

Kritický regionalismus: moderní architektura a kulturní identita

KENNETH FRAMPTON

„Fenomén univerzalizace znamená sice vzestup lidstva, současně však představuje i jakousi nenápadnou destrukci nejen tradičních kultur – což by nemuselo být možná zlo nenapravitelné – nýbrž i toho, co prozatím nazvu tvůrčím jádrem velkých civilizací, velkých kultur, oním jádrem, které určuje naše chápání života a které anticipovaně označím jako etické a mytické jádro lidstva. Zde se rodí konflikt; cítíme, že tato jediná světová civilizace působí zároveň rozkladně na onen kulturní fond, který dal vznik velkým civilizacím minulosti. Tato hrozba se projevuje kromě jiných znepokojivých účinků šířením jakési brakové civilizace, která je karikaturním rubem toho, co jsem před chvílí označil jako základní vzdělání. Po celém světě se dává tentýž špatný film, vhadují se mince do stejných hracích automatů, prodávají se jedny a tytéž přišernosti z umělé hmoty a hliníku, řeč se stejně komolí propagandou atd.; jako by tomu bylo tak, že lidstvo, získavší masový přístup k elementární konzumní kultuře, se také masově zastavilo na jakési podkulturní úrovni. Takto se dostáváme ke klíčovému problému národů, které nastupují cestu rozvoje. Je nutné, aby se za cestu modernizace platilo odhozením dávné kulturní minulosti, která byla smyslem národního bytí?... Odtud paradox: Nejdříve je nutné najít kořeny v minulosti, obnovit duši národa a vytyčit tvář v tvář kolonizátorovi tento duchovní a kulturní požadavek. Zároveň je však třeba, má-li se vstoupit do moderní civilizace, osvojit si vědeckou, technickou a politickou racionalitu, která začasť vyžaduje zřeknout se kulturní minulosti. Je skutečností, že každá kultura není s to snést a strávit nápor světové civilizace. V tom je právě paradox: jak se současně modernizovat i vracet k pramenům? Jak probudit starou spící kulturu a vstoupit zároveň do univerzální civilizace?...

Nikdo nemůže říci, co se stane s naší civilizací, až se skutečně setká s jinými civilizacemi jinak než v dobytelském a podmanitelském střetu. Třeba však přiznat, že k tomu setkání na úrovni opravdového dialogu ještě nedošlo. Proto jsme nyní v jakémsi mezidobí, kdy se už nemůžeme přidržovat dogmatismu jediné pravdy, a nejsme přitom ještě schopni přemoci skepticismus, v němž jsme se ocitli. Jsme jakoby v tunelu, v soumraku dogmatismu a na prahu skutečných dialogů.“

Paul Ricoeur: Univerzální civilizace a národní kultury, 1961

Termín „kritický regionalismus“ nemá označovat domácí (vernakulární) architekturu, která kdysi spontánně vznikala ze složité souhry klimatu, kultury, mýtu a řemesla, ale spíše má identifikovat ony nové regionální „školy“, jejichž hlavním záměrem bylo reflektovat a zužitkovat specifické základní danosti, ve kterých se pohybují. K dalším faktorům, které přispěly ke zrodu tohoto druhu regionalismu, patří nejen určitá prosperita, ale také jistý druh obecného anti-centralistického povědomí – či přinejmenším snaha o nějakou formu kulturní, ekonomické a politické nezávislosti.

Pojem místní nebo národní kultury je vlastně paradoxní označení, a to ne-

jen s ohledem na zmíněný zřejmý rozpor mezi zakořeněnou kulturou a univerzální civilizací, ale také proto, že vlastní vývoj všech kultur, jak dávných, tak moderních, závisel na určitém křížovém oploďňování jinými kulturami. Jak vyplývá z Ricoeurovy citované pasáže, národní a regionální kultury se dnes musí více než kdy dříve konstituovat jako místně skloňované projevy „světové kultury“. Není jistě náhodou, že toto paradoxní označení se vynořuje právě v době, kdy globální modernizace podkopává se stále rostoucí silou všechny formy tradiční, autochtonní a na zemědělství založené kultury. Z hlediska kritické teorie musíme na regionální kulturu hledět nikoliv jako na něco daného a relativně neměnného, ale spíše jako na něco, co musí být, alespoň dnes, záměrně kultivováno. Ricoeur dovozuje, že udržení nějaké autentické kultury i pro budoucnost bude záviset především na naší schopnosti vytvářet vitální formy regionální kultury a přitom si osvojovat cizí vlivy jak v rovině kultury, tak civilizace.

Takový proces osvojování a reinterpretace se ukazuje v díle dánského architekta Jørna Utzona, především v jeho bagsvaerdsském kostele, dokončeném na předměstí Kodaně v roce 1976: prefabrikované betonové výplňové prvky standardizovaných rozměrů se v něm – zvláště artikulovaným způsobem – kombinují se skořepinovými železobetonovými klenbami, které byly vytvořeny na místě a které překlenují hlavní veřejné prostory. Tato kombinace modulární skládačky a betonování *in situ* se sice může na první pohled jevit jen jako vhodné využití plných možností technologií betonu, které máme dnes k dispozici. Můžeme ale obhájit i tvrzení, že způsob, jak jsou tyto technologie kombinovány, odkazuje k řadě dialogicky protikladných hodnot.

