem si říkala, že mě baví o domech psát – pro Československého architekta a Architekturu ČSR jsem začala psát už na škole – takže se budu věnovat kritice. A bylo to přijaté jako dobré téma, hodilo se do bádání v rámci pětiletky. Pak jsem se dostala na tříměsíční stáž do Moskvy, do Ústředního vědecko-výzkumného ústavu teorie a dějin architektury, kde mi následně nabídli, jestli tam nechci dělat aspiranturu. Říkala jsem si, že by to mohla být docela zábava. Tady jsem už byla přijata do aspirantury na Fakultě architektury u Josefa Pechara, který na mou otázku, jestli by mu to vadilo, řekl, že to je vlastně dobře, že vyjdu z místního okruhu. A navíc jsem zjistila, že v Rusku mají daleko lepší přístup k západní literatuře, než byl u nás.

Jak dlouho jste tam byla?

Aspiranturu jsem dělala externě, takže jsem do Moskvy pět let jezdila vždycky na jaře a na podzim na měsíc. Díky tomu jsem projela i některé části Sovětského svazu, a to hlavně neoficiálně, takže občas jsem se nestačila divit. Bylo to strašně zajímavé a přínosné. Říkala jsem si, že kdybych v té době chtěla napsat knihu *Moje zkušenosti ze Sovětského svazu*, tak ji nikdo nevydá, a ještě mě zavrou.

Takže jste tam jezdila koncem sedmdesátých let?

Začala jsem tam jezdit v roce 1978 a končila jsem 1982, diplom mi přivezli v roce 1983 do porodnice [smích].

A jaký byl tehdy rozdíl mezi teorií, dějinami nebo vůbec diskurzem architektury u nás a v Moskvě?

Tam to hlavně byla opravdu celospolečenská diskuse, kdežto tady se tenkrát o architektuře moc nemluvalo. Já jsem byla vlastně jediná, kdo psal do *Mladé fronty* každou sobotu, jiné noviny to vůbec neměly. Naopak v Moskvě se o architektuře diskutovalo, každý týden byla v Klubu architektů diskuse o nějaké stavbě, o nějakém projektu, o nějakém tématu, nebo tam přijeli třeba Arméni představit svoji architekturu. Tam lidé architekturou žili daleko víc než tady, a nejen architekti. Když byl můj školitel v Praze, tak se divil, proč má u nás VVÚ-ETA všude stejné panely, na schodištích i v bytech. Vysvětlovala jsem mu, že se může použít maximálně 200 prvků na dům, a on se zeptal: „A to si nemůžou architekti říct a udělat to jinak?“ A tak bylo jasné, že si nerozumíme, protože v SSSR sice měli příšerné dispozice, ale na konci sedmdesátých let jejich domy vypadaly docela

Radomíra Sedláková, roz. Valterová * 1950

historička a kritička architektury → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze; postgraduální studium estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze; aspirantura v Ústředním vědecko-výzkumném ústavu teorie a dějin architektury v Moskvě → **zaměstnání:** kabinet teorie architektury ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury; zakladatelka a dlouholetá vedoucí sbírky architektury Národní galerie v Praze; externí spolupracovnice novin *Mladá fronta*; Fakulta stavební ČVUT v Praze → **výběr publikační a výstavní činnosti:** *Jan a Alena Šrámkovi: administrativní budova ČKD Praha, Na Můstku: výstava jednoho domu* (katalog výstavy), Praha 1988; Jiří Kotalík a kol., *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition* (katalog výstavy), Mathildenhöhe Darmstadt 1988; Radomíra Sedláková, *Chudožestvennaja kritika v architekture*, Moskva 1991; Radomíra Sedláková, *Sorela: česká architektura padesátých let* (katalog výstavy), Praha 1994; Radomíra Sedláková, *20. století české architektury*, Praha 2006; Radomíra Sedláková, *Karel Prager: lidé si na nové věci teprve musí zvyknout*, Praha 2013; Radomíra Sedláková, *Nereálný socialismus: Praha 1948–1989*, Praha 2018.

zdroje: Radomíra Sedláková, *Soudobá architektonická kritika*, Praha 1982; Radomíra Sedláková, *Sen a skutečnost: 30 let sbírky architektury Národní galerie v Praze* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze 2016.

Radomíra Sedláková se školitelem
Aleksandrem Rjabušinem v Moskvě, 1979
(soukromý archiv Radomíry Sedlákové)



zajímavě, alespoň zdálky, detail samozřejmě nebyl. Architekti tam měli daleko větší slovo než u nás, i ve stavebnictví.

Řekla byste, že myšlenkově to tam bylo otevřenější než tady?

Bylo. Tady se ani ve Svazu architektů nediskutovalo o nějakých věcných problémech nebo o teorii architektury, zde se pořád mluvilo jen o ideologii a o číslech. Ale aby někdo přišel a řekl, hele, já tady mám projekt, teď si trochu nevím rady, pojďme se o tom bavit, to se stát nemohlo. V Moskvě jsem to zažila minimálně jednou při každé své návštěvě, diskuse probíhaly v rámci klubu ve Svazu architektů. Míra otevřenosti tam byla daleko větší a myslím si, že to bylo dáno i daleko výraznějším postavením architektů ve společnosti.

Týkala se tahle otevřenost jenom expertního okruhu, nebo i širší veřejnosti?

To neumím říct. Já jsem byla šťastná, že jsem se mohla díky svému školiteli pohybovat v odborných kruzích. Ale občas jsme šli večer na návštěvu k nějakým přátelům a tam se jednou diskutovalo o psychotronice a příště o Marině Cvetajevové – bylo běžné, že se mluví o tématech, která mají nějakou vyšší hodnotu. Možná to bylo dáno tím, že jsem se pohybovala v určité společnosti, ale připadalo mi to úžasné. Ale třeba jsem se jen u nás do takového typu společnosti nedostala.

Jak o tom mluvíte, tak to vypadá, že tam ani nebyla nějaká hluboká propast mezi oficiálním a neoficiálním, že se to prolínalo.

Myslím, že minimálně mezi architektky to tak bylo. Tady jsem byla v ústředním výboru Svazu architektů a v první půlce osmdesátých let měly ve všem hlavní slovo velké ideologické osobnosti typu Jana Sedláčka či Václava Kasalického. Kolem roku 1986 se jednotlivé organizace, krajské či městské, začaly v rámci svazu bouřit a dělat si svoje věci. A když se pak začaly pořádat výstavy a když Benjamin Fragner připravil první *Urbanitu*, začalo to jít jinak. A mně připadalo, že se to konečně dostává na úroveň, kterou jsem znala ze Sovětského svazu. Ale když jsem něco takového zmínila, tak na mě všichni koukali, protože tady všechno, co jde z Východu, je a priori špatné.

V Architektuře ČSR jste publikovala články o sovětské architektuře. Klád jsem si otázku, jaké bylo přijetí takových článků?

Někdy to překvapilo. Zrovna včera jsem našla rukopis článku o sanatoriu ve Voronovu [Ilja Z. Černjavskij a kol., Moskevská oblast, první etapa 1966–1974],

což byla první stavba, u které jsem se setkala s tím, že nešlo nakreslit výkresy, byla to v podstatě prostorová kompozice. Já jsem tím domem procházela a říkala architektovi: „Prosím vás, jak jste tohle kreslil, jak to stavěli?“ A on říkal: „Já jsem to nekreslil, udělal jsem model a byl jsem denně od rána do večera na stavbě a oni podle toho dělali šalování a podobně.“ S tímhle jsem se u nás v té době nesetkala, tady prostě platilo: půdorys, řez, maximálně axonometrie. Tohle byla věc, která lidi překvapila. Nebo tam probíhal seminář o kritice architektury, o které se tady vůbec nemluvilo, protože žádná nebyla. V Rusku byla naprosto běžná. Některé z těch článků měly takový ohlas, že jsem se to dozvěděla.

Jezdila jste během aspirantury i do pobaltských republik?

V rámci zdejšího aspirantského studia mi řekli, že mi dají jednou za rok letenku nebo jízdenku, kam si řeknu, když to bude souviset s tématem mé práce. A v Moskvě mi to řekli taky, takže jsem nabídky využila. Jednou jsme byli na diskusním klubu v Rize, ve Vilniusu jsem byla předtím sama v rámci stáže, kde jsem se potkala s architektem Čekanauskasem, protože tenkrát vilniuské sídliště Lazdynai [Vytautas Čekanauskas, Vytautas Balčiūnas, Vytautas Brėdikis, Gediminas Valiuškis, dokončeno 1973] bylo docela bomba. A do Estonska jsem jela, protože jsem v jedné knížce objevila kritika a historika umění Borise Bernsteina, který napsal zajímavý text o architektonické kritice. Tak jsem mu napsala, jestli by mi nemohl zkontrolovat moji práci, a pak jsem za ním vyrazila.

A měla jste pocit, že v Pobaltí je režim uvolněnější?

Traduje se, že to byly nejsvobodnější svazové republiky...

Bylo vidět, že jejich vztah k Západu je bližší, bezprostřednější, architektura byla jiná než v Rusku. Já si stále víc myslím, že je to i otázka náboženství. Oni nejsou pravoslavní, mají úplně jiný kulturní základ. Když jsem poprvé přišla do budovy Státního divadla opery a baletu ve Vilniusu [Elena Nijolė Bučiūtė, dokončeno 1974], tak mi klesla brada, protože to byla úžasná stavba na tu dobu.

Co postmodernismus, který u nás opanoval druhou půlku osmdesátých let? Objevil se v Moskvě dřív?

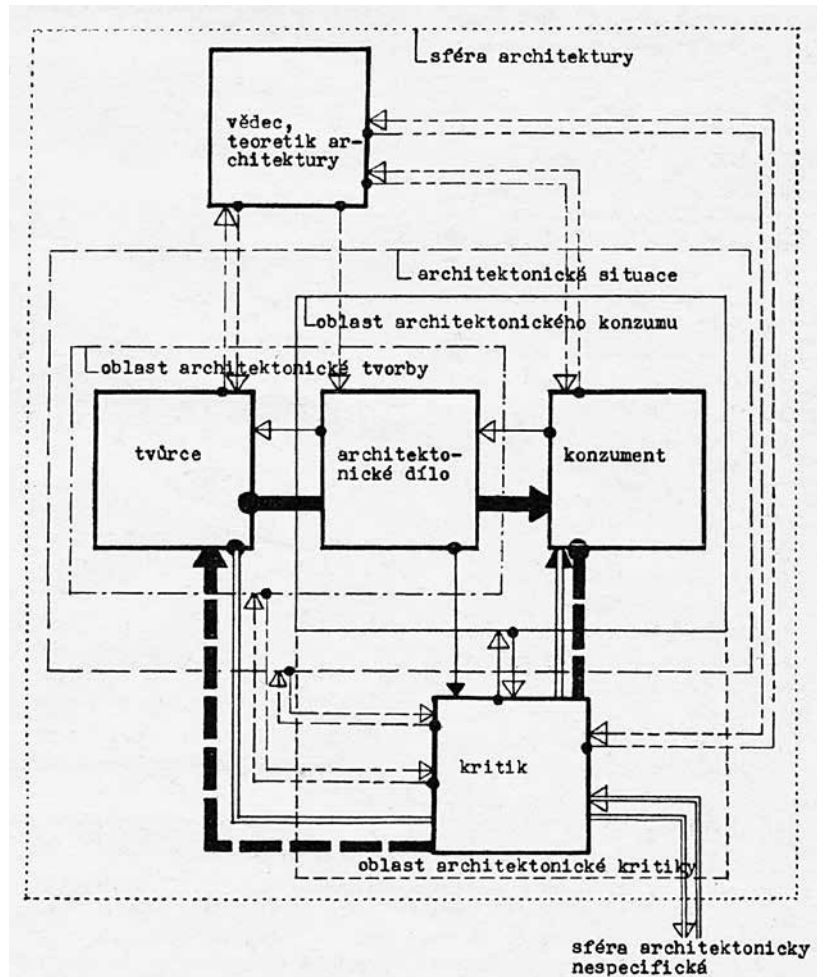
V Moskvě to začalo dřív, daleko dřív, vzpomínám si, že v roce 1980 začala Anna Šukurovová psát disertační práci o postmodernismu [Anna Nikolajevna Šukurova, *Tvorčeskije protivoreča v novejšej architektuře Zapada*, autoreferát disertační práce, Moskva 1981]. A to nebylo, že by jenom excerpovala

Četnost esteticky specifických slov vyskytujících se v ročníku 1974 časopisu Československý architekt připravila Radomíra Valterová v rámci textu *Estetické vyjadřování v architektonické kritice* (Zpravodaj Výzkumného ústavu výstavby a architektury, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, č. 4, s. 189)

2.1. E-slova a četnost jejich výskytu

estetický (106) ● krása (74) ● krásný (54) ● líbit se — nelíbit se* (36) ● pěkný (25) ● estetika (16) ● hezký (13) ● překrásný (10) ● půvab (8) ● vkus (8) ● nejkrásnější (7) ● vkusný (7) ● nádherný (6) ● okrasný (6) ● malebný (5) ● krasavice (4) ● zkrášlení (4) ● líbezný (4) ● ozdobný (4) ● ošklivý* (4) ● krásno (3) ● krásnější (3) ● půvabný (3) ● ohyzdný* (3) ● krásně (2) ● hyzdit* (2) ● krása (1) ● přepůvabný (1) ● nelíbeznost* (1) ● přenádherný (1) ● nejhezčí (1) ● nehezky* (1) ● nepěkný* (1) ● pěkně (1) ● vkusně (1) ● škaredý* (1) ● antiestetický* ● estetičtější (1) ● estetizační (1) ● estetizace (1) ● estetizující (1) ● estét (1) $\frac{1}{11}$

Model postavení kritiky ve sféře architektury připravila Radomíra Valterová v rámci textu *Objekt a předmět architektonické kritiky* (Zpravodaj Výzkumného ústavu výstavby a architektury, *Architektura ČSR XLI*, 1982, č. 4, s. 189)



zahraniční časopisy. V práci tamních architektů se to již nějaký čas projevovalo, což přičítám tomu, že oni funkcionalismus nebrali jako jediný možný směr, že byli vždycky zdobní, takže se postmodernismus docela hodil do jejich mentality. A ty věci byly dost zajímavé i v realizacích. V pobaltských republikách to bylo vcelku dobré dokonce i z hlediska stavebního provedení, což o stavbách v některých jiných svazových republikách rozhodně nelze říct.

U nás se situace trochu změnila po kongresu UIA ve Varšavě v roce 1981, kam po dlouhé době Svaz architektů poslal delegaci a spousta lidí tam přijela i samostatně. Kongres byl v podstatě velkou demonstrací postmodernismu. Velmi plamenně ve Varšavě vystupoval argentinský kurátor a kritik architektury Jorge Glusberg, byl tam i Charles Jencks, který si musel připadat jako modla, protože na něj všichni koukali jako na zjevení a on z toho byl tenkrát ještě docela nesvůj.

Kdo tam tehdy byl z českých architektů?

Co já si pamatuji, tak samozřejmě Jan Sedláček (ten byl v oficiální delegaci), Alexandr Novák z Architektonické služby, ostravský Miloslav Čtvrtníček, František Lopata, ředitel Obchodního projektu, Otka Nový... Myslím, že to bylo dobré, aspoň ti chlapi viděli, že ve světě je architektura úplně jinde. Někdo tam dohodl setkání s polskými architekty, kde se ukázalo, že to, co u nás zastává Svaz architektů, už je úplně mimo. A z Varšavy se pak tyto tendence přivezly sem. Třeba v Obchodním projektu je ten zlom vidět úplně jasně – když návrh neměl trojúhelníkové okno, tak neuspěl... bylo to až směšné... Ale celkově to bylo ku prospěchu věci.

Ale byly i takové osobnosti jako Zdeněk Kuna, který mi říkal, že tomu nevěří. On se vždycky držel té klasicky moderní architektury, nikdy nic nezkoušel. A udělal dobře, že to nezkoušel, protože když změna nejde z vnitřního pocitu architekta, tak to nedopadne.

Našly se takové hlasy i v Moskvě? Byla tam nějaká opozice vůči nastupujícímu postmodernismu?

Generační, ale ne tak silná jako u nás, protože oni sorelu prožívali úplně jinak a jindy než my. Pro ně to byl přikázaný sluh už ve třicátých letech, zatímco generace, která byla na vrcholu v padesátých letech, už to brala přirozeně. Vždyť si srovnajte americké a ruské stavby. A bavilo mě, když na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dokončili budovu tzv. Bílého domu v Moskvě – architekt Dmitrij Čečulin vzal svůj projekt na centrální budovu Aeroflotu z roku 1936, sundal znaky Aeroflotu a nahradil je znakem

RSFSR. Je až neuvěřitelné, že i po padesáti letech to měli stále v sobě. A nejen v architektuře. To je problém našeho vzájemného vztahu: kulturní zázemí a historie jsou úplně jiné.

Vy jste byla u nás první a v té době jediná, kdo začal v kontextu postmodernismu mluvit o sorele...

To jsem byla asi jediná. A dneska si myslím, že naštěstí... Na sorelu se pořád ještě díváme trochu skrze politické souvislosti, ale odpor už zvolna slábne, už se na to lidi dokážou koukat jako na domy. Třeba na sídlišti v Krči musíte odpočítávat, v které řadě a v kterém vchodu kdo bydlí, kdežto třeba dům od Karla Pragera v Bělocerkevské ulici v Praze má sloupy a reliéfy a orientace je snadná – já jsem třeba bydlela u makovice. Tohle srovnání z odstupu sorelu povyšuje. Sorela pracovala s dobrými proporcemi a s kompozicí.

A hlavně to byla doba, kdy architekti ještě měli slovo, pak ho ztratili. Taky když si člověk čte *Architekturu ČSR*, tak v jednu chvíli se přestane mluvit o čemkoli kromě peněz.

A jak to vlastně bylo přijímáno, když jste hovořila o sorele v souvislosti s postmodernismem?

Blbě...

Dokážu si představit, že pro mladé architekty, kteří byli nadšení tím, že dělají něco západního, nebo něco původního, svého, to muselo být nepřijatelné...

Nejvíc mi to vyčítali kunsthistorici. V Ústavu teorie a dějin umění ČSAV se v době, kdy tam hlavní slovo měl Sáva Šabouk, konaly mezioborové diskuse, a když přišlo na téma postmodernismu v architektuře a já jsem si dovolila říct, že hotel International je naprosto dokonalým projevem postmodernismu, tak mě kunsthistorici málem sežrali... Je to samozřejmě zkratka, ale ten princip hledání v historii, třeba i nelogický, je obdobný. Kdybych chtěla jít zpátky, tak řeknu, že první postmodernista byl Santini, který smíchal baroko a gotiku způsobem na tehdejší dobu naprosto neuvěřitelným.

Rádi bychom se ještě vrátili k VÚVA. Mě by zajímalo, jak tehdy fungovaly úkoly, které kabinet teorie zpracovával, jestli jste si je vymýšleli sami, nebo v nějaké koordinaci s ministerstvem výstavby...

Tak půl na půl. Byli jsme výzkumný ústav ministerstva výstavby a techniky, tak se třeba dělaly úkoly na téma estetické hodnoty architektury, protože ministerstvo se pořád divilo, proč se nové domy lidem nelíbí, proč jsou nespokojeni. Pan ministr František Šrámek měl takovou představu, že vytvoříme dotazník, který se rozešle a bude se zaškrťávat: „Má to tři okna, takže dobře, čtyři okna, špatně.“ Prostě libovolný úředník

bude podle toho hodnotit architekturu. Dalo nám hodně práce vytvořit takovou strukturu, aby pochopil, že to nejde. Nebo když se i mateřské školky měly začít dělat z VVÚ-ETA, tak jsme dostali za úkol je hodnotit. Ale k těm velkým pětiletkovým úkolům přistupovalo ministerstvo vstřícně, řekli jsme, co bychom chtěli dělat, ministerstvo přihodilo něco svého a vymýšleli jsme, jak to skloubit. Ministerstvo samo o sobě by asi nechtělo sémantiku architektury, ale když byla začleněna do programu, který se jmenoval Vývoj architektury v Československu, tak proti tomu nic nemělo, tam se vešla i prognostika. Ale jiná oddělení VÚVA, třeba sociologové nebo odbor bytové výstavby, na tom byla hůř. V bytovém odboru vypracovávali hodnocení nových typových projektů a vždycky pak lapali po dechu, když viděli realitu toho, co doporučili. Často se to dost lišilo.

Kritice architektury jste se teoreticky ve VÚVA a prakticky v *Mladé frontě* věnovala dlouhodobě. Měla jste pocit, že je po tom ze strany architektů poptávka?

Měla jsem pocit, že po ní všichni volají, protože si myslí, že kritika je zpropaguje. Že oni jsou ti geniální, že mají skvělou stavbu, a kritik je ten, který to potvrdí. A když kritik napíše, že není úplně skvělá, tak je nepotřebný. To platí dodneška.

Ilustrovat to můžu historkou, jak jsem se seznámila s panem architektem Václavem Hilským, se kterým jsme pak byli výborní přátelé. Napsala jsem do *Mladé fronty* o Centrotexu, myslím, že se ten článek jmenoval *Zapnuto, vypnuto*. Vyšlo to v sobotu dopoledne a hned odpoledne mi volal Václav Kasalický, který byl tehdy ředitelem VÚVA, a ptal se, co jsem udělala Hilskému. Prý mu volal, že mi to musí okamžitě zatrhnout, a on mu řekl, že to nedělám přes VÚVA, ať mi to zatrhne sám. Až při příležitosti nějaké výstavy v Mánesu mě jeden zaměstnanec Svazu architektů zavedl k Hilskému a on zůstal stát a koukal... Musím předeslat, že to bylo v době, kdy mi bylo 30 let, měla jsem strašně dlouhé černé vlasy. Tak mu říkám: „Vy jste měl nějaké výhrady vůči mému článku?“ A on na to: „No, nebylo to zrovna správně napsané, ale máte krásné vlasy.“ Tak jsem si říkala, že s psaním budu muset skončit, než zestárnu, protože pak už nebudu mít architektky čím odzbrojit...

A na případu pana architekta Antonína Tenzera jsem si uvědomila, že architekti často nechtou, že jen koukají na obrázky. V *Mladé frontě* jsem psala o lázeňském domě Akademik Běhounek, o kterém si myslím, že do Jáchymova nepatří. Tehdy se všude uváděly jen projektové ústavy a bylo složité vypátrat,

kdo konkrétně byl autorem. U toho hledání jsem si připadala trochu jako slepička, když chtěla vodu pro kohoutka... Nedalo se spolehnout ani na výkresy na stavebních úřadech, protože tam často byla jména těch, kteří dělali prováděčku, ovšem studii mohl dělat někdo jiný. U Akademie Běhounek měli na stavebním úřadu i ve Zdravoprojektu tři jména, což mi připadalo dost. A pak mi napsal Tenzer, že je strašně uražen, že jsem ho tam nejmenovala. Asi si vůbec nepřečetl, že jsem k té stavbě hodně kritická.

V té době neexistovala předběžná cenzura, fungoval spíš systém koberečku, následky se dostavovaly až po publikaci nějakého problematického textu... Což občas vedlo k autocenzuře. Byla v oblasti architektury nějaká tabu? Nebo naopak nějaká vyžadovaná témata?

Já jsem třeba netušila, že ještě v roce 1978 mohlo zaznít jméno Karel Hubáček jen neoficiálně, takže jsem v *Mladé frontě* úspěšně začala Ještědem... Ale redakce s tím problém neměla. Nikdy mi nikdo neřikal, o čem mám psát nebo o čem bych neměla psát. Přičítám to mimo jiné tomu, že mé texty vycházely ve *Víkendech*, které tehdy vedl redaktor Standa Bártl, který hodně chránil všechny autory, včetně například Ondřeje Neffa či Vládi Kovářika.

Postupně se mi ustálil rytmus: čtyři české stavby, jedna slovenská, jedna zahraniční, občas do toho výstava nebo knížka. Vždycky jsem se snažila psát tak, jak se běžně mluví, říkala jsem si, že píšu do deníku, ne do odborného časopisu, a podle toho to musí vypadat. Bylo to jen 40 řádek a já si rukopis vždycky nahlas přečetla a upravila, než jsem na stroji napsala finální verzi.

Po roce 1991 mi v *Mladé frontě* řekli, že buď budu psát rady, jak si svépomocí stavět, nebo jsem skončila... Já jsem patnáct let brojila, že architektura opravdu není věc kutilství, takže jsem to samozřejmě psát nechtěla. Navíc to mělo i osobní rovinu – *Víkendy* byly taková skvělá oáza dobré nálady a pozitivního přístupu, a pak se to tam vlastně rozpadlo.

Byla jste v té době jediná, kdo psal pravidelně o architektuře do novin. Měla jste pocit, že to padá na úrodnou půdu?

Myslím, že ano, párkrát jsem se setkala s tím, že mi architekt říkal, že čekali problémy s investorem, ale ten jim řekl: „Já čtu Valterovou, nemusíte mi tu nic vyprávět, já vím, o co jde.“ Tak snad aspoň někteří investoři z mých textů pochopili, co architektura znamená, že to nejsou jenom peníze a střecha nad hlavou, ale že je to prostředí, které něco vyjadřuje a lidi ovlivňuje.

Před nedávnem jsem se zabýval soutěží na dostavbu Staroměstské radnice v roce 1987 a tam se vlastně sešly dva faktory - na jedné straně silné neporozumění ze strany veřejnosti a na druhé straně určitá zapouzdřenost architektů. Ukázalo se, že v komunikaci mezi architektky a veřejností něco hapruje.

Tohle bylo obzvláště komplikované téma. Návrh dvojice Milan Pavlík – František Kašička mě v podstatě urazil, byla to replika historické podoby radnice, a vyděsilo mě, že byl mezi veřejností nejpoblábnější. Takže jsem napsala, že o takové věci by nemělo rozhodovat jenom laické cítění, protože přece nejsme doba, která se za sebe stydí. Ale ta soutěž byla odepsaná už v podmínkách. Přece není možné, aby si architekt sám vymýšlel program... Další problém byl v porotě – když se pak architekti chodili dívat, jak dopadli, a potkali se na schodech, tak říkali: „To jsem v dobré společnosti, když nemám žádnou cenu.“

Netušíte, jak se stalo, že byla v rámci výstavy soutěžních návrhů uspořádána i veřejná anketa?

Myslím, že ta anketa vznikla právě proto, že se ukázalo, že rozhodnutí poroty není úplně dobře přijímané. A její výsledek, tedy že lidé nechtějí aktuální současnou architekturu – to bohužel platilo vždycky. Lidé vždy mají rádi to, co se stavělo tak o dvě generace dříve, současné architektuře nerozumějí. Cítí k novým tvarům a řešením nedůvěru, protože je neznají.

A netýká se to jenom architektury, ale i hudby, radši si poslechnou Bedřicha Smetanu než Petra Kotíka. Protože to je něco, co mám zažité. Navíc architektura je protivná v tom, že opravdu nelže, opravdu ukazuje, co daná doba dělá. Když jste se podívali na sídliště, bylo jasné, že všechna usnesení ÚV KSČ, která mluvila o tom, jak dbají o blaho člověka, jsou lživá.

Myslím, že to souviselo i s nedůvěrou v architektky – to byli přece ti, kteří stavěli tehdy už velmi kritizovaná sídliště...

To byl jeden z největších podrazů na architektech, že museli podepisovat typové projekty svým jménem. Přitom typové projekty nejenomže zpracoval někdo jiný, ale ještě se při výstavbě uplatňovaly zlepšovací návrhy stavebních podniků, třeba že se do domu vchází suterénem. A když se pak koupil Larsen-Nielsen, který by býval docela prima, tak ho ekonomizovali a udělali na patře víc bytů, než tam patřilo. Nebo ten příkaz 200 prvků na dům, kde i dveře otvírané vpravo a otvírané vlevo znamenaly dva různé prvky, to byla prostě katastrofa. To pak vedlo k tomu, že dům z VVÚ-ETA měl na schodišti stejná okna jako v ložnici, protože se musel použít stejný

panel. Ve výsledku došlo k totálnímu rozpadu – na jedné straně hromadná bytová výstavba a na straně opačné architektura. A obojí bohužel patřilo pod stejnou profesí.

Jak jste při psaní do *Mladé fronty* oba póly vyvažovala? Kolik pozornosti jste chtěla, nebo cítila, že byste měla, věnovat hromadné bytové výstavbě a kolik architektuře?

Já jsem vycházela mimo jiné z toho, že architektura lidí nezajímá nebo na ni mají zkreslený názor, a já jako architekt se budu snažit hledat stavby, které lidem budou příjemné, které jim ukáží, že to není tak špatný obor. Sídlíštního bydlení tam moc nebylo i proto, že to s ním bylo opravdu těžké. Jednou jsem dostala nabídku od Standy Bártla, ať připravím reportáž o výstavbě Jižního Města II. Tak jsem byla s panem architektem Janem Zeleným na dvou kontrolních dnech a pak jsem řekla, že na to nemám nervy. To bylo šílené, jak s architektem zacházeli a jak to celé posuzovali. To, že tam budou lidi bydlet, že je to prostředí pro život, je vůbec nezajímalo. Potřebovali jen zvyšovat produktivitu práce, ušetřit peníze, krátit termín. A když architekt přijde s nějakým nápadem, tak jim to vlastně kazí. Architekt Zelený třeba přišel s tím, že na umělém kopečku postaví altánek, a oni říkali něco jako: „No dobře pane architektke, ať tam máš nějaké to svoje krásno, my ti ho tam možná postavíme.“ Mně šlo o to, aby lidé neposuzovali architekturu jenom podle sídlišť, protože třeba Jižní Město doplatilo na zoufalou situaci počátku sedmdesátých let, kdy se přijal termín „urbanistické minimum“. To znamenalo dům a chodník k němu, nic víc. A bylo to jen díky velkému úsilí Iva Obersteina, že Jihozápadní Město už se takhle nestavělo.

A nebyl problém najít každý týden nějakou pěknou stavbu?

Kupodivu ne. Sice jsem někdy seděla v osm ráno v den odevzdání nad papírem a říkala si, o čem mám napsat? Nicméně u českých i slovenských staveb jsem na 90 procent dodržela, že nepišu o domě, který jsem neviděla. Protože fotky lžou, stavby se prostě musí vidět, obejít, projít, zažít...