Na jedné straně můžeme říci, že prefabrikovaná modulární skladba nejen souzní s hodnotami univerzální civilizace, ale také „reprezentuje“ její schopnost normativního použití, zatímco skořepinová klenba zbudovaná *in situ* je jednorázovým konstrukčním vynálezem postaveným na jedinečném místě. V duchu Ricoeura lze argumentovat, že jedno potvrzuje normy univerzální civilizace, zatímco druhé proklamuje hodnoty idiosynkratické kultury. Podobně můžeme tyto různé formy betonové konstrukce chápat jako prosazování racionality normativní techniky a klást je do protikladu k mimoracionálním symbolickým strukturám.

Ale vynořuje se zde i další dialog, jakmile přejdeme od ekonomicky optimálního modulárního obkladu vnějšku (ať to jsou betonové panely nebo zasklení na střechách) k daleko méně optimální konstrukci vzniklé *in situ* a skořepinové klenbě pnoucí se nad lodí. Takové zaklenutí – poměrně neekonomický způsob konstrukce, srovnáme-li ho např. s ocelovými příhradovými nosníky – bylo záměrně zvoleno pro své symbolické vlastnosti: klenba v západní kultuře označuje posvátné. Ale výrazné tvarování, které se ukazuje v řezu této stavby, může být sotva pokládáno za západní. Jediný předchůdce takového řezu v oblasti posvátných staveb je na Východě – střecha čínské pagody, kterou Utzon uvádí ve své podnětné esaji „Plošiny a roviny. Myšlenky dánského architekta“.

Jemné a protichůdné nárážky vtělené do tohoto betonového skořepinového stropu mají mnohem hlubší důsledky než jen zdánlivou zvrácenost reinterpretace východních trámových forem v západní betonové technologii; neboť hlavní klenba nad lodí, která svým měřítkem a horním osvětlením naznačuje přítomnost náboženského prostoru, zároveň jako by chtěla zabránit tomu, aby forma, která ji utváří, byla čtena výlučně buď západním či naopak východním způsobem. Podobné prostupování Východu a Západu se také odehrává ve

ztvárnění dřevěných oken a laťových příček, které připomíná jak domácí severskou architekturu dřevěných kostelů, tak tradiční řezbářsky zpracované trámové stavby Číny a Japonska. Záměr, který je za touto procedurou dekonstrukce a nové syntézy, zdá se být tento: Za prvé, znovuoživit jisté *znehodnocené* západní formy prostřednictvím orientálního přetavení jejich základní povahy; a za druhé, naznačit sekularizaci institucí, které jsou těmito formami reprezentovány. To je jistě vhodnější způsob, jak pojímat kostel v sekularizované době, v níž tradiční církevní ikonografie vždy riskuje úpadek do kýče.

Toto oživení západních prvků východními obrysy – a naopak – ovšem nevyčerpává způsoby, jimiž kostel v Bagsvaerdu reaguje na svou situovanost v čase a prostoru. Utzon dal kostelu formu, která připomíná také stodolu, a použil tak zemědělskou metaforu pro veřejný výraz posvátné instituce. Ovšem tato poněkud skrytá metafora, spojující náboženství s agrární kulturou, se možná časem trochu promění, neboť až okolní mladé stromky vyrostou, kostel se poprvé bude ukazovat v rámci svých vlastních hranic. Tento přirozený *temenos*, vytvořený clonou stromů, bude bezpochyby v budoucnu povzbuzovat k četbě tohoto domu spíše jako chrámu než jako stodoly.

Příkladem vysloveně anticentralistického regionalismu bylo katalánské národní hnutí, které se vynořilo se založením Skupiny R v Barceloně v roce 1951. Tato skupina, vedená J. M. Sostresem a Oriolem Bohigasem, se od počátku ocitla ve velmi složité kulturní situaci. Na jedné straně bylo její povinností oživit racionalistické, antifašistické hodnoty a postupy GATEPACu (předválečného španělského křídla CIAMu), na druhé straně cítila jako svou politickou odpovědnost podnítit realistický regionalismus přístupný široké veřejnosti. Tento dvouhlavý program byl poprvé veřejně vyhlášen Bohigasem v jeho článku „Možnosti barcelonské architektury“, otištěném v roce 1951. Rozmanité kulturní podněty, které utvářely tento heterogenní regionalismus, směřovaly k tomu, aby potvrdily nevyhnutelně hybridní povahu moderní regionální kultury. Na prvním místě to byla katalánská cihelná tradice, která se datuje od období *Modernisma*; pak zde byl vliv Neutry a neoplasticismu, který byl nepochybně podnícen studií Bruna Zeviho *La Poetica dell'architettura neoplastica*, publikovanou v roce 1953. Poté následoval vlivný neorealistický styl italského architekta Ignazia Gardelly, který ve své Casa Borsalino v italské Alessandrii (1951–53) použil tradiční okenice, úzká okna a široce přetaženou střechu. A je třeba dodat, zejména k praxi Mackaye, Bohigase a Martorella, i vliv britského nového brutalismu (viz jejich bytové domy na Paseo de la Bonanova v Barceloně z roku 1973).

Tvorba barcelonského architekta J. A. Codercha byla typicky regionalistická a oscilovala – až donedávna – mezi moderní cihelnou domácí architekturou středozevního ražení, jak ji poprvé vyjádřil svým osmipodlažním obytným blokem ISM v Barceloně na Paseo Nacional v roce 1951 („tradičně“ artikulovaným obdobně jako Casa Borsalino s vysokými okenicemi a tenkými přesahujícími římsami) a mezi avantgardní neoplastickou či miesovskou kompozicí v Casa Catasus dokončené v roce 1956 v Sitges.

Nejčerstvější výstřelky katalánského regionalismu jsou asi nejzřejmější v díle Ricarda Bofilla a Taller de Arquitectura. Zatímco Bofillův obytný dům Calle Nicaragua z roku 1964 ukazoval spřízněnost s Coderchovou novou interpretací cihelné domácí architektury, koncem šedesátých let skupina Taller očividně přejala přístup *Gesamtkunstwerku*. Svým komplexem Xanadu postaveným

v Calpe v roce 1967 dala volný průchod kýčovitému romantismu. Jejich posedlost obrazem zámku dosáhla vrcholu v jejich ostentativně heroickém, dlaždicemi obkládaném komplexu Walden 7 v Sant Just Desvern v Barceloně (1970-75). Svým dvanáctipodlažním objemem, poddimenzovanými obytnými prostory, malými balkóny a dnes již rozpadajícím se kachlíkovým obkladem vyznačuje Walden 7 onu nešťastnou mez, za níž to, co původně bylo závažným podnětem, degeneruje do vysoce fotogenické scénografie. Přestože Walden 7 skládá poctu Gaudímu, hlubší analýza odhalí sklon k reklamnímu oblužování. Je to *narcisistní* architektura par excellence, svou formální rétorikou se obrací k světu vysoké módy a k mystice Bofillovy košaté osobnosti. Středozevní hédonická utopie, o níž Walden 7 usiluje, ztroskotává – při bližším pohledu – především na úrovni střechy, kde potenciálně citlivé prostředí nebylo realizováno tak, aby mohlo být využíváno (srovnej Le Corbusierovu Unité d'Habitation v Marseille.)

Nic nemůže být vzdálenější Bofillovu zaměření než architektura portugalského mistra Álvára Sizzy Vieiry, jehož tvorba, počínajíc plaveckým bazénem v Quinta de Conceição Matonsinhos (1958-65), rozhodně nebyla fotogenická. To je patrné z fragmentární a zdrženlivé povahy publikovaných obrázků, ale i z textu napsaného v roce 1979:

„Většina mých prací nebyla nikdy publikována; některé z věcí, které jsem dělal, byly provedeny pouze částečně, jiné byly zásadně změněny nebo zničeny. Zbývá čekat... Architektonický návrh, jehož cílem je jít do hloubky...návrh, který chce být víc než jen pasivní materializací, odmítá redukovat skutečnost a analyzuje každý její aspekt, jeden po druhém; takový návrh nemůže nalézt oporu v pevném obrazu, nemůže sledovat lineární vývoj... Každý projekt musí uchopit – s nejvyšší přísností – přesný okamžik mihotavého obrazu ve všech jeho odstínech a čím lépe poznáte onu mihotavou kvalitu skutečnosti, tím jasnější váš projekt bude... To je možná důvodem toho, proč jenom okrajová díla (tiché obydlí, víkendový dům na míle vzdálený) se uchovala tak, jak byla původně navržena. Così však zůstává. Něco se zachovalo zde, něco jinde, možná někým otcovsky opatrováno, zanechávajíc znamení v prostoru a v lidech a vstupujíc do procesu celkové transformace.“

Tato zvýšená citlivost vůči proměnám fluidní a přesto specifické skutečnosti vtiskuje Sizovu dílu mnohem vrstevnatější a zakotvenější charakter, než jaký představují eklektické tendence Barcelonské školy. Siza, vycházející z Aalta, své stavby vždy zapojoval do určité topografické situace a do jemnozrnné textury místní zástavby. Jeho stavby jsou tak přesnými odpověďmi na městskou, venkovskou či přímořskou krajinu oblasti Porta. Dalším důležitým faktorem je jeho úcta k místním materiálům, řemeslům, k jemným odstínům místního světla; úcta, kterou dodržuje, aniž by upadl do sentimentality a vylučoval racionální formy a moderní techniky. Podobně jako Aaltova radnice v Säynätsalo jsou všechny Sizovy budovy citlivě položeny do topografie svého místa. Jeho přístup je zjevně hmatový a tektonický spíše než vizuální a grafický, a to ať šlo o dům Beires v Póvos de Varzim (1973-77) či o družstevní domy Bouca v Portu (1973-77). Dokonce i jeho menší městské budovy, z nichž nejlepší je asi filiálka banky Pinto postavená v roce 1974 v Oliveira de Azemís, jsou strukturovány s ohledem na topografii.