Jak jste se dozvíдалa, že se někde nějaký zajímavý dům postavil? Internet nebyl a publikačních možností bylo jen pár. Architekti vás sami upozorňovali?

Ne, to ne. Já vlastně nevím, možná díky VÚVA, protože jsme měli povinnost sledovat veškerý odborný tisk, a to včetně časopisů typu *Investiční výstavba*, *Ocelové konstrukce* a podobně... Když jsem našla něco zajímavého, tak jsem se na to jela podívat. Nebo to taky byla náhoda, třeba jsem jela

za maminkou do Teplic a objevila jsem tam budovu lesní správy, která sice byla ze systému Kord (tedy odlehčené ocelové montované stavebnice), ale velice zajímavě udělaná.

Působila jste i v Architektuře ČSR, kde se kritika sídlišť a další ožehavá témata objevovala už od druhé půlky sedmdesátých let, na rozdíl od novin či televize, kam pronikla až později. Bylo to tím, že expertní sféra fungovala mnohem svobodněji?

Ano, protože do toho nikdo nezasahoval, nepamatuji se, že by třeba Jan Sedláček vzkazoval redakční radě, že něco nemůžeme. Myslím, že to dost držela Marie Benešová, která měla jednu úžasnou výhodu – na škole učila od roku 1952, takže všichni architekti, kteří vystudovali v Praze, u ní museli dělat zkoušku. A ona tím mnohé odzbrojovala a hodně věcí dokázala tímhle způsobem udržet.

Takže neexistovala žádná černá listina architektů?

Ale to víte, že existovala, bylo těch šestadvacet, kteří se nesměli, no... Šlo o některé členy Svazu architektů ČSSR z období pražského jara, kteří byli jmenováni v analýze činnosti svazu: Masák, Prager, Machonin, Šrámek, Ruller... Ti byli tabu. Když se dokončila Nová scéna Národního divadla, tak tehdejší šéfredaktor musel žádat, aby mohl publikovat jméno Karel Prager, protože těžko psát o tom domě bez jeho jména. Ale třeba košířské struktury publikoval Prager na Slovensku, tam to bylo trochu volněji.

Když Věra Machoninová někdy v roce 1984 požádala o vstup do svazu, tak se o tom hrozně diskutovalo. Tenkrát taky vstupoval do svazu Jiří Suhomel, který tam teoreticky taky mohl být, ale byl od Hubáčka, takže se k němu přistupovalo podezřívavě. Ale pak se to začalo uvolňovat a v druhé půlce osmdesátých let už se Prager mohl publikovat, jeho jméno bylo uvedeno i v souvislosti se soutěží na radnici.

Je zajímavé, že jména těchto architektů byla zapovězena, ale většina z nich i nadále projektovala, a to i dost prestižní zakázky...

No, oni to naštěstí byli výborní architekti a společnost přece jenom nebyla tak blbá, aby je někam odsunula... Jen se o nich nesmělo psát. Ta skupina se zároveň průběžně scházela v ateliéru u Pragera. Nesměli ovšem pracovat přes Architektonickou službu, takže Karel Prager některé věci dělal přes Honzu Loudu a Zbyška Stýbla, Věra Machoninová navrhovala nábytek přes nějaké designéry, prostě hledali jiné cesty.

A vybavujete si ještě nějaké jiné tabu, nebo tohle bylo jediné?

Tohle stačilo. Když vezmete špičku české architektury a řeknete, že neexistuje, tak je to až dost.

Stála jste také u vzniku sbírky architektury Národní galerie. Jak jste se k tomu dostala?

Ono to zvláště souvisí se Sovětským svazem. Má to dvě východiska: první východisko je usnesení vlády ČSR č. 333 z roku 1982 k rozvoji stavebnictví a architektury, které má jako poslední bod založit muzeum architektury. O tom se hodně dlouho diskutovalo a tím to skončilo. Mezitím byla ve Valdštejnské jízdárně výstava *Monumentální umění SSSR* a televize si pozvala Jiřího Hrůzu a Jiřího Kotalíka, aby výstavu komentovali. Oni řekli, že to nikoho nebude bavit, sovětské umění a k tomu dva starci, a že si každý vezme s sebou někoho z mladší generace. Hrůza si vzal mě, protože věděl, že Sovětský svaz znám, natáčeli jsme to všichni společně asi čtyři dny. Asi dva měsíce nato mi Kotalík volal, že byl na Svazu architektů a že mluvili o posledním bodě té 333, že chystá sbírku architektury pro Veletržní palác, a jestli bych byla ochotna nastoupit. Ale já jsem mu musela říct, že ne, že jsem v jiném stavu, ale on prý, že počká. Když bylo synovi rok a půl, tak mi Kotalík zavolal znovu, a že by rád, kdybych 1. ledna nastoupila.

To byla polovina osmdesátých let?

Ano, rok 1985. Dostala jsem rok na přípravu a v únoru 1986 byla sbírka založena. Předcházely tomu diskuse s těmi, kdo už nějaké architektonické sbírky měli, a se Svazem architektů, protože bylo jasné, že budu potřebovat podporu od architektů. Při jednání vědecké rady galerie, kdy kunsthistorici namítali, že architektura není obor, který by do Národní galerie patřil, jsem argumentovala, že v ustavující listině Moderní galerie Království českého stojí „pro malířství, plastiku a architekturu“. Hlavní úkol spočíval v získávání sbírkových předmětů, časové vymezení bylo v podstatě jasné – až do války je to v technickém muzeu, ale novější věci nikdo nesbírá, tak cílíme na poválečné období. A od chvíle, kdy jsem nastoupila, jsem dělala také výstavy.

Takže zaměření na poválečnou architekturu přirozeně vyplynulo z toho, co sbírá NTM?

Já jsem to prodiskutovala s Kotalíkem, ale argumenty byly jasné: starší věci jsou na hradech a zámcích nebo v Národním památkovém ústavu, první půlka 20. století je v technickém muzeu, ale novější věci tím sítím propadají... Měly se sbírat plány, kresby, modely a také

fotografie a negativy. Třeba od Zdeňka Voženíka jsme koupili dva velké balíky negativů.

Přiznám se, že můj vztah k architektuře kromě jiných věcí formovaly knížky Bohumíra Kozáka, a když jsem zjistila, že jeho dcery toho mají ještě hodně doma, tak jsem to od nich získala. První nákup byl asi trošku neuspořádaný, něco jsme kupovali od pánů Línka s Miluničem, včetně modelů, protože měli velký model a neměli ho kam dát. Na to jsem občas spoléhala: „Nemáte ho kam dát, tak ho dejte k nám.“ Kupovali jsme karikatury architektů od Jaroslava Kándla, což byl velmi bystrý člověk v tom charakterizování a také má všude uvedena i jména, speciálně v kresbách z padesátých let, třeba ve cvičení s příložníky, takže člověk ví, čeho se kdo účastnil. Pak Kamil Wartha připravil výstavu pražské architektury osmdesátých let, které jsem dělala kurátora, tak jsme to od něj rovnou koupili... Bylo to trochu náhodné, ale postupně se vše začalo skládat v nějaký celek. Někdy v roce 1988 jsme koupili velký balík od Machoninových. Na to jsem byla hodně pyšná, protože to pro ně bylo jakési zadostiučinění. Alena Šrámková nám prodala jeden balík k domu ČKD a potom, v roce 2014, když odcházela z ateliéru, nám dala všecko. Postupně se sbírka doplňovala, nejvíc jsou v ní ale šedesátá a sedmdesátá léta.

Nevyužili jste nějak té chvíle, kdy se rušily projektové ústavy, k získání jejich archivů? A byla ze strany projektových ústavů ochota spolupracovat?

Řada architektů si dokumentaci odnesla domů. Třeba Václav Hlinský mi volal, že musí vyklídit ateliér, ale některé věci tam nechat nechce a domů si všechno vzít nemůže. Něco jsme koupili, něco nám dal darem. Zdeněk Kuna si taky všechno odvezl domů, ale jednoho dne mi volal, že mají velkou úrodu meruněk, udělali spoustu kompotů a marmelád a potřebuje je dát do sklepa, kde má archiv. Tak jsme přijeli a odvezli to. Architekti si zkrátka věci z projektových ústavů rozebrali. Šlo to tak rychle, že jsem byla ráda, že jsme dostali alespoň něco. Půvabný byl Václav Sokol, který řekl, že se s bratrem rozhodli, že dají celou pozůstalost do Národní galerie – a dali nám vše i se skříní! Bylo to často hodně osobní, ale ono to asi ani jinak nejde, protože architekti mají k těm kresbám nebo skicám blízký vztah.

Mnoho věcí zůstalo v Národní galerii nezpracovaných. Jde to totiž strašně pomalu, každý lísteček musí mít zápis v knize, zápis na vědecké kartě, na lokační kartě, v počítači, všechno musíte změřit a popsat... Když byla sbírka ustavena, tak jsme

byli tři, dva kurátoři a jedna sekretářka. Tři jsme tam byli do roku 1996, pak dvě, od roku 2000 jsem byla sama. A pak se vás ptají, proč to nemáte inventované, proč jste nestihla revizi a tak dál. Málokdo si uvědomuje, že je s tím spousta vnitřní práce, která navenek není vidět. Víím, že někomu přijde zbytečná, ale tak úplně zbytečná není.

Když jsem teď po pětatřiceti letech musela odejít, nebylo to hezké rozloučení, asi měsíc jsem to obrekávala, ale už je to pryč. Takže se to zvolna uzavírá, tady ve škole končím v prosinci.

Jako šéfka sbírky architektury jste musela být u jednání ohledně obnovy Veletržního paláce. Tam asi byly střety na všech stranách, možná dokonce i uvnitř Národní galerie...

V rámci Národní galerie to tak nebylo, protože Jiří Kotalík napřed Veletržák vůbec nechtěl, ale od chvíle, kdy ho přesvědčili, že ho má chtít, tak jel jako buldozer. Jeho ekonomický náměstek byl ze stavebního oboru, takže v tom jel s ním. Střety byly spíš mezi Národní galerií a architekty... Podle prvního harmonogramu měl být Veletržní palác dokončen v roce 1988. A kdyby se tehdy skutečně dodělal, tak by se k němu veřejnost chovala úplně jinak, měla by o něm větší povědomí. Ale posouvalo se to na rok 1989, pak až na 1991 a snad prvním krokem ministerstva kultury po sametové revoluci bylo zastavení rekonstrukce. Mezitím se Národní galerie rozhádala se SIALem, ale do toho už jsem neviděla, protože s odchodem Kotalíka jsem se začala víc věnovat své sbírce. Ale dohadovali se, kdo co bude dělat, pak to doprojektovával někdo jiný, otevřela se tři patra a pak se to dodatečně dodělávalo, flikovalo...

Myslíte, že to bylo dobré rozhodnutí využít Veletržní palác pro galerijní sbírky?

Možná je blbě to říkat, ale asi kdyby se přijal koncept Emila Píkrly s Johnem Eislerem, bylo by to pro Národní galerii lepší, protože oni s tím domem zacházeli volněji. Miroslav Masák k Veletržnímu paláci přistoupil jako k památkové rekonstrukci, kterou upamátkoval víc, než bylo potřeba. Vystavování je tam složité, některé věci vystavit skoro nejde, ale koncept nebyl špatný, jen to vleklé dokončování mu ublížilo.

Jak jste zvládala všechny své odborné aktivity a zároveň v osmdesátých letech je dokázala skloubit s rodinným životem?

První tři roky věku našeho syna jsme bydleli s mými rodiči, což nejenom z hlediska mé práce, ale taky z hlediska výchovy považuji za nejlepší období – oni už

byli v důchodu, takže se mu věnovali, a to způsobem, ze kterého on těžší dodneška.

A jak jsme to zvládali potom, sama nevím. Chodili jsme se synem na flétnu k profesoru Žilkovi, vařila jsem teplé večeře, na tom manžel trval [smích]. Dokud byl syn maličký, tak chodil spát s manželem v osm a já jsem psávala po večerech. Fakt je, že třeba texty do *Mladé fronty* jsem mohla psát v rámci práce ve VÚVA, ale v Národní galerii už to moc nešlo. Do *Mladé fronty* jsem začala psát v roce 1978, skončila 1991. Byla to krásná doba.

Když se teď chystám do důchodu, tak jsem si uvědomila, že nemám žádného koníčka – prostě tím koníčkem pro mě vždycky byla architektura.

Karolina Jirkalová a Hubert Guzik, Praha, podzim 2020

Pavel Halík



Spíš než teoretickými úkoly jsme se začali zabývat děním v současné západní architektuře

Co bylo pro vás důležité v osmdesátých letech minulého století?

Pro mě začala osmdesátá léta v polovině roku 1984, kdy jsem se vrátil z Alžíru, kde jsem přednášel architekturu v Oranu. Začal jsem pracovat v tzv. Kabinetu architektury, jehož původní název byl Kabinet teorie architektury a tvorby životního prostředí Československé akademie věd. Ten byl založen již roku 1964. Časem měnil název i pracovníky následkem přesunů a reorganizací na akademii, ale jeho jádro, mám na mysli to architektské, přetrvávalo až do konce osmdesátých let a říkalo si stále Kabinet. Spíš než teoretickými úkoly jsme se já a můj mladší kolega a spolupracovník Petr Kratochvíl začali od konce sedmdesátých let zabývat děním v současné západní architektuře. Zaujaly nás tehdy nové tendence, označované jako postmoderní architektura, a samozřejmě i její ozvěny u nás. Mělo to své opodstatnění, představovalo to jakousi vítanou vzpouru proti schematické a vyčerpané pozdní moderně.

Sledovali jsme se samozřejmě také s důležitými knihami, které stály u zrodu hnutí. Byly to především zmíněný *Jazyk postmoderní architektury* a provokativní *Složitosti a protiklady v architektuře* Roberta Venturiho. Vedle toho nás zaujala kniha *Obraz města* Kevina Lynche.

Seznámili jsme se samozřejmě také s důležitými knihami, které stály u zrodu hnutí. Byly to především zmíněný *Jazyk postmoderní architektury* a provokativní *Složitosti a protiklady v architektuře* Roberta Venturiho. Vedle toho nás zaujala kniha *Obraz města* Kevina Lynche.

V tomto dění měly významnou roli i aktivity Jiřího Ševčíka.

Kolem něj se na Fakultě architektury ČVUT v Praze utvořilo malé centrum, skupina lidí, od níž se šířily přitažlivé myšlenky o postmoderně. Jiří Ševčík byl jejím guru a taky, dá se říci, předním teoretikem a interpretem postmoderny v tehdejší Československu. Se svými lidmi narychlo přeložil a v několika exemplářích vydal jako samizdat Jenckse a Venturiho. Překlad Venturiho dokonce dostal Odeon, ale nevydal ho, bylo to přece jen vnímáno jako příliš provokativní. Lynchovu knihu *Obraz města* se snažil aplikovat se svými studenty v praxi ve výzkumné práci *Obraz Mostu*. Práce pojednávala o ztrátě identity míst v novém Mostě. Ostatně to bylo i naším tématem v Kabinetu, který se z různých hledisek zabýval koncepcemi urbanistických souborů a problémem, jak do nich vnést jasné identifikační znaky.

V dalších průzkumech se Jiří Ševčík zabýval také pražskými Vínohradami. Dokumentace a výsledky byly vystaveny v Galerii Jaroslava Fragnera. Měly poukázat na rozdíly mezi bohatou významovou strukturou tradičního městského prostoru a chudobou v monotónních sídelních souborech.

V čem byl rozdílný přístup k postmoderně u nás a v zahraničí?

Tady musím poznamenat, viděno z dnešního hlediska, že v západním světě, kde postmoderna povstala, měla jiné konotace. V Jencksově pojetí to byla intelektuální chytrá hra s historizujícími i moderními formami, která měla vnést sémantické významy do oněmělého architektonického prostředí. Velkou manifestací postmoderny bylo benátské bienále v roce 1980. *Strada Novissima* v Arsenalu předváděla jako nějaké individuální značky kreační dvacítky vybraných světových architektů. Každý pes jiná ves. Vyznačovaly se pouze jedním společným postojem, a to příkrým odklonem od moderny. Výstavu připravili Charles Jencks a Paolo Portoghesi. Nedávala šance pro budoucí vývoj, zato zahájila explozi jako babylonská věž, od které se rozšířilo množství různých jazyků. Nás ta výstava okouzila. Když jsem v pozdních devadesátých letech o ní hovořil přímo s Portoghesim, po jeho přednášce v Obecním domě, jen mávl rukou, to všechno už pro něho bylo dávno pryč.

Považuji za důležité, abychom si uvědomili dost odlišný význam, jaký měly postmoderní tendence v našich socialistických podmínkách. Vstupovaly k nám po drobných krůčcích a jejich nositelem byla převážně mladá generace. Dala si charakteristický

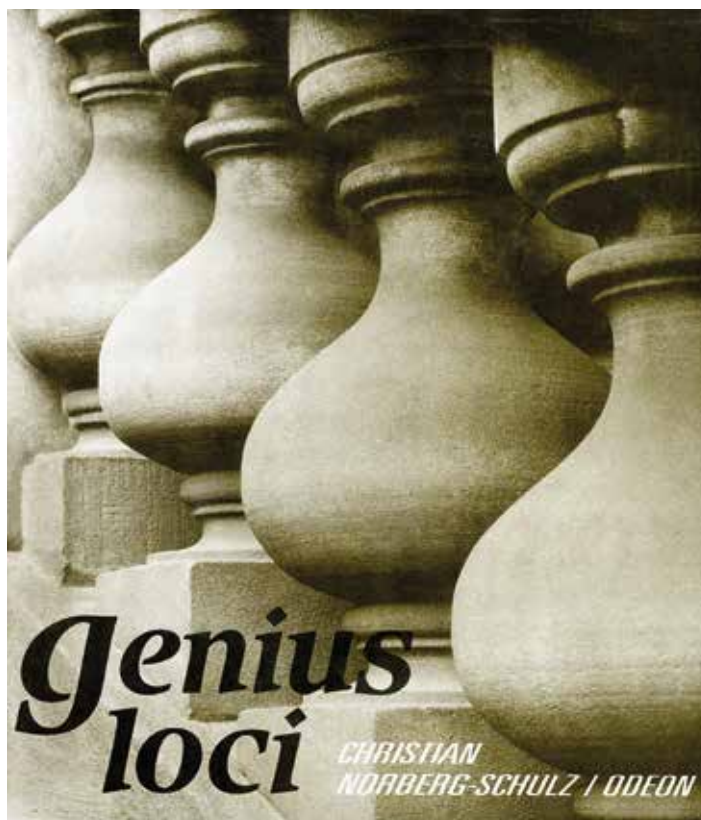
Pavel Halík * 1935

kulturní historik, kritik, teoretik architektury → **studium:** obor architektura, Fakulta stavební ČVUT v Praze (1966) → **zaměstnán:** Kabinet teorie architektury a tvorby životního prostředí, Československá akademie věd (1966–1981); University des Sciences et Technologie, Oran, Alžír (1982–1984); Ústav dějin umění, Československá akademie věd (1986–1997); Škola architektury, Akademie výtvarných umění v Praze (1990–1997); Fakulta umění a architektury, Technická univerzita v Liberci (2004–2019) → **výběr z publikační činnosti:** množství odborných článků v našich periodikách; překlady knih *Genius loci: krajina, místo, architektura*, *Za novou architekturu* a *Moderní architektura: kritické dějiny*; Pavel Halík – Petr Kratochvíl – Otakar Nový, *Architektura a město*, Praha 1996; Petr Kratochvíl – Pavel Halík, *Česká architektura 1989–1999*, Praha 1999.

Kabinet, druhý zcela nahoře Pavel Halík
(soukromý archiv Pavla Halíka)



Kniha *Genius loci. K fenomenologii architektury* od Christiana Norberga-Schulze, jejíž překlad Petr Kratochvíl a Pavel Halík zahájili a formou samizdatu šířili už v osmdesátých letech, oficiálně překlad vydalo nakladatelství Odeon až v roce 1994 (repro)



název Středotlaci. Oficiální státní architektura byla spoutána nejenom typizačními normami, omezeným sortimentem stavebních výrobků, ale i formálními schémata, zaštitěnými Svazem architektů. Byla soustředěna na výstavbu sídlišť.

A politické dopady?

Každé nezvyklé narušení zavedených schémat znamenalo tehdy vpád do ustálené rigidní situace, ne-li zrovna provokaci, podobně jako v módě například pronásledování dlouhých vlasů. Dnešní pestrost by tehdy byla nepředstavitelná a nepřipustná. Drobné individuální realizace na Jihozápadním Městě, ke kterým jeho projektant Ivo Oberstein přizval mladé architektky [Václav Králíček, Jiří Mojžíš, Tomáš Brix, Ladislav Lábus, ze starší generace Alena Šrámková...], dále projekty libereckého SIALu [Miroslav Masák, Jiří Suchomel, Emil Přikryl, John Eisler...] a další podobné stavby znamenaly něco jako manifesty. Zmínil bych rád v této souvislosti také obchodní dům Máj od SIALu na Národní třídě nebo budovu ČKD od Šrámkových

na Václavském náměstí, stavby, ze kterých se staly ikony nového přístupu k tvorbě. Ale dá se tu mluvit o postmoderně?

Zkrátka, vnímali jsme to jako jistou vzpouru proti zaběhnutým manýrám, které charakterizovaly režim. To mělo svůj dopad. Na shromáždění Svazu architektů někdy v roce 1988 došlo k situaci, kdy mladí přehlasovali ty starší a vyvolali nečekaný rozkol. Poznávám, že na konferenci dohlížel člen ÚV KSČ! Dalšími manifesty byly výstava *Středotlaci* v Galerii Jaroslava Fragnera, kde vystavovalo 24 účastníků, nebo *Urbanita*. Uvolněná fantazie téhle výstavy vnášela živý rozruch do jinak urbanistické šedi. A časopis *Architekt* už otevřeně preferoval čerstvý proud.

Jak jste vnímali tyto rozporuplnosti u vás v Kabinetu?

Dá se tedy mluvit vsutku o postmoderně?

Kabinet, hlavně jeho vedoucí Otakar Nový, spolupracoval i se staršími architektky. Sledoval celkovou situaci a o řadě projektů referoval

v časopisech. My mladší, já a Petr Kratochvíl, jsme věnovali pozornost nové generaci.

Dneska už nevím, jestli se v našich specifických poměrech dalo hovořit o postmoderní architektuře, domácí hnutí bylo ale západní modernou inspirováno. Nepohrávalo si, jako třeba Léon Krier nebo Michael Graves, s historizujícími citacemi, spíš se obracelo k oné funkcionalistické moderně. Ostatně v devadesátých letech postmoderna vyšuměla. Dneska vidím její význam v tom, že byla důležitým bodem obratu, ze kterého vstalo množství výrazových forem, od minimalismu po high-tech a dnešní digitální kreace.

V šedesátých letech pracoval původní Kabinet na nástinu systematické teorie, byly i v osmdesátých letech takové aspirace? Jakou iniciativu konkrétně tehdy rozvíjelo vaše pracoviště?

To byla naivní snaha šedesátých let. Ale činnost Kabinetu byla v osmdesátých letech myslím dost intenzivní. Pořádali jsme pravidelné pondělní semináře, na které jsme zvali k diskusím zajímavé architektky, většinou mladší generace, například ze skupiny Středotlačí. Ale i urbanisty, sociology, teoretiky a po druhé polovině osmdesátých let jsme pořádali velké diskusní semináře v Martinickém paláci, tenkrát sídlo hlavního architekta Prahy. Spolupracovali jsme na nich i s tehdejšími hlavními architektem města Prahy Blahomírem Borovičkou. Zmíněných diskusí se účastnili třeba Miroslav Baše, Ivo Oberstein, Zdeněk Hölzel a Jan Kerel, Vlado Milunić, Eduard Schleger, ale i Jiří Hruža, Bohuslav Blažek, Dalibor Veselý, za památkáře Dobroslav Líbal a další. Dva roky jsme také pomáhali připravovat katalog pro výstavu Expo 86 ve Vancouveru. Sbíral jsem dokumentaci, asi 300 fotografií české i slovenské architektury.

Naše pracoviště bylo pak v roce 1986 převedeno k Ústavu dějin umění ČSAV a tam jsme se už s Petrem Kratochvílem a Otakarem Novým výhradně věnovali současnému dění. Připravovali jsme společně knihu *Architektura a město*, která však vyšla až v roce 1992 v nakladatelství Academia.

Ještě musím upozornit na jednu výraznou událost, a tou byla soutěž na dokončení Staroměstského náměstí, která proběhla v roce 1987. Té jsme věnovali značnou pozornost. A opět převážně mladší generaci – Středotlakým, kteří se vykázali kvalitnějšími projekty. Na jaře 1988 náš ústav uspořádal v Národním technickém muzeu dvoudenní konferenci, kde měli vedle nás hlavní slovo Jiří Ševčík a Rostislav Švácha a dále autoři vítězných projektů. Výstava více než

dvou set návrhů předvedla nesmírně různorodý, ale i chaotický obraz stavu myslí architektů. Většina se pokoušela odchytil od konvencí a podle toho to také vypadalo. Hodně jsme o soutěži psali, například v *Československém architektu* vyšla moje stať s názvem *Zázrak se nekonal*.

Najdeme ještě nějaké další zajímavé impulzy?

Měl tu přednášku například maďarský architekt Imre Makovecz – to byla divočina.

A co váš dnes již klasický překlad *Genia loci*. Zřejmě také nebyl pracovní náplní Kabinetu?

Překlady nebyly součástí pracovní náplně. Knihu jsme společně s Petrem Kratochvílem překládali již v osmdesátých letech, ale vyšla až po listopadovém převratu v Odeonu. Christian Norberg-Schulz vnesl svou knihou *Genius loci* do situace prohloubený a velmi sugestivní pohled. V *Architektovi* jsme uveřejnili Schulzovu výbornou studii o signifikanci reálných elementů v architektuře, ze kterých se v pozdní fázi staly pouhé statistické abstraktní objekty. Začátkem devadesátých let pozval Schulze profesor Vladimír Šlapeta na pražskou Fakultu architektury, aby tu udělal přednášku. Večer jsme se s ním sešli já a Petr Kratochvíl v Obecním domě.

Vaše aktivity po roce 1989 tak v mnohém navazovaly na to, co již bylo započato dříve.

S některými architektky jsme se mohli setkat na živo. Například s Robertem Venturim, který byl v roce 1991 v Praze se svou manželkou Denise Scott Brown. Měli jsme s ním rozpravu v Letenské v Klubu architektů. Začátkem devadesátých let tu měl přednášku i James Stirling nebo Léon Krier.

S Petrem Kratochvílem jsme v roce 1991 uspořádali konferenci v Paláci kultury s názvem *Francouzští intelektuálové na pomoc Praze*. Chtěli jsme upozornit na situaci, která čeká Prahu v podmínkách volného trhu, a jaké kulturní hodnoty bude třeba chránit před ohrožením novými silami. Byly tu zastoupeny vynikající osobnosti – například proslulý filozof Jacques Derrida, Françoise Choay, historik André Martinet a další. Byli jsme také přijati na Hradě prezidentem Václavem Havlem. Řeč tu měli ale také Jean Nouvel a španělský architekt Oriol Bohigas. Další drobnou konferenci uspořádal později Kabinet v žižkovském Atriu ve spolupráci s univerzitou v Nottinghamu na téma *Velkoměsta a udržitelný rozvoj*.

Lenka Popelová, Praha, podzim 2020

Benjamin Fragner



Ve strukturované kaši

Proč bychom měli zkoumat osmdesátá léta?

Upřímně, nejsem si zcela jist, jestli jsme toho už dnes schopní. Jistě, stavby z těch let rapidně mizí, jsou přestavované. Troufáme si ale už nezaujatě rozhodnout, kdy je to dobře a kdy ne? Možná jde sice o poslední příležitost získat autentické výpovědi o té době, ale těžko budou jednoznačné. Nejen proto, že osmdesátá léta jsou stále ještě blízko. Ale především, osmdesátá léta nejsou homogenním obdobím. Jsou strukturovaným desetiletím, strukturovanou kaší víceméně nahodilých, protikladných, ale jindy zase názorově propojených tendencí i solitérů. Mnozí jako architekti uspěli vlastně až v devadesátých letech a my je teď vnímáme jako dominantní postavy let osmdesátých, a na jiné, kteří tehdy stavěli, sotva dohlédneme. I to posouvá hodnocení. Každý do dění vstoupil v jiné situaci a odlišném kontextu. Často ani ne prostřednictvím aktivit, které by s uskutečněním a realizací nějakého architektonického projektu souvisely. Konečně, to tehdy mohlo být bráno i jako přednost, protože realizovaná architektura, respektive dobová stavební produkce, bývala současníky vnímána výrazně kriticky. Vycházel tedy z oficiálních odborných časopisů, jak je dnes už zvykem, může poskytnout zavádějící obraz. A to je jen vzorek té strukturované kaše. Myslím tedy, že úspěchem by bylo, kdyby se jí v prostředí připomínajícím mísu naplněnou minulou tvorbou podařilo úplněji evidovat, autorsky určit a snad i kategorizovat. Také už nestačí podchytit jen to, co je zrovna na první pohled vidět a co se nakonec postavilo, nespoléhat pouze na profesní publikace a časopisy. To podstatné pro obor a tu dobu se také odehrávalo kdesi na neformální periferii. V doslova na koleně vznikajících vydáních teoretických prací, ale také v časopisech a tiskovinách, které byly stranou úřední pozornosti,

kde by to už dnes ani nikdo nehledal, jako *Umění a řemesla, Těčko, Bydlení, Domov*, či v publikacích ÚBOKU, ČSVTS. Je ale hlavně šance ještě zachytit cosi ze soukromých archivů. To chybí.

Situaci navíc komplikuje a zkruskuje i skutečnost, že mnoho staveb bylo projektovaných třeba ještě v šedesátých letech...