Projekty v New Yorku usazeného rakouského architekta Raimunda Abrahama jsou zřejmě vedeny stejným zájmem, neboť tento architekt vždy kla-

dl důraz na utváření místa a na topografické aspekty stavební formy. Dům se třemi zdmi (1972) a Dům s květinovými zdmi (1973) jsou jeho typickými díly raných sedmdesátých let, v nichž projekt evokuje snový obraz a přitom trvá na nevyhnutelné materiálnosti stavby. Toto zaujetí pro tektonickou formu a její schopnost proměňovat povrch země byl převeden do Abrahamových nedávných návrhů pro Mezinárodní stavební výstavu v Berlíně, především do jeho projektu do Jižního Friedrichstadtu, navrženého v roce 1981.

Stejný taktilní přístup převládá i v práci veterána mexické architektury Luíse Barragána, jehož nejčistší domy (z nichž mnohé byly postaveny na předměstí Mexico City v Pedregalu) si osvojují topografickou formu. Barragán, který je architektem stejně jako krajinářem, vždy usiloval o citlivou a se zemí spjatou architekturu; architekturu skládající se z ohrazení, stél, fontán a vodních toků; architekturu vloženou do vulkanických skal a bujné vegetace; architekturu, která nepřímě odkazuje k mexické *estancia*. Z Barragánových prožitků mýtických a zakořeněných počátků stačí citovat jeho vzpomínky na tajemné *pueblo* jeho mládí:

„Mé nejranější dětské vzpomínky jsou spojeny s rančem, který moji rodiče vlastnili nedaleko vesnice Mazamitla. Bylo to *pueblo* v kopcích, vytvořené domy se střechami krytými taškami a s širokými okapy, které chránily kolemjdoucí před velkými lijáky, jež jsou v této oblasti běžné. I barva země zde byla zajímavá, protože to byla červená země. V této vesnici systém rozvodu vody sestával z velkých vydlabaných klád, které se táhly jako koryta podepřená o větve stromů nad střechami domů ve výšce pěti metrů. Tento akvadukt překračoval město a zabíhal do dvorků, v nichž byly velké kamenné fontány pro shromažďování vody. Na dvorkách byly stáje s kravami a drůbeží, všechno pohromadě. Venku na ulicích byly železné kruhy na uvazování koní. Z vydlabaných klád pokrytých mechem samozřejmě kapala voda po celém městě. Dávalo mu to ráz pohádkového světa. Ne, neexistují žádné fotografie, mám pouze vzpomínky.“

Tato vzpomínková úvaha byla jistě ovlivněna tím, že se Barragán celý život zabýval islámskou architekturou. Podobné cítění a zaujetí jsou zjevné i z jeho odporu proti narušování soukromí v moderním světě a z jeho kritiky zákeřného ničení přírody, které doprovází poválečnou civilizaci:

„Každodenní život se stává příliš veřejným. Rozhlas, televize, telefon, to vše je vpád do soukromí. Zahrady by proto měly být uzavřené, nikoliv otevřené veřejnému okukování... Architekti opomíjejí lidskou potřebu polosvětla, takového světla, které s sebou nese klid, a to jak v obytných místnostech, tak v ložnicích. Prosklení mnoha obytných i kancelářských budov by mělo být zmenšeno na polovinu, aby se dosáhlo kvality světla, jež umožňuje žít a pracovat mnohem soustředěněji...“

Před věkem strojů byla příroda, dokonce i ve středu měst, každému blízkým společníkem. Nyní je situace obrácená. Člověk se s přírodou nepotkává, ani když opouští město, aby s ní komunikoval. Je i uprostřed přírody cizorodým tělesem, uzavřen ve svém lesklém automobilu, jeho duch je oceňován značkou světa, z něhož automobil vzešel. Stačí reklamní poutač, aby umlčel hlas přírody. Příroda se stává odvarem přírody a člověk odvarem člověka.“

V době, kdy Barragán stavěl svůj první dům s ateliérem kolem uzavřeného dvora v Tacubayi, Mexico D. F. (1947), opustil již syntax mezinárodního stylu. A přesto jeho dílo vždy zůstávalo spjato s abstraktní formou, která charakterizuje umění naší doby. Barragánova vášeň pro velké, téměř nevyzpytatelné

abstraktní plochy vsazené do krajiny je možná nejvypjatější v jeho zahradách pro obytné čtvrtě Las Arboledas (1958-61) a Los Clubes (1961-64) a v dálničním monumentu Věže satelitního města, navrženém spolu s Mathiasem Goeritzem v roce 1957.