To platí obecně, u nás skoro po celou druhou polovinu dvacátého století. Dlouhá doba od začátku práce na projektu až po – většinou – už značně pozměněnou realizaci. Patřilo to k době, která s sebou ještě velmi výrazně nese politické vlivy, ekonomické tlaky a především technické limity, úpadek řemesla, šetřilo se na kvalitě a materiálu. Je tedy otázka, co je pro dané období vlastně důležité. Do jaké míry jsou to skutečně výsledné realizace? Což je pro zpětný pohled dost podstatné. Která z vrstev je onou autentickou výpovědí o osmdesátých letech? Záměr a vize, nebo postavené dílo? A co pak zachovat nebo rehabilitovat, když realizovaná stavba, současníky tehdy také kritizovaná a odmítaná, bývala často velmi deformovanou autorskou vizí? Víte, co je na tom zvláštní? Když si to teď zpátky promítnu v paměti, tam, kde jsem se asi nejvíc pohyboval, mezi generačně nejbližšími, se o u nás realizovaných stavbách vlastně zase tak moc ani nemluvilo. Hlavně co kdo chystal, co chtěl, o co usiloval. A pak bylo pár staveb, nemám-li se vracet k doznívajícím šedesátým letům, jež nebyly třeba tolik v centru zájmu kritiky, ale vyjadřovaly názor, který vzbuzoval diskusi. Třeba začátkem desetiletí v České Lípě realizovaný Uran Emila Píkrly a na protilehlém pólu téže dekády zase zcela jiná, vyhraněně výtvarně pojatá architektura hudebního pavilonu Michala Brixeho v Mariánkách. Každý to měl, už proto co jsem zmínil, nastavené trochu jinak. Měřítkem nebyla jen postavená architektura. Dobové přístupy zrcadlily i ankety, které jsme třeba při *Urbanitách 86 a 88* uspořádali se sociologem Martinem Matějů. Ale pouze akcentují svůj pohled a nejsem v tom nejspíš objektivní.

Dá se nějak popsat, jak se ta strukturovaná kaše utvářela?

Je to pocit – tak pro mne na povrch scéna osmdesátých let působila. A jak časem kaše sesychá, pod škrálopem jen zatím výrazněji vystupují rozdílnosti, obrysy, ostrůvky – jak se tehdy říkalo – pozitivní deviace, přestože ještě přece jen stále splývá pod nánosy ideologizovaných informací. Těžko to vše jen tak odfiltrovat. Strukturu doby utvářela také dnes už jen obtížně sdělitelná a v kašovité hmotě asi

Benjamin Fragner * 1945

kurátor, historik průmyslové architektury → **studium:** Fakulta sociálních věd, Univerzita Karlova v Praze → **zaměstnán:** Státní nakladatelství technické literatury; Panorama; Nadace ABF; Výzkumné centrum průmyslového dědictví (FA) ČVUT v Praze → **výběr z projektů a výstav:** *Malovaná architektura – architektonické vize* (1985, Středočeské muzeum v Roztokách); *Urbanita 86* (1986, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera); *Projekty z archívů* (1987, Středočeské muzeum v Roztokách, se Zdeňkem Lukešem); *Urbanita 88* (1988, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera); *Středotlací* (1989, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera, se Zdeňkem Hölzelem, Janem Kerelem a Jiřím Ševčíkem); *Urbanita 90* (1990, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera); *Industriální architektura – nevyužitě dědictví* (1990, Praha, Národní technické muzeum, s Janem Hozákem a Tomášem Šenbergerem); *Prostor střetu – jatky* (1991, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera); *Dvanáct let poté... industriální dědictví* (1997, Praha, Staroměstská radnice, s Janem Hozákem a Tomášem Šenbergerem); *Millenium Check Point – počítačová architektura* (1998, Praha, UMPRUM – VŠUP); *Mezinárodní bienále Industriální stopy* (2001, 2003, 2005, 2007, 2009, Praha, Stará kanalizační čistírna, s Evou Dvořákovou a Svatoplukem Zídkem); *Industriální stopy – architektura konverzí* (2005, Praha, Karlínská studia, s Alenou Hanzlovou); *Industriální topografie / architektura konverzí* (2014, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera, s Vladislavou Valchářovou); *místo tvar program / Industriální situace* (2020, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera) → **výběr z publikační činnosti:** Benjamin Fragner, *Labyrinty měst*, Praha 1984; Benjamin Fragner, *Město za branou, Ročenka Technického magazínu 2*, Praha 1988, s. 116–141; Benjamin Fragner – Jiří Ševčík et al., *Středotlací* (katalog výstavy), Praha 1989; Benjamin Fragner, *The Illustrated History of Architecture, The Development of Towns and Cities*, Praha – London 1994; Eva Dvořáková – Benjamin Fragner – Tomáš Šenberger, *Industriál_paměť_východiska*, Praha 2007; Benjamin Fragner (ed.), *Průmyslové dědictví / Industrial Heritage*, Praha 2008; Benjamin Fragner – Jan Zikmund, *Co jsme si zbožili. Bilance mizející průmyslové éry / deset let*, Praha 2009; Benjamin Fragner, Adaptive re-use, in: James Douet (ed.), *Industrial Heritage Retooled: The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation*, Lancaster 2012, s. 110–117; Benjamin Fragner – Vladislava Valchářová, *Industriální topografie / architektura konverzí*, Praha 2014 → **sdružení:** Středotlací; SVU Mánes; Sekce ochrany průmyslového dědictví NTM; Industriální stopy; TICCIH; ICOMOS.

zdroje: Martin Sedlák, Hledání jazyka současné architektury, *Technický magazín XXV*, 1982, č. 3, s. 34–39; Jiří Ševčík – Jana Ševčíková, Malovaná architektura, *Architektura ČSR XLV*, 1986, s. 175–176; Martin Matějů, Urbanita 90 a její návštěvníci, *Architektura XLIX*, 1990, č. 5–6, s. 132–133; Wanda Bubricki, *Architecture 'with a Human Face': Czech Protest Architecture*, Forty-fourth Annual Meeting of the Society of Architectural Historians (Cincinnati, Ohio, 24–28 April 1991) (nepublikovaný rukopis přenášky); Benjamin Fragner, *Zwei Pavillons, Bauwelt LXXXIII*, 1992, č. 33, s. 1851–1853; Benjamin Fragner, *Komunikace na pomezí: Urbanita*, in: Kolektiv autorů, *Česká architektura 1945–1995* (katalog výstavy), Praha 1995, s. 93–96; Benjamin Fragner, *Different Yet Again*, in: Maggie Toy (ed.), *Beyond the Revolution, The Architecture of Eastern Europe, Architectural Design Profile no. 119*, London 1996, s. 38–41.

Diskuze Benjamina Fragnera se Zdeňkem Hölzelem a Jaroslavem Ouřeckým, 1986 (soukromý archiv Benjamina Fragnera)



Výstava *Malovaná architektura*
ve Středočeském muzeu
v Roztokách, 1985
(soukromý archiv Benjamin
Fragnera, foto Petr Kříž)



i nesnadno uchopitelná paralelní kulturní zkušenost. Čerpala z osobních vazeb a vztahů, s profesí vlastně ani nesouvisejících, neformálních setkání a odtud pramení ta pro osmdesátá léta charakteristická mezioborovost osobních kontaktů. Ty jsou podle mého určující pro pochopení tohoto desetiletí.

Myslíte, že to byl pohled společný napříč generacemi?

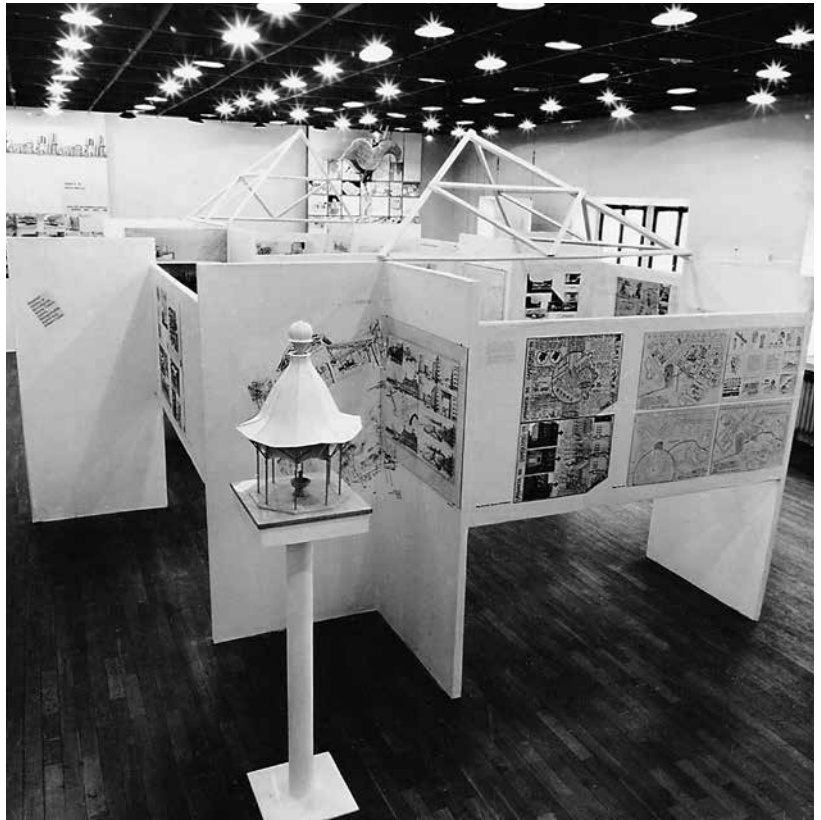
Ale kterými generacemi? Právě až posedlost při zpětném pohledu příliš zevšeobecňovat je podle mě slepou uličkou. Podstatné je, že období, které teď popisujete, pro každého – inspirací, návaznostmi, osobními vazbami – ve skutečnosti vlastně jako by začínalo jindy, v jiný čas. Doznívala především zkušenost předchozích dvou desetiletí, asi pak nejmíc vzepětí šedesátých let. Nejen co se dělo u nás, určitě možná ještě silněji především ve světě, s ohlasy teorie komunikace, nástupem ekologických hnutí, rozpoznání možností participace – i v architektuře, jak se pak tomu později v osmdesátých letech u nás věnoval třeba Bohuslav Blažek. To všechno probíhalo, byť opět z dnešního hlediska, mimo hlavní proud odborných aktivit. V umění sedmdesátých let pak také dozníval svár, až jakoby mindrák z nenaplněných iluzí moderny, v architektuře rozměšňované až do pozérství internacionálního stylu... To bylo důležité

pro hledání odpovědí, také v postmoderně. Sahalo se, jak asi mnozí pamětníci v rozhovorech této publikace zavzpomínají, po Jencksovi, Venturim, a jiné povahy zase po Rossim, bratřích Krierů. Ale jistě to tehdy nebylo motivováno pouze formální odlišností, povrchní estetikou, jak se pak vyčítalo, respektive jak banálními projekty a komerčními investicemi vyčpělo. Alespoň u těch kritičtějších ne. Hodně šlo o vymezování odpovědnosti i prolnutí aktivit profesí, rozšíření příležitostí i možností tvorby. Jistě s rizikem, že se její smysl lehce zvrtně, až deformuje. Když jsme s Jiřím Ševčíkem začátkem roku 1989 shromažďovali práce pro výstavu skupiny Středotlačí, v katalogu to glosuji: „Příliš mnoho generalizací, vzápětí rozměšňovaných a banalizovaných, provází příběh architektury uplynulých desetiletí.“ A už tehdy bylo opět zřejmé, že „nedávno nesnadno prosazované obecné pravdy jsou po letech pravdami rozměšňovanými, a tudíž mladšími opět revidovanými“.

V osmdesátých letech jste při své práci editora v *Technickém magazínu* pořádal sérii výstav nerealizované architektury. Co vás k tomu vedlo?

Chtěl jsem se věnovat osudům utopii a nenaplněným architektonickým vizím, minulým i současným, a tak jsem je jako kurátor výstav začal sbírat a časem

Výstava *Urbanita 86* v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze, 1986 (soukromý archiv Benjamína Fragnera, foto David Janeček)



Výstava *Urbanita 88* v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze, 1988, architektonické řešení expozice Michal Brix (soukromý archiv Benjamína Fragnera, foto Bohuslav Čapka)



Výstava *Urbanita 90* v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze, 1990, architektonické řešení Dílna nejmodernější architektury – D. N. A. (soukromý archiv Benjamína Fragnera, foto Bohuslav Čapka)



Pozvánka na výstavu Středotlaci,
1989, autor pozvánky Michal Brix
(soukromý archiv Benjamina Fragnera)



Vernisáž výstavy Urbanita 90 v Galerii
Jaroslava Fragnera v Praze, zleva
šéfredaktor Těčka Vladimír Petřík,
Benjamin Fragner, v pozadí Jan Línek,
1990 (soukromý archiv Benjamina
Fragnera, foto Bohuslav Čapka)



iniciovat akce jako *Projekty z archivů, Malovaná architektura, Urbanita 86, Urbanita 88, Urbanita 90, Jatka / prostor střetu*. Byla v tom záminka, jak se přiblížit jejich čtení. Pak jsem je publikoval různě rozptýlené po časopisech, v knížkách, v ročence *Těčka*. Aktuální motivací určitě bylo balancování mezi okouzlením, zpochybněním a zavržením, jak téma utopií a „malované architektury“ v těch letech rezonovalo v odborných diskusích. Právě tak záměr téměř bezbřehé plurality přístupů, stylů, vkusu, užití a forem, reakce na situaci v umění a stav společnosti, jistě i vypořádávání se s modernitou a prožívanou deziluzí z nenaplněné utopie. A také znovuobjevený význam architektonické kresby v procesu projektování, prostředníka v deformované komunikaci. Zdálo se to důležitější, než co se kolem staví...

Zrovna připravujeme knihu o nerealizované architektuře osmdesátých let a s architektky se o tom mluví opravdu těžko. Chtějí hovořit hlavně o tom, co postavili, ale nechtějí rozebírat nerealizované stavby nebo projekty, jež vůbec k realizaci nesměřovaly a byly třeba vystaveny v rámci výstav, které jste pořádal. A když už, tak to vlastně banalizují, že to byla taková sranda.

Těch rovin je ale víc, byly to akce, spíš než jen výstavy, a nezúčastnili se jich pouze architekti, ale také výtvarníci nebo fotografové. Podstatně to ovlivnilo atmosféru a přispělo k širší odezvě. Soustředěné kresby, projekty, modely nebo to, co zobrazovaly, navrhovaly, prosazovaly, byly zprávou o čemsi jiném, spíš otázkou než prvoplánovým sdělením. O realitě v ne zrovna nejlepším světle. Na což, myslím, ještě ani ne tak *Malovaná architektura*, ale především série *Urbanit* vlastně zkoušela dát odpověď. Platí dodnes.

A jaká ta odpověď je?

Vidíte, kdo přistupuje k věcem plytce a aby oslnil. Anebo kde se objevují pochybnosti a sebereflexe... A také kdo vycítí, když problém je hlubší, než aby ho jen idealizoval podbízivou grafikou, a vykročí z uzavřeného kruhu tehdy oficiálních, dnes spíš komerčních zakázek či profesních zájmů. Proto jsem vřdycky měl raději konceptuálně orientované práce, ty skutečně přesvědčivé totiž směřují k podstatě a smyslu, ne k vytváření nové iluze... Teď se to víc jeví jako pokračující nedorozumění, s kolem architektury kroužícími pojmy jako modernost, modernita, módnost... Hodnocení zasahuje až do dnešních dnů... Snad mohu přidat jen ještě epizodickou vzpomínku pro představu o nepřehlednosti tehdejší atmosféry. V tehdejší ÚBOKu na pražských Příkopech, se podařilo pro zvané uspořádat neveřejnou přednášku

architekta Jana Kaplického, který od emigrace v osmašedesátém roce žil a působil ve Velké Británii. Kaplický, zaujatý s jemu vlastním naturelem, promítal svou vizi současné moderní architektury, ale jakoby zcela odjinud a s utopickým podbarvením. Zatímco přítomní v sále spíš čekali víc obrazy z postmoderního světa, jak v těch letech zaplňovaly hojně sledované zahraniční časopisy, ale tady zavrhané jako projev západního úpadku. Byla to atmosféra paradoxů – v odmítnutí postmoderny, tehdy přece jen ještě vnímané jako obranná alternativa vůči oficiálnímu stylu, byl Kaplický vlastně svým způsobem obdobně rázný a nesmiřitelný jako zpočátku oficiální kritika u nás. I když z úplně jiné pozice.

Tereza Poláčková a Jan Zikmund, Praha, jaro 2020



Zahájení výstavy *Malovaná architektura v Roztokách*,
hudební doprovod *Arc recidiva*
(soukromý archiv Benjamína Fragnera)



Interviews / Architecture of the Eighties

The architecture of the eighties cannot be seen solely through the lens of the contemporary (official) press or the materials that have been preserved in archives. The everyday reality of the design process and the construction of buildings often proceeded along much more convoluted paths and had to surmount the difficult obstacles of normalisation life and the invisible but absolutely critical topography of interpersonal relations. The personal fates and memories of the individuals who were a part of the architectural scene at the time therefore represent a highly valuable source of knowledge. The interviews in this book mainly focus on mapping the challenges that architects in the eighties had to contend with and the resourceful activities and loopholes they used to cope with the unpredictable driving forces that were at work in an un-free country with a stagnating economy and society. Memories offer us a glimpse inside a world that in all its labyrinthine singularity is for us now hard to understand and surprisingly foreign. Despite this (and perhaps sometimes even because of it) the eighties produced some remarkable architecture.

Interviews (Rozhovory) is the third book to emerge as outcome from the project *Architektura osmdesátých let v České republice* (Czech Architecture of the Eighties) supported under the programme Národní a kulturní identita II Ministerstva kultury České republiky (National and Cultural Identity II of the Ministry of Culture of the Czech Republic). It loosely ties in with the first book *(a)typ / architektura osmdesátých let* (Atyp / Architecture of the Eighties; 2019), which focused on selected phenomena and structures that characterised the late normalisation years, and the second book *nepostavená / architektura osmdesátých let* (Unbuilt / Architecture of the Eighties; 2020), which introduced readers to the unbuilt and oftentimes quite utopian architectural visions from that time. These three books complement each other and can provide inquisitive readers with somewhat unexpected insight into what was going on in a time that to now has been largely overlooked and underappreciated.

It is of course beyond the scope of the book of interviews you have in your hand to include all the eyewitnesses to the architectural scene of the eighties. Many of the famous and important figures you might expect to find are not in these pages. Some are unfortunately no longer with us, others we were unable to interview because of their health or the restrictions in place to combat the spread of COVID-19. A handful of others whom we contacted refused to be interviewed. This itself is a sign of how we must refrain from idealising the eighties no matter how much we want to take a positive view of what came out of it. Another factor that affects these kinds of interviews is the well-known fact that many artists do not like talking about the structures they created and the conditions in which they emerged, as they prefer that the work speak to the observer or user itself. Finally, it needs also to be noted that we decided to omit many prominent figures from the architectural scene in the eighties because they have already spoken extensively on many other occasions, whether in earlier series of interviews with contemporary eyewitnesses or directly in monographs devoted to their work. When selecting interviewees, we naturally had to take into account the constraints of time and the planned length of the book. In short, however, we can say that the book is mainly centred on members of the middle and younger generations in the eighties who could provide us with the most accurate picture of what was new and different that emerged in that period. In an effort to provide as comprehensive a picture of the

architectural scene as possible through a limited number of interviews, the scales of focus vary throughout the work from a wider urban scope to historical heritage and public buildings to parterres and the visual arts. The city and heritage are here addressed primarily in examples of the attempts in the eighties at new and phenomenological explorations of the inhabitability of the urban space. A pioneering figure in this area of research in the Czech Republic was the sociologist Jiří Musil, but in the eighties, under the influence of American theorist Kevin Lynch, this research was carried to a new level by Jiří and Jana Ševčík (see Jan and Ivana Benda, Tomáš Šenberger). By the late seventies and early eighties, however, a key and by then genuinely pressing issue was the revitalisation of the overlooked and neglected neighbourhoods filled with tenement buildings that had been built in the nineteenth and first half of the twentieth century. The plans to modernise entire urban blocks, which involved varyingly extensive repairs to buildings and inner courtyards and the introduction of modern residential standards, proceeded, however, at a glacial and laborious pace (see Milena Hauserová). The project that in the eighties came to epitomise the tough experimental challenges faced by the socialist building industry, which by that time was almost entirely geared towards the standardised industrial production of new buildings, was the Prague neighbourhood of Vinohrady, a project that is now wrongly forgotten and was surprisingly successful (see Vladimír Krátký). A valuable asset to come out of the 'rediscovery' of urban centres in that decade were the new and trendy pedestrian zones that were ostentatiously favoured by the regime and created from key routes through the cities. In Prague after many years work was completed on comprehensive revitalisation the Royal Route, Wenceslas Square, and what was called Obchodní ulice / Shopping Street (see Markéta Lierová). The same thing was done in smaller towns, often to the accompaniment of demolitions and the construction of prominent buildings (mainly new shopping centres and committee headquarters of the Communist Party). Grand and complex projects were focused not just on new pavement but also on the façades of the nearby buildings and their street-level commercial spaces. Often an integral part of all this was the inclusion of works of art and street furnishings and lights (see Peter Lehocký, Luděk Pavézka) or playful small-scale architecture (see Michal Brix, Jaroslav Kosek). Contemporary architecture's most common product however continued to be prefabricated panel housing

estates, in most cases built under the influence of the enormous inertia in this field using old designs that had been gradually eroded by the obsolete and rigid socialist building industry. Even in the case of pre-fab development, however, it is impossible to overlook the subtle waves of change that could be observed, most notably in the form of cultivated, humanised parterres and local public facilities (see Zdeněk Hölzel, Vítězslava Rothbauerová) or in the form of smaller, usually cooperative residential units (see Šárka Rubková, Jiří Merger, Petr Hrůša). The shameful ossification of urban-design strategies and state-socialist central planning ultimately ran up against its limits, social and primarily generational in nature, which is best illustrated by the passions that were stirred by the planned large-scale demolition and redevelopment of the Žižkov neighbourhood in Prague (see Ivan Vavřík).

It might seem that outside the politically favoured construction of housing estates there would not have been enough energy left to care for the cultural heritage from the past. This area of construction truly did not rank among the political priorities, as we know from memories and from photographs of decaying historical gems and pervasive presence of emergency scaffolding. But even by the fifties heritage conservation already had excellent professional foundations, and countering the decline the late seventies and the eighties also saw dozens of important architectural sites undergo repairs; as an example we can cite Troja Chateau in Prague or the palace in Český Krumlov, the Templ Palace in Mladá Boleslav, the rotunda on Říp Mountain, and the installation in the relocated church in Most (see Zdenka Nováková). The ethos and theory of heritage conservation also gradually changed (see Markéta Lierová, Milena Hauserová) and the atmosphere in society and the economy generated new themes and challenges – for example, relating to the heritage of the industrial revolution (see Tomáš Šenberger).

An eloquent and remarkably interesting response to the difficulties of the time are the interviews focusing on the construction of buildings for large or politically prominent institutions, projects that were favoured by the regime. The headquarters of the Czechoslovak Communist Party, culture houses, or prominent health facilities were slated as priorities in the state's investment plans and had less restricted budgets, but even they came to experience the impact of building industry gradually giving up, overstrained economic plans, or behind the scenes skirmishes. And the individuals that created them were often faced with a moral dilemma when they were

designing structures of bombastic size and significance: How to satisfy the client and at the same time discreetly conceal the project's political connotations and create a first-rate presentable and elegant public building, and moreover often in a sensitive urban context and with prescribed simple prefabricated elements? Ways of resolving this contradiction were pursued through rational, modernist arrangements of materials and spaces, the enriching use of refined and often – in the positive sense of the word – somewhat conservative proportions, cultivated details, and high-grade materials, the integrated inclusion of works of art (see Jan Třeštlík, Jiří Merger, Boris Čeppek, Petr Kutnar and Alena Ježková), or with the support of timeless humanist values and expectations of a better future on the horizon (see Naděžda and Antonín Dvořák).

An altogether distinct category of work in the architectural scene of the eighties were the experiments in mid-sized structures. Searching for alternative solutions in the dusty corners of the contemporary building industry was something that naturally everyone had to do. Many involved in the work of creating architecture, however, based the entire creative concept behind a work on improvisation, experimentation, and complexity. The new challenges of energy savings or (prospects offered by) large-span (in most cases) sports buildings proved them correct in their approach and presented them with unimagined opportunities to create structures that have proved to be conceptually and artistically fresh even today (see Jiří Suchomel, Eduard Schleger and Lukáš Liesler, Zbyšek Stýblo).

Circumventing the system and searching for freer niches where the architects had room to breathe and work creatively almost turned into a kind of advanced sport amongst architects in the post-war era. While these technological and artistic experiments offered a good space in which to work more or less outside the intense gaze of normalisation oversight, so did smaller and middle-sized building projects outside the main urban centres. A surprisingly free hand could be used on smaller administrative buildings and DIY family homes (see Petr Keil), facilities in smaller towns, or smaller-scale public interior spaces (see Tomáš Turek, Michal Sborwitz), exhibitions (see Josef Vrana), and like in every other period these politically 'hidden' smaller projects could also be accompanied by glimmers of positive local energy and the luck of finding an enlightened investor (see Petr Hrůša, Michal Brix).

Another distinct phenomenon from this period was the search for platforms on which to work outside official

state-run planning institutes. Architektonická služba (Architectural Services) was a platform through which architects could offer their services in their free time, to acquaintances or contacts acquired through references, and it provided a welcome source of additional earnings and a less constrained environment to work in. We should add that this kind of 'moonlighting' work was not just done on small buildings but often involved some genuinely big projects. Given the fewer constraints on work outside the convoluted web of political structures and the greater flexibility of communication directly with the person designing the work, investors themselves and larger enterprises were often happy to take advantage of this route (see Vladimír Krátký). And in performing the role of artist or designer, architects could often also get out of working for the planning institute as ordinary employees and operate more like a freelancer (see Michal Brix, Zbyšek Stýblo). This did not mean, however, that artists and designers got to work on a bed of roses; assuming personal responsibility for something in a world that was geared towards complete central planning required considerable courage, personal commitment, and undisputable technical and artistic skill (see Helena Samohelová, Peter Lehocký).

When making our selection of interviews we naturally could not refrain from offering at least a very small taste of contemporary theory – whether in relation to the legislative framework and everyday administrative procedures (see Jaroslav Stibor), official events and education (see Jaroslav Pechar), research and architectural criticism (see Radomíra Sedláková, Pavel Halík), or public awareness-raising activities and exhibitions (see Michal Brix, Benjamin Fragner). To cover the entire theoretical and legislative background of this period, however, would require a whole separate book. As well as learning about the professional specialisations and main issues that the architects in the eighties focused on, we can read in these interviews – directly or between the lines – about how they and others who shared their journey coped with the difficult reality of performing a demanding profession with serious responsibilities in a time of unfreedom. We did not approach architects who explicitly sought to benefit from the corrupt system. Perhaps there were not as many as one might have expected (or perhaps some of our interviewees may have forgotten or concealed their mistakes), and most such figures would already have been in high-ranking positions in the eighties and did not devote time to creative work. The contemporaries we approached sometimes made passing mention of

prominent figures from the normalisation period, but a much bigger role is played in their narratives by noble professors and architects or 'old school' engineers, inspirational figures who selflessly passed on their experience and knowledge, or exceptionally active and tenacious colleagues and others who just rolled up their sleeves and got down to work. The largest group of our respondents, however, is made up of architects who at the time were from the middle generation and were trying to find their own path of applying 'medium pressure' against the regime and constraints (this approach gave rise to the name for one group of architects – Středotlačí / the 'Medium-Pressure Club') – a way in which to succeed honourably, to engage in creative work continuously and with as much freedom as possible, and despite limited resources design good-quality, responsible, contemporary architecture. Many were unwilling to endure all the variety of pressures and restrictions that existed over the long term and found work outside their professional field (see Šárka Rubková), in the visual arts or working with and as artists (see Jaroslav Kosek, Michal Brix, Petr Kovář) or abroad (see Milan Pitlach). But it is impossible to ignore that what was then the youngest generation just emerging may no longer have been willing to accept the path of compromise or abandon the field of architecture. They could sense change on the horizon and were no longer willing to conform, they created parallel platforms and groups and they had the good fortune to do so in the ever looser atmosphere of the years just before the revolution, when the regime was losing strength on many fronts, and losing the will to have everything wholly under control (see Ivan Vavřík, Petr Hruška).