Regionalismus se samozřejmě projevoval i v jiných částech Ameriky; v Brazílii ve čtyřicátých letech v raném díle Oscara Niemeyera a Alfonse Reidyho; v Argentině v práci Amancia Williamse, především v jeho domě-mostu v Mar del Plata (1943-45), a později u Clorinda Testase v jeho Londýnské a jihoa-merické bance v Buenos Aires (1959); ve Venezuele, v Ciudad Universitaria, postaveném podle projektu Carlose Raúla Villanuevy mezi léty 1945 až 1960; na západním pobřeží Spojených států, nejdříve v Los Angeles od pozdních dvacátých let v práci Neutry, Schindlera, Webera a Gilla a později ve škole založené Williamem Wursterem či v jihokaliifornském díle Harwella Hamiltona Harrise. Snad nikdo nevyjádřil ideu kritického regionalismu důrazněji než Harris ve svém proslovu „Regionalismus a nacionalismus“, který poprvé pronesl na Severozápadní regionální radě AIA v Eugene ve státě Oregon v roce 1954. Při této příležitosti poprvé rozvinul své výstižné rozlišení omezeného a osvobozeného regionalismu:

„Oproti regionalismu svázanému omezeními je zde i jiný typ regionalismu: regionalismus osvobozený. Je to projev nějakého regionu, který je *obzvláště naladěn na vynořující se myšlenky určité doby*. Označujeme takovýto projev jako „regionální“ *pouze proto, protože se doposud nevynořil nikde jinde*. Je zapotřebí něco více, než jen abychom si povšechně byli vědomi ducha určitého regionu a ponechávali mu volnost. Jeho hodnota spočívá v tom, že jeho projev má *význam i pro svět mimo tento region*. Aby mohl být tento regionalismus vyjádřen architektonicky, je zapotřebí, aby zde vzniklo pokud možno mnoho budov v jedné době. Jen tak může být tento výraz dostatečně všeobecný, dostatečně rozrůzněný, dostatečně silný, aby uchvátil lidskou představivost a poskytl vhodné a déletrvající klima pro ustavení nové architektonické školy.

San Francisco bylo stvořeno pro Maybecka a Pasadena pro Greena a Greena. Ani jeden z nich by nedokázal to, co udělali, pokud by byl na jiném místě a v jiném čase. Každý používal materiály daného místa; ale materiály nejsou tím, co tato díla charakterizuje... Region může rozvíjet myšlenky. A region může myšlenky přijímat. Pro obojí je zapotřebí představivost a inteligence. V Kalifornii se v pozdních dvacátých a v třicátých letech setkaly moderní evropské myšlenky se stále se ještě rozvíjejícím regionalismem. Naopak v Nové Anglii narazil evropský modernismus na strnulý a restriktivní regionalismus, který nejdříve odolával a pak podlehl. Nová Anglie přijala evropský modernismus vcelku, protože její regionalismus byl již předtím redukován na sbírku omezení.“

V Severní Americe je dnes navzdory zjevné svobodě výrazu obtížné dosáhnout takového úrovně svobodného regionalismu. V rámci současné produkce vysoce individualistických výrazových forem (děl, která jsou často spíše povýše-necky samolibá než zásadní) prokazuje dnes pouze několik ateliérů hlubší tendenci k nesentimentálnímu zušlechťování kultury, jež má své kořeny v Americe. Atypickým příkladem současné „regionální“ architektury v Severní Americe jsou citlivě usazené domy navržené Andrewem Bateyem a Markem Mac-kem pro území Napa Valley v Kalifornii; dalším je dílo architekta Harryho Wolfa, jehož činnost se omezovala na Severní Karolinu. Wolf svůj metaforický přístup

k vytváření místa polemicky předvedl v soutěžním návrhu z roku 1982 pro Riverfront Plaza ve Fort Lauderdale. Jak naznačuje jeho vlastní popis, záměrem bylo vepsat do místa historii města, a to prostřednictvím působení světla.

„Uctívání Slunce a měření času jeho paprsky sahá až do nejzazší zaznamené historie lidstva. V případě Fort Lauderdale je zajímavé si všimnout, že budeme-li sledovat 26. rovnoběžku kolem zeměkoule, najdeme Fort Lauderdale ve společnosti antických Théb, kde měl svůj trůn egyptský bůh slunce Ra. Dále na východ bychom našli indický Džajpúr, kde byly postaveny největší sluneční hodiny ukazující rovnodennost, a to 110 let předtím, než byl založen Fort Lauderdale.

Měl jsem na mysli tyto velkolepé historické příklady, když jsme hledali symbol, který by mluvil o minulosti, přítomnosti i budoucnosti Fort Lauderdale... Abychom symbolicky zachytili Slunce, jsou do prostoru Plazy vyryty velké sluneční hodiny a jejich ukazatel v podobě zkosené zdi půlí místo v jeho severojižní ose. Zeď má dvě ostré hrany a v úhlu 26°5' stoupá od rovnoběžky, na níž leží Fort Lauderdale...