- Aalto, Alvar 80, 250
 Adámek, František 105
 Ach, Jiří 38
 Albrecht, Jiří 114, 125, 162
 Alexander, Christopher 21, 42
 Alinče, Jan 46–48, 53
 Anderle, Jiří 181, 182, 185
 Arnautov, Leonid 74
 Asplund, Erik Gunnar 113
 Attlová, Jarmila 88, 91
 Aulický, Václav 229, 233
 Ausobský, Antonín 140, 228
 Baarová, Lída 26
 Babka, Václav 197
 Bahna, Ján 147
 Balčiūnas, Vytautas 306
 Balda, Vladimír 151
 Banham, Reyner 42
 Barčák, Andrej 235
 Bareš, Pavel 122, 125
 Bártil, Stanislav 309, 310
 Bartoš, Jan 132, 280
 Bartůněk, Arnold 202
 Baše, Miroslav 59, 317
 Baum, Mirko 152
 Baumbruck, Michael 241
 Beck, Haig 45
 Bečvář, Pavel 121
 Běhounek, František 309
 Bělohradský, Marian 206
 Benda, Jan 9, 12, 13, 18–20, 22, 24, 25, 42, 91, 100, 141–143, 145, 147, 327
 Bendová, Ivana 9, 12, 13, 18–20, 22, 24, 25, 42
 Benešová, Marie 59, 81, 90, 122, 249, 304, 311
 Benš, Adolf 282
 Beran, Zdeněk 241
 Bernstein, Boris 306
 Bertalanffy, Karl Ludwig von 21, 25
 Bielik, Igor 204
 Blažek, Bohumil 71, 72, 74, 77, 178, 243, 317, 320
 Blažek, Michal 202
 Blichá, Ján H. 266, 269
 Bočan, Jan 46, 84, 111
 Boháček, Radim 114, 115
 Bohigas, Oriol 317
 Böhm, Bohumil 100, 143, 145, 147
 Böhm, Gottfried 150, 151, 225
 Borl, Jiří 237
 Borovička, Blahomír 38, 58, 317
 Boštík, Václav 202
 Boyarsky, Alvin 225
 Bradáč, Josef 75
 Brédikis, Vytautas 306
 Brix, Michal 8, 9, 11–14, 252–262, 316, 318, 321, 322, 327–329
 Brix, Tomáš 16, 45, 46, 52, 53
 Brzobohatý, Petr 27
 Bubeniček, Karel 84, 150, 228, 229
 Bučiūtė, Elena Nijolė 306
 Bukovský, Ivan 241
 Burian, Aleš 201, 202
 Calvino, Italo 251
 Carlo, Giancarlo de 225
 Cigler, Václav 266
 Cook, Peter 45, 225
 Crhák, František 264, 272, 273, 275
 Cubr, František 13, 36, 78–80, 84, 85, 87, 116, 122, 228, 236, 249
 Cvetajevová, Marina 306
 Czech, Hermann 97
 Čajka, Pavel 47, 48
 Čechulin, Dmitrij 308
 Čekanauskas, Vytautas 306
 Čelechovský, Gorazd 38
 Čepek, Boris 11, 12, 140–144, 146, 328
 Čepek, Igor 140
 Čermák, František 13, 36, 46, 78, 122, 134, 140, 143, 170, 249
 Černá, Marie 243
 Černý, Antonín 46, 114, 122
 Černý, Jiří 61
 Černý, Radek 170
 Činčera, Radúz 233
 Čtvrtníček, Miloslav 308
 Dallegret, François 42
 Daneš, Karel 88
 Dattel, Ctibor 155
 Dauš, Josef 125
 Dejmal, Radim 122
 Demartini, Hugo 191, 236, 237
 Derrida, Jacques, 317
 Doležal, Jan 198
 Doležel, František 115, 121
 Drápal, Jaroslav 196
 Drašarová, Aděla 186
 Driml, Luboš 108, 111
 Dufek, Jan 134–136, 138
 Durdík, Vlastimil 38
 Dvořák, Antonín 11, 13, 100–106, 328
 Dvořáková, Eva 94, 96
 Dvořáková, Naděžda 11, 13, 100–106, 328
 Eames, Charles 41
 Eames, Ray 41
 Eben, Petr 241
 Eckert, Otto 279, 280, 282
 Edel, Zdeněk 12, 185, 208
 Eibl, Vítězslav 266
 Eisenreich, Jiří 233
 Eisler, John 45, 151, 158, 160, 253, 312, 316
 El Lissitzky 222
 Erban, Libor 145
 Erbanová, Dana 100
 Eyck, Aldo van 220, 225
 Fantyš, Karel, 74
 Fára, Libor 221
 Fárová, Anna 221
 Feistner, Martin 27
 FencI, Miroslav 100
 FencI, Vladimír 87, 115, 118
 Fenclová, Dana 236, 237, 245, 249
 Ferfecký, Otakar 75, 125, 127, 286
 Fiala, František 140
 Fibichová, Zdeňka 282
 Fical, František 122
 Fikar, Jaroslav 108
 Filsak, Karel 78, 84, 125, 150, 186, 206, 228, 229, 233, 235, 249
 Fischer, Jiří 91
 Fišer, Jan 137, 229, 233
 Foldýn, František 216
 Fořtl, Karel 134
 Foster, Norman 40, 45, 90, 169
 Fagner, Benjamin 12, 13, 94, 96, 158, 243, 256, 306, 318–322, 329
 Fagner, Jaroslav 13, 134, 139, 300
 Fagner, Tomáš 208
 Frampton, Kenneth 202
 Franc, Stanislav 87, 116, 118, 120, 121, 151
 Fuchs, Bohuslav 74, 300
 Fuchs, Kamil 74
 Fuk, Josef 245
 Fuller, Buckminster, 41, 164
 Gabal, Ivan 21
 Gattermayer, Ondřej 217
 Gebauer, Kurt 121, 237, 243
 Gebert, Jiří 186
 Gillar, Jan 193
 Girsá, Václav 65
 Gjurič, Alexandr 75
 Glusberg, Jorge 308
 Gočár, Josef 180, 244, 251
 Gojdič, Ivan 68
 Gott, Karel 54, 212
 Graves, Michael 317
 Hájková, Hana 108
 Halík, Pavel 12, 314–316, 329
 Haloun, Jiří 142
 Halouska, Miloš 218
 Hána, Jan 284
 Haničinec, Petr 241
 Hanzík, Stanislav 80, 81, 286
 Hanzlová, Alena 319
 Haščyn, František 74
 Hauner, Jiří 211
 Hauserová-Radová, Milena 9, 10, 12, 13, 62–68, 327, 328
 Havel, Václav 41, 56, 317
 Havlíček, Ivan 98
 Havlíček, Josef 150
 Havránek, Václav 46
 Havrda, Tomáš 249
 Heidegger, Martin 21, 196
 Hendrych, Jan 171, 173, 206, 283
 Henne, Walter 94
 Hertzberger, Herman 220, 225
 Hliský, Václav 193, 309, 312
 Hladík, Karel 278
 Hladíková, Lydie 72, 284
 Hlaváček, Emil 13, 70, 88, 89, 91, 94, 96, 97
 Hlaváček, Petr 21, 54
 Hloušek, Alois 140, 142, 145
 Hnát, Přemysl 125, 163
 Hoffmeister, Adolf 282
 Hofman, Vlastislav 257, 260
 Hollein, Hans 97, 216
 Hölzel, Zdeněk 10, 36–44, 53, 58, 180, 243, 317, 319, 328
 Hons, Josef 254
 Honzík, Karel 108, 300
 Horyna, Mojmír 74
 Hořejší, Ivan 46
 Hošek, Zdeněk 123, 129, 132

- Hozák, Jan 94, 319
 Hradec, Eduard 139
 Hrdličková, Jana 72, 75, 77
 Hromádková, Alena 45
 Hron, Michal 123, 129
 Hrubý, Josef 79, 80, 116
 Hrůša, Petr 8, 11-14, 196-205, 328, 329
 Hrůza, Jiří 38, 260, 311, 317
 Hříčák, Jan 280
 Hřivnáč, Zbyněk 84
 Hubáček, Karel 12, 45, 87, 150, 152, 155, 160, 164, 252, 309, 311
 Hubička, Stanislav 70
 Hübschmannová, Anna 286
 Hudson, Kenneth 94
 Hůrka, Jiří 27
 Husák, Gustáv 250, 269
 Husák, Vladimír 250
 Hypšman, Bohumil 121
 Choay, Françoise 317
 Chytilová, Věra 87, 212, 271
 Ilečková, Heda 284
 Jacobs, Jane 21, 90, 91
 Jacobsen, Arne 221
 Jakeš, Miloš 185
 Jakoubek, Pavel 77
 Jakubec, Zdeněk 218, 219-221
 Jandourek, Jiří 151, 158
 Janeček, Luboš 241
 Janeček, Pavel 254, 264
 Janoušek, Vladimír 84
 Janů, Karel 41, 42, 45, 122, 136
 Jarolím, Milan 220
 Jaroš, Jan 123, 127, 129, 245
 Jencks, Charles 37, 40-42, 45, 91, 114, 121, 202, 308, 314, 320
 Jeník, Jaroslav 111
 Jeřábek, František 237
 Jetelová, Magdalena 243, 250
 Ježek, Vladimír 27, 28
 Ježková, Alena 11, 122-132, 328
 Jícha, Prokop 108, 109, 111, 113
 Jilemnická, Ellen 132
 Jilemnický, Ivan 132
 Jíra, Luboš 193
 Jiránek, Ota 217
 Jiříčková, Eva 77, 228
 Johnson, Philip 211
 Jordán, Jaroslav 27
 Judl, Stanislav 236, 237
 Judlová, Marie 243, 250
 Jungmann, Pavel 41
 Kadeřábek, Jiří 114, 125, 162, 163
 Kafka, Čestmír 85
 Kafka, Ivan 193, 194, 237, 243, 250
 Kahn, Louis 225
 Kales, Josef 228
 Kameník, Karel 98
 Kándl, Jaroslav 218, 220, 302, 312
 Kantůrek, Jiří 228
 Kaplický, Jan 323
 Karfík, Vladimír 147
 Kasalický, Václav 306, 309
 Kašička, František 74, 310
 Kautman, Václav 264, 265
 Keil, Petr 11, 38, 41, 180-184, 328
 Kepka, Tomáš 229, 233
 Kerel, Jan 16, 37, 38, 41, 42, 180, 243, 317, 319
 Kittrich, Josef 26, 122, 186
 Klapová, Ilona 91, 92
 Kleihues, Josef Paul 152
 Klen, Jiří 218, 221
 Kletenský, Aleš 59
 Klika, Josef 27
 Klíma, Milan 46, 48
 Klimeš, Ivo 87
 Klimeš, Vlastibor 125, 134, 206, 208
 Klimešová, Marie 243
 Klokočka, Jiří 206
 Klos, Jan 284
 Kment, František 278, 279
 Kmentová, Eva 132, 278
 Knapová, Iva 139
 Knížák, Milan 59
 Knobloch, Milan 132
 Knytl, Luboš 97
 Koblasa, Jan 228
 Kobosil, Karel 275, 292
 Kocáb, Michael 234, 250
 Kocourek, Jaroslav 59
 Kolář, Jiří 221
 Kolařík, Emil 244
 Komrska, Ján 59
 Konopa, František 145
 Konopka, Ladislav 107, 140, 143, 145
 Kopecký, Miloš 46
 Kopřiva, Milan 254
 Koreček, Luboš 116
 Kosárek, Adolf 233
 Kosek, Jaroslav 9, 13, 14, 237, 242-250, 327, 329
 Kosek, Miloš 221
 Kosková, Jarmila 245
 Košatka, Bedřich 88
 Kotalík, Jiří 206, 241, 243, 311, 312
 Kotalík, Jiří T. 242, 243
 Kotěra, Jan 96
 Kotík, Martin 16, 46, 52, 53
 Kotík, Petr 310
 Kotíková, Kateřina 219
 Koucký, Roman 21
 Koula, Jan E. 300
 Kousal, Radim 151
 Kout, Milan 111
 Koutský, Karel 122, 142
 Kovář, Jaroslav 241
 Kovář, Karel 114, 115
 Kovář, Petr 11-14, 236-245, 249, 250, 329
 Kovář, Zdeněk 264, 272, 275
 Kovařík, Emil 13, 23, 62, 88, 170
 Kovářík, Vladimír 309
 Kovařovic, Jan 38
 Koza, Jaroslav 245
 Kozák, Bohumír 312
 Kozel, Jan 122, 142
 Kozová, Jitka 245
 Krajčí, Petr 56, 57, 59, 61, 98, 202
 Králíček, Václav 36, 46, 53, 160, 316
 Kraml, Ivo 237
 Kramoliš, Miloslav 186
 Krásný, Jan 18, 26, 170
 Krátký, Vladimír 9, 10, 12, 13, 46-52, 327, 329
 Kratochvíl, Petr 314, 316, 317
 Krejčí, Karel 257
 Krch, Vojtěch 122
 Krier, Léon 38, 45, 317, 320
 Krier, Rob, 48, 97, 191, 320
 Krise, Jindřich 21, 78, 122, 140, 218, 249
 Kroha, Jiří 221, 244, 300
 Kroupová, Alena 286
 Krumbachová, Ester 191, 249
 Křišťálová, Helena 280
 Kuba, Josef 233
 Kuba, Ludvík 278
 Kubišta, Jiří 218-221
 Kubricht, Václav 18
 Kuča, Otakar 264, 267, 269
 Kučera, Jiří 25
 Kudrnáč, Antonín 18
 Kuchař, Jiří 220, 221
 Kukač, Rudolf 140
 Kulhánek, Oldřich 241
 Kulík, Tomáš 171
 Kuna, Zdeněk 120, 129, 208, 308, 312
 Kunca, Karel 74, 136
 Kupka, Pavel 70-72, 74, 76, 77, 171
 Kurial, Antonín 196, 204
 Kutil, Bohuslav 300
 Kutnar, František 122
 Kutnar, Petr 11, 122-132, 328
 Kuzma, Dušan 80
 Kvíz, Milan 121
 Lábus, Ladislav 13, 46, 47, 53, 191, 219, 316
 Lamarová, Milena 256
 Lamr, Aleš 118
 Lang, Aleš 121, 207, 213, 216, 217
 Lasdun, Denys 225
 Láska, Vojtěch 65
 Lasovský, Jiří 26, 28, 38
 Le Corbusier 38, 90, 108, 164
 Lehocký, Peter 9, 12, 264-270, 327, 329
 Lhoták, Kamil, 140
 Líbal, Dobroslav 65, 74, 317
 Libenský, Stanislav 118
 Lier, Karel 70
 Lierová, Markéta 9, 10, 12, 70-76, 178, 327, 328
 Liesler, Lukáš 11, 162-168, 328
 Líman, Jan 125
 Línek, Jan 114, 147, 170, 219, 235, 312, 322
 Loos, Ivo 71, 74, 75, 171, 172, 229
 Lopata, František 308
 Lorrain, Claude 251
 Louda, Jan 170-173, 177, 311
 Louda, Jiří 228
 Lovins, Amory 164
 Lynch, Kevin A. 9, 18, 21, 25, 42, 91, 314, 327
 Mahler, Gustav 47
 Machonin, Sergej 41
 Machonin, Vladimír 46, 122, 123, 125, 139, 160, 311, 312
 Machoninová, Věra 46, 87, 123, 125, 139, 160, 282, 287, 311, 312