Každé z významných dat z historie Fort Lauderdale je zaznamenáno ve velké ploše slunečních hodin. Po pečlivých propočtech odpovídají úhly slunečních paprsků otvorům v obou hranách a vrhají zářící kruhy světla dopadající na jinak zastíněnou stranu slunečních hodin. Tyto paprsky světla ozařují příslušné historické značky sloužící jako roční historický kalendář.”

V Evropě může být za regionální pokládáno dílo architekta Gina Valleho, jehož tvorba se vždy soustřeďovala na město Udine. Vedle tohoto zájmu o město je Valle autorem jedné z prvních poválečných reinterpretací domácí venkovské architektury Lombardie, a to svou Casa Quaglia, postavenou v Sutriu v letech 1954–1956.

Je jistě pochopitelné, že v Evropě, kde stopy městských států byly ještě živé, se takovéto regionalistické impulzy spontánně vynořovaly po druhé světové válce, kdy mnoho významných architektů mohlo přispívat ke kultuře svýchrodných měst. Z těch příslušníků poválečné generace, kteří zachovávali vazbu na regionální nářečí, lze jmenovat Ernsta Gisela v Curychu, Jørna Utzona v Kodani, Vittoria Gregottiho v Miláně, Sverre Fehna v Oslu, Arise Konstantinidise v Athénách či v neposlední řadě Carla Scarpu v Benátkách.

Švýcarsko se svými složitými jazykovými hranicemi a s tradicí kosmopolitismu vždy vykazovalo silné regionalistické tendence. Princip kantonálních schvalování vždy upřednostňoval velmi sevřené formy výrazu a místní kantonální kulturu, zatímco federace usnadňovala prostupování a osvojování cizích myšlenek. Neocorbusierovská vila s klenbami v Campione d'Italia na italsko-švýcarských hranicích, jejímž autorem je Dolf Schnebli, může být pokládána za počátek odporu ticinské architektury proti vlivům komercializované moderny. Tento odpor našel bezprostřední ozvěnu v ostatních částech Švýcarska, v rovněž corbusierovském domě Rotalinti v Bellinzone od Aurelia Galfettiho (1961) a v tom, jak si Atelier 5 osvojil Corbusierův *béton brut*, který se objevil v sídlišti Halen, postaveném v roce 1960 na okraji Bernu.

Dnešní ticinský regionalismus má své nejvzdálenější počátky v předválečných představitelích italského racionalistického hnutí ve Švýcarsku, především v díle Itala Alberta Sartoris a rodáka z Ticina Rina Tamiho. Sartorisovy hlavní realizace jsou ve Valais, nejpozoruhodnější je kostel v Lourtier (1932) a dva malé domy s betonovou konstrukcí, postavené v letech 1934–1939 spolu s vi-

nohrady; z nich známější je sídlo Morand-Pasteura v Saillon (1935). O tom, jak se slučuje racionalismus a venkovská architektura, Sartoris napsal: „Venkovská architektura se svými základními regionálními rysy si perfektně rozumí s dnešním racionalismem. Ve skutečnosti totiž splňuje všechna kritéria, na nichž jsou založeny zásady moderních stavebních metod.“ Zatímco Sartoris byl především polemik, který udržoval racionalistická pravidla při životě v průběhu 2. světové války a po ní, Tami byl hlavně stavitel a ticinští architekti šedesátých let tak mohli přijmout jeho kantonální knihovnu v Luganu (1936-40) jako příkladné racionalistické dílo.

Ticinská praxe v polovině padesátých let se – s výjimkou Galfettiho – orientovala na práce Franka Lloyda Wrighta spíše než na předválečné italské racionalisty. Tita Carloni o této době psal: „Naivně jsme si jako cíl stanovili ‚organické‘ Ticino, v němž by se hodnoty moderní kultury přirozeným způsobem propojovaly s místní tradicí.“ O ticinském neoracionalismu raných sedmdesátých let napsal:

„Stará wrightovská schémata byla odložena, kapitola velkých státních zakázek, které vycházely z dobře míněných reformních záměrů, se uzavřela. Vše muselo začít znova od základů: bydlení, školy, menší poučné rekonstrukce, soutěžní návrhy jako příležitost prozkoumat a kriticky zhodnotit obsahy a formy architektury. Mezitím probíhala kulturní konfrontace s Itálií, politické události a vzrušující diskuse s našimi domácími intelektuály, především s Virgilem Gilardonim, a to s sebou přineslo, že se na našich pracovních stolech začaly objevovat knihy o historii, které nás především postavily tvář v tvář výzvě kriticky přehodnotit celý vývoj moderní architektury, zejména období dvacátých a třicátých let.“

Jak Carloni zdůrazňuje, síla provinční kultury spočívá v tom, že v sobě kondenzuje umělecký a kritický potenciál daného regionu a zároveň si osvojuje a reinterpretuje vnější vlivy. Dílo předního Carloniho žáka Maria Botty je v tomto směru typické tím, jak se soustřeďuje na témata, která se přímo vztahují ke konkrétnímu místu a zároveň si přizpůsobuje metody a přístupy přejaté zvnějšku. Botta získal formální vzdělání u Scarpy a měl to štěstí, že pracoval – byť krátce – jak pro Kahna, tak pro Le Corbusiera během nedlouhého období, kdy navrhovali občanské stavby do Benátek. Botta byl zjevně oběma muži ovlivněn. Postupně převzal metodologii italského neoracionalismu, ale zároveň si pod vlivem Scarpy uchoval neobvyklý cit pro řemeslnické obohacení této formy. Jedním z nejexotičtějších příkladů tohoto přístupu je jeho použití leštěné omítky (*intonaco lucido*) pro obestavění krbu v přebudovaném zemědělském stavení v Ligrignanu (1979).