- Majer, Jiří 94
 Makovec, Imre 106, 211, 317
 Makovský, Vincenc 204
 Makovský, Zdeněk 204
 Malaniuk, Bohdan, 88, 97
 Malátek, Jindřich 74
 Malátová, Jiřina 142
 Malec, Antonín 145
 Mansfeld, Pavel 206, 245
 Markup, Václav 279
 Maršálková, Margita 21
 Mart, Juraj 280
 Martinet, André 317
 Masák, Miroslav 56, 61, 152, 202, 311, 312, 316
 Matěj, Miloš 96
 Matějů, Martin 318
 Matoušová, Dana 90
 Matyáš, Jan 71, 75, 140, 142, 145
 Matyáš, Josef 178, 181, 207, 208, 214
 Mautnerová, Eva 202
 McLuhan, Marshall 41, 42
 Medek, Mikuláš 228, 233
 Melnikov, Konstantin 244
 Mendl, Václav 204
 Merger, Jiří 10, 11, 13, 114–120, 328
 Mergerová, Miluška 46
 Merhautová, Anežka 69
 Merta, Jiří 94
 Měšťan, Jan 181, 182, 185
 Míka, Pavel 202
 Mikula, Miroslav 27
 Miluník, Vlado 114, 115, 147, 170, 235, 312, 317
 Minářová, Hana 129
 Mírová, Děvana 72, 284
 Mišík, Vladimír 221
 Mojžíš, Jiří 316
 Moldan, Bedřich 24, 91
 Moravec, Vojtěch 244
 Moško, Rudolf 264
 Mudra, Václav 171, 177
 Muk, Jan 74
 Muková, Jiřina 74
 Müller, Vladimír 187
 Musil, Jiří 9, 327
 Musil, Zdeněk 201
 Muziková, Ilona 217
 Mysliveček, Jan 245, 250
 Myška, Václav 108
 Mžyk, Josef 52
 Nárožný, Petr 114
 Navrátil, Arnošt 249
 Neff, Ondřej 309
 Nelson, Paul 36
 Nenutil, Rudolf 201
 Nepraš, Karel 40, 44, 72–74, 77, 166
 Nerví, Pier Luigi 90
 Neumann, Jaromír 186
 Nemrava, Antonín 94
 Niemeyer, Oscar 228
 Noguči, Isamu 78, 80
 Norberg-Schulz, Christian 21, 45, 316, 317
 Nouvel, Jean 317
 Nováček, Jan 116, 118
 Novák, Alexandr 308
 Novák, Jiří 74
 Novák, Rostislav 132
 Novák, Vratislav Karel 156, 190, 191, 236
 Nováková, Zdenka 10, 78–86, 206, 328
 Nováková, Zdenka Marie 125
 Novotná, Jana 114, 125, 162, 163
 Novotný, Karel 151
 Nový, Otakar 121, 316, 317
 Oberstein, Ivo 12, 16, 38, 46, 48, 310, 316, 317
 Obrtel, Vít 80
 Ogoun, Milan 236
 Opatřil, Jiří 191
 Orišiková, Petra 280
 Orwell, George 38
 Ouřecký, Jaroslav 25, 42, 319
 Pahlaví, Rezá 180
 Palcr, Zdeněk 72, 202
 Pardy, Věkoslav 26
 Parent, Claude 42
 Paroubek, Jaroslav 13, 46, 111, 170
 Patočka, Jan 196
 Pattison, Jim 233, 235
 Pavézka, Luděk 8, 9, 272–276, 327
 Pavlík, Milan 310
 Pavlík, Miloš 46, 53
 Pawley, Martin 41, 42
 Pázler, Milan 145
 Pecková, Ludmila 280, 282
 Pechar, Josef 12, 18, 36, 300–304, 329
 Peichel, Gustav 97
 Pelcl, Jiří 151
 Pelčák, Petr 197, 202, 204
 Peterka, Martin 21
 Petřík, Vladimír 322
 Pevsner, Nikolaus 90, 94
 Piano, Renzo 169
 Pícek, Stanislav 79, 85
 Pilc, Václav 67
 Piranesi, Giovanni Battista 250
 Pitlach, Milan 10, 14, 218–224, 329
 Pivovarov, Viktor 222
 Pleskot, Josef 13, 21, 48, 53, 185, 235
 Plicka, Ivan 57, 98, 115, 121
 Plieštit, Juraj 98
 Plíšková, Naděžda 72
 Podhrázký, Stanislav 72, 202
 Podzemný, Richard 120, 129
 Poe, Edgar Allan 42
 Pohribný, Jan 98
 Pokorný, Zdeněk 79, 80, 84, 116, 125
 Portoghesi, Paolo 314
 Portman, John C. 211
 Pospíšil, Petr 88
 Povolný, Marek 171
 Prager, Karel 12, 59, 70, 75, 78, 79, 114, 115, 125, 162, 170–173, 177, 180, 221, 308, 311
 Prášil, Karel 187
 Pražák, Albert 229, 233
 Preiss, Pavel 253, 256, 257
 Prekop, Rudo 54
 Price, Cedric 221, 222
 Procházka, Jan 249
 Procházková, Marie 151
 Přáda, Zdeněk 125
 Přebyl, Květoslav 219, 220
 Příkryl, Emil 36, 80, 87, 151, 158, 160, 202, 253, 312, 316, 318
 Pulkrábek, Jindřich 186–188, 191
 Rada, Oldřich 62
 Radová-Štiková, Milada 13, 54, 62, 63
 Rajniš, Martin 129, 162, 169, 225, 233, 253
 Rak, Bořivoj 191, 193
 Rákosník, Boris 139
 Rákosník, Otakar 118
 Rasl, Zdeněk 94
 Rathouský, Jiří 27, 31
 Eames, Charles 41
 Eames, Ray 41
 Rejchl, Milan 111, 188
 Remler, Lubomír
 Rezek, Petr 21, 202
 Richards, J. M. 94
 Richter, Václav 67, 68, 196
 Rittenauer, Pavel 27, 28
 Rjabušin, Aleksandr 305
 Rogers, Richard 45, 90, 225
 Rohe, Ludwig Mies van der 80, 107
 Rosenberg, Evžen 219, 222, 244
 Rossi, Aldo 97, 121, 250, 320
 Rothbauer, Zdeněk 46
 Rothbauerová, Vítězslava 10, 26–34, 59, 328
 Roubíček, René 72
 Rowe, Colin 42
 Rozehnal, Bedřich 64
 Rozsypal, Ivo 156
 Rubek, Vlasta 139
 Rubková, Šárka 10, 12, 14, 134–139, 328, 329
 Rudiš, Viktor 12, 196, 198, 201, 202
 Rudolph, Paul 164
 Ruller, Ivan 311
 Runczik, Zbyněk 124, 132
 Rusín, Tomáš 197, 202
 Růžička, Vratislav 36, 125, 134, 135, 137, 139, 249
 Růžičková, Eva 134, 135, 137
 Rybářová, Dagmar 46
 Rychlíková, Marie 72, 284
 Ryšková, Michaela 96
 Říčný, Michal 202
 Řihošek, Miroslav 26
 Samohelová, Helena 12, 13, 278–287, 329
 Sant'Elia, Antonio 251
 Santini-Aichl, Jan Blažej 260, 308
 Sapák, Jan 58, 61
 Sborwitz, Michal 11, 186–194, 328
 Sborwitzová, Marie 187
 Scott Brown, Denise 317
 Sedláček, František 114, 186
 Sedláček, Jan 306, 308, 311
 Sedláček, Vojtěch 42
 Sedláčková, Tatiana 264
 Sedlák, Jan 48
 Sedláčková-Valterová, Radomíra 12, 13, 304–312, 329
 Sekal, Luboš 129
 Semrád, Rudolf 278
 Sandler, Zdeněk 197
 Schein, Ionel 186

- Schleger, Eduard 11, 13, 114, 162-168, 317, 328
 Schmiedt, Karel 108, 111
 Schorm, Evald 221
 Schráníl, Rudolf 74
 Siegel, Jiří 177, 229
 Sirotek, Jaromír 186, 188
 Skácel, Petr 196
 Skála, Ivan 228
 Skalický, Jiří 145
 Slavík, Otakar 221
 Smetana, Jindřich 171
 Smetana, Tomáš 47
 Smithson, Alison 42, 225
 Smithson, Peter 42, 225
 Smrž, Tomáš 193
 Sojka, Miloš 220
 Sokol, Václav 312
 Sopko, Jiří 156, 166, 220, 221
 Souček, Jan 251
 Souček, Karel 150
 Sozanský, Jiří 147, 241, 242
 Srpa, Jaroslav 286
 Stanko, Vasil 54
 Stano, Tono 54
 Starý, Oldřich 193, 300
 Stašek, Jiří 122
 Stašek, Zdeněk 100, 114
 Stefan, Bedřich 140
 Stefan, Oldřich 62, 122, 140
 Steinbach, Ota 121
 Stibor, Jaroslav 12, 290-298, 329
 Stirling, James 40, 45, 97, 114, 121, 172, 221, 225, 317
 Strand, Paul 222
 Styblo, Zbyšek 11, 12, 170-176, 311
 Sudek, Josef 221
 Sucomel, Bohumil 140
 Sucomel, Jiří 11, 12, 36, 80, 150-160, 253, 316, 328
 Suška, Čestmír 242
 Svoboda, Jan 85, 221
 Svoboda, Jaroslav 72
 Svoboda, Josef 75, 252
 Svoboda, Petr 38, 180, 181, 280, 282
 Sýkora, Jaroslav 88
 Syrovátko, Jaromír 151
 Syrový, Bohuslav
 Šabouk, Sáva 308
 Šafr, Jaroslav 38
 Šaml, Martin 151
 Šebek, Václav 163, 220
 Šedivý, Petr 87
 Šenberger, Tomáš 9, 10, 13, 88-96, 301, 319, 327, 328
 Šerá, Jarmila 242
 Šesták, Jan 115, 118, 121, 125
 Šestáková, Dagmar 79, 163
 Šetlík, Jiří 236
 Ševčík, Jiří 9, 13, 18, 21, 23, 25, 38, 42, 46, 53, 62, 91, 121, 173, 243, 250, 314, 318, 320, 327
 Ševčíková, Jana 9, 13, 23, 327
 Šik, Ondřej 236
 Šik, Ota 249
 Šilar, Lubomír 286
 Šimotová, Adriena 221
 Škarda, Jaroslav 100, 143, 145
 Šlapeta, Vladimír 42, 185, 191, 243, 317
 Šmejkal, Jaroslav 229, 233
 Šmok, Ján 56
 Šmolík, Václav 206, 207, 212, 216, 217
 Šnajdr, Stanislav 78, 88, 122, 170
 Špačková, Dana 59
 Špička, Daniel 228
 Šrámek, František 308
 Šrámek, Jan 84, 108, 249, 284, 305, 311, 316
 Šrámek, Michal, 206
 Šrámková, Alena 47, 53, 108, 186-188, 191, 206, 211, 212, 219, 284, 305, 312, 316
 Šrámková, Magda 21
 Štědrý, František 88, 91
 Štefek, Luděk 208
 Štěpaník, Jan 88, 91
 Štreit, Jindřich 243
 Štern, Ervín 250
 Štětina, Dušan 163
 Štípek, Jan 38,
 Štípek, Jaroslav 123, 125
 Štrougal, Lubomír 233
 Štulc, Josef 64
 Štulc, Vladimír 80, 229, 234
 Štursa, Jiří 36, 122
 Šukurovová, Anna 306
 Švácha, Rostislav 188, 317
 Švec, Jaroslav 84, 85
 Švec, Stanislav 79
 Švolík, Miro 54
 Tange, Kenzo 80
 Tatoušek, Jan 170
 Teige, Karel 41, 164
 Tenzer, Antonín 309
 Thatcherová, Margaret 97
 Thomasová, Jitka 27, 28
 Timaios 202
 Timr, Martin 145
 Tobek, Stanislav 38, 180
 Todlová, Markéta 21
 Tomanová, Kateřina 156
 Troniček, František 125
 Třešňák, Vlastimil 221
 Třešník, Jan 11, 108-112, 328
 Turek, Tomáš 11, 206-216, 328
 Tuzarová, Kateřina 277
 Uhlíř, Vladimír 286
 Ungers, Oswald Mathias 219, 222
 Uřešová, Libuše 236
 Vaculík, Jaroslav 38
 Vaculík, Ludvík 41
 Vačura, Petr 41, 42
 Vajzr, Miroslav, 125
 Valiūškis, Gediminas 306
 Valouch, Ota 156
 Valtr, Václav 46
 Vaněk, Imrich 280
 Vaňura, Karel 72
 Vašek, Milan 134
 Vavroušek, Josef 24
 Vavřík, Ivan 10, 12-14, 54-60, 98, 202, 328, 329
 Vavřín, [Miroslav] 111
 Velčovský, Josef 132
 Velek, Jan 206
 Venturi, Robert 37, 42, 45, 58, 121, 202, 314, 317, 320
 Veselý, Aleš 228
 Veselý, Dalibor 42, 45, 317
 Víková, Jindra 284
 Vítková, Oluša 132
 Vítů, Josef 100
 Vízner, František 118
 Vlasáková, Eva 280
 Vlček, Tomáš 79, 85
 Vochta, Mirek 206
 Vokáč, Dalibor 80, 253
 Vokatý, Vladimír 111
 Volný, Milan 219
 Vomáčka, Tomáš 191
 Vondrka, Jiří 102, 141, 145
 Vostárek, Karel 236, 237, 241
 Voženílek, Zdeněk 312
 Vrábel, Jan 201, 202
 Vrana, Jan 11, 80, 228-234, 328
 Vydra, Leopold 123, 132
 Vydrová, Zdena 202
 Vychodilová, Lenka 98
 Wahla, Ivan 197, 202
 Wartha, Kamil 312
 Weisser, Jiří 120
 Welz, Tomáš 120
 Wiesner, Arnošt 26
 Wilson, Colin St John 225
 Winter, Vlastimil 68
 Wright, David 164
 Wright, Frank Lloyd 80
 Zachystal, Miloš 46
 Zámečnicková, Dana 252
 Zárybnický, Miloš 96
 Zavřel, Zdeněk 163, 186, 219, 225
 Zdvihal, Miroslav 145
 Zelený, Jan 27, 28 310
 Zeman, Svatopluk 122-125, 127, 129, 132
 Zemánková, Helena 96
 Zídek, Svatopluk 319
 Zippe, Stanislav 191
 Zoubek, Jasan 236, 237
 Zoubek, Olbram 202, 286, 287
 Zvěřina, Pavel 206
 Žabička, Zdeněk 201, 202
 Žák, Ladislav 26
 Žemlička, Jan 156
 Žertová, Růžena 186
 Žilka, Václav 313



rozhovory

Zvláštní poděkování patří zejména pamětníkům, kteří nám ochotně věnovali svůj čas a podělili se s námi o své vzpomínky a cenné archivní materiály.

rozhovory

architektura osmdesátých let

Editor Petr Vorlík

Texty Lukáš Beran, Klára Brůhová, Jana Bukačová, Irena Fialová, Hubert Guzik, Karolina Jirkalová, Tomáš Klanc, Šárka Koukalová, Lenka Kužvartová, Lucia Mlynčková, Eva Novotná, Miroslav Pavel, Tereza Poláčková, Lenka Popelová, Pavel Směták, Klára Ullmannová, Lukáš Veverka, Veronika Vicherková, Petr Vorlík, Jan Zikmund

Recenze Rostislav Švácha, Peter Szalay

Jazykové korektury Jan Kovanda

Překlad Robin Cassling

Rejstřík Blanka Kynčlová

Zdroje zobrazení viz popisy ilustrací

Grafická úprava a sazba Jan Forejt / Formall

Úprava obrazových předloh Jiří Klíma / Formall

Produkce Gabriel Fragner / Formall

Tisk Tiskárna Helbich

Papíry Fedrigoni Arcoprint Milk 120 g/m² a 300 g/m²

Počet stran 336, náklad 300, první vydání

Vynasnažili jsme se dohledat autory nebo majitele práv k publikovaným ilustracím; pokud přesto došlo k opomenutí, přijměte tímto naši omluvu.

Fotografie na předchozí dvoustraně zachycuje narozeniny Zdeňka Jakubce a pochází ze soukromého archivu Milana Pitlacha.

Děkujeme architektovi Andreji Gürtlerovi, fotografům Josefu Mouchovi, Jiřímu Skupienovi, Lubo Stachovi, Petru Zhořovi, Svatavě Podrazilové z Národního památkového ústavu, Barboře Egidové z RD Rýmařov s.r.o., Kláře Pučerové z Galerie Jaroslava Fragnera, pracovníkům Ústřední knihovny ČVUT v Praze, Národní knihovny České republiky, kolegům Matúši Dullovi, Janu Caltovi, Gabriele Thompson a studentům semináře Poválečná architektura na Fakultě architektury ČVUT v Praze. Děkujeme kolegům, přátelům a příznivcům poválečné architektury.

Kniha vznikla s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky a Fakulty architektury ČVUT v Praze; jako výstup projektu *Architektura osmdesátých let v České republice – Osobitost, identita a paralelní úvahy na pozadí normalizace* (DG18P02OVV013) v programu aplikovaného výzkumu a vývoje Ministerstva kultury České republiky Národní a kulturní identita – NAKI II (hl. řeš. Petr Vorlík).

Vydalo České vysoké učení technické v Praze

Fakulta architektury

Thákurova 9, 166 34 Praha 6, tel.: 224 356 254

V roce 2020

architektura80.cz
povalecnaarchitektura.cz

ISBN 978-80-01-06778-9