Dva další rysy Bottova díla můžeme pokládat za klíčové: na jedné straně je to jeho trvalý zájem o to, co označuje „budování místa“, a na druhé straně jeho přesvědčení, že ztráta historického města může být kompenzována pouze „městy v miniatuře“. Bottova škola v Morbio Inferiore je tak pojata jako mikrourbánní oblast – jako kulturní kompenzace za evidentní ztrátu městského života v Chiasse, v nejbližším velkém městě. Základní odkazy ke kultuře ticinského kraje Botta připomíná také v rovině typologické, jako například svým domem v Riva San Vitale, který nepřímo odkazuje k tradičním venkovským věžovitým letním domům či k „*rocoli*“, jichž v tomto kraji bývalo mnoho.

Vedle těchto odkazů slouží Bottovy domy i jako ukazatelé v krajině, jako znamení hranic a předělů. Například dům v Ligornettu ustavuje hranici, kde

končí vesnice a začíná zemědělský systém: svým hlavním oknem (velkým „vyříznutým“ otvorem) se obrací mimo krajinu směrem k vesnici. Bottovy domy jsou často pojaty jako kombinace pevnosti a belvederu, kde se okna otvírají směrem k vybraným pohledům na krajinu a zastírají tak dravý vývoj předměstí, který se v Ticinu odehrává od šedesátých let. Jeho domy nejsou posazeny na místo, ale „místo budují“, v souladu s tezí rozvinutou Vittorioem Gregottim v *Il territorio dell'architettura* (1966). Představují se jako primární formy vystavené proti nebi a topografii krajiny. Jejich schopnost být v souladu se zvláštním zemědělským charakterem tohoto regionu pramení přímo z jejich analogické formy a realizace; tzn. z obnažených betonových bloků jejich konstrukce a ze schránky, do níž jsou vsazeny, která se podobá silu či stodole a připomíná tak tradiční zemědělské stavby, z nichž jsou odvozeny.

Navzdory tomuto citu pro obytnou atmosféru, v níž se spojuje moderní i tradiční zároveň, nejvýznamnější stránky Bottovy činnosti jsou obsaženy v jeho projektech veřejných staveb; zejména v jeho dvou rozsáhlých návrzích, které vytvořil ve spolupráci s Luigim Snozzim. Obě tyto stavby mají charakter „viaduktu“ a v něčem se tak podobají Kahnovu projektu benátské Kongresové haly z roku 1968 či Rossiho prvním kresbám pro Gallarate. Bottův a Snozziho projekt Centra Direzionale z roku 1971 je navržen jako „město ve městě“ a širší význam tohoto projektu jistě vyplývá z jeho potenciální využitelnosti v mnoha megalopolitních situacích po celém světě. Kdyby toto centrum, koncipované jako „megastruktura zavěšená na viaduktu“, bylo realizováno, mohlo se v městském prostředí uplatnit, aniž by znehodnocovalo historické město či se zaplétalo s chaosem okolní předměstské výstavby. Podobnou jasností a přiměřeností vynikl i jejich návrh nádraží v Curychu z roku 1978, kde vícepodlažní most by do sebe nejen zahrnul obchody, kanceláře, restaurace a parkoviště, ale vytvořil by zároveň i novou hlavní budovu, zatímco některé z původních funkcí by byly ponechány v existujícím terminálu.

Není náhodou, že Tadao Ando, jeden z nejvíce regionálně naladěných architektů v Japonsku, se usadil v Ósace a nikoliv v Tokiu, a že ve svých teoretických spisech formuluje jasněji než kdokoli jiný z architektů jeho generace řadu pravidel, která se blíží myšlence kritického regionalismu. To je nejzřejmější z napětí, které cítí mezi univerzální modernizací a idiosynkraciemi zakořeněné kultury. V jeho eseji nazvané „Od uzavřené moderní architektury k univerzalitě“ tak nalezneme tato slova:

„Narozen a vychován v Japonsku, vykonávám svou architektonickou profesi zde. A domnívám se, že by bylo možné říci, že metodou, kterou jsem si vybral, je aplikace slovníku a technik, které vyvinul otevřený a univerzalistický modernismus, na uzavřenou oblast individuálních životních stylů a regionálních odlišností. Ale zdá se mi obtížné pokoušet se vyjádřit citlivost, zvyky, estetické vědomí, určitou kulturu a sociální tradice dané rasy prostřednictvím otevřeného, mezinárodního slovníku moderní architektury...”

„Uzavřenou moderní architekturou“ Ando míní doslova vytvoření obezděných enkláv, díky nimž člověk může znovuobjevit a udržet stopy svého původně intimního vztahu k přírodě i kultuře. Píše:

„Po 2. světové válce, kdy Japonsko nastoupilo na dráhu rychlého ekonomického růstu, se lidská hodnotová kritéria změnila. Starý fundamentalistický feudální rodinný systém se zhroutil. Sociální změny, jakými byla koncentrace informací a pracovišť ve městech, vedly k přelidnění původně zemědělských

a rybářských měst a vesnic (což se pravděpodobně dělo i v ostatních částech světa). Celkově vysoká hustota městského a předměstského obyvatelstva neumožňovala uchovat rys, který byl dříve pro japonskou obytnou architekturu nejcharakterističtější: intimní spojení s přírodou a otevřenost vůči přírodnímu světu. To, nač poukazuji jako na uzavřenou moderní architekturu, je obnova této jednoty mezi domem a přírodou, kterou japonské domy ztratily v procesu modernizace."

Ve svých malých domech s dvorkem, často posazených do husté městské tkáně, Ando používá beton, a to takovým způsobem, aby zdůraznil pevnou homogenitu jeho povrchu spíše než jeho tíhu, protože pro něho je to nejvhodnější materiál „k realizaci povrchů utvářených paprsky slunce... (kde) stěny se stávají abstraktními, jsou popřeny a vytěsněny k nejzazšímu okraji prostoru. Jejich aktuálnost se ztrácí a reálně jako by existoval pouze prostor, který ohraňují".

Zatímco teoretické spisy jak Louise Kahna, tak Le Corbusiera zdůrazňují zásadní význam světla, Ando pokládá paradox prostorové průzračnosti vycházející ze světla za příznačný obzvláště pro Japonsko a vysvětluje jím širší význam, který připisuje konceptu „do sebe uzavřené moderny".

„Prostory tohoto druhu jsou v běžném každodenním životě přehlíženy a málokdy si je uvědomujeme. A přesto jsou schopné podněcovat nejniternější vzpomínky a povzbuzovat k novým objevům. To je smysl toho, co nazývám uzavřenou moderní architekturou. Architektura tohoto druhu se zřejmě může proměňovat podle regionu, do něhož zapouští své kořeny, a růst mnoha odlišnými individuálními způsoby. A přestože je uzavřen, jsem přesvědčen, že jakožto metodologie je otevřen směrem k univerzálnosti."

To, co má Ando na mysli, je architektura, v níž hmatatelnost díla překračuje počáteční vjem jeho geometrického řádu. Preciznost i intenzita detailu jsou pro vypovídací hodnotu jeho forem vystavených světlu stejně tak podstatné. O svém domě Košino z roku 1981 píše:

„Světlo proměňuje výraz v čase. Věřím, že architektonické materiály se nemezují na dřevo či beton, které mají hmatatelnou formu, ale sahají dále a zahrnují světlo a vítr, které působí na naše smysly... Detail je nejdůležitějším elementem vyjádření identity... Pro mne je detail prvkem, na němž závisí fyzická kompozice architektonického díla, ale zároveň je i generátorem architektonických obrazů."

Alex Tzonis a Liane Lefaivre ve svém článku o kritickém regionalismu řeckých architektů Dimitrise a Susan Antonakakisových, nazvaném „Rošt a cesta", popisují dvojznačnou roli, kterou při budování Athén a zakládání řeckého státu sehráli *Schinkelschüler*:

„V Řecku se historizující regionalismus ve své neoklasicistní verzi setkal s odporem již před příchodem státu blahobytu a moderní architektury. Byl to důsledek velmi zvláštní krize, která propukla na konci 19. století. Historizující regionalismus zde vyrostl nejen z osvobozené války; vynořil se i v rámci zájmu o rozvoj městské elity stranící se venkovského světa a jeho selského „zpátečnictví" a snahy vytvořit nadvládu města nad venkovem; proto ta zvláštní přitažlivost historizujícího regionalismu – opírajícího se spíše o knihy než o zkušenost – s jeho monumentalitou připomínající jinou vzdálenou a ztracenou elitu. Historický regionalismus národ spojoval, ale zároveň ho rozděloval."

Rozmanité reakce, které následovaly po rozšíření řeckého národního neo-

klasického stylu 19. století, sahaly od domácího historismu dvacátých let až po převzatý modernismus třicátých let, jak se objevoval v díle architektů, jako byli Stamo Papadaki a J. G. Despotopoulos. Jak Tzonis ukazuje, vědomě regionalistický modernismus se v Řecku vynořil s nejranějšími pracemi Arise Konstantinidis (dům v Eleusis z roku 1938 a zahradní výstava v Kifissii z roku 1940) a tato linie byla Konstantinidisem dále rozvíjena v padesátých letech v různých projektech levného bydlení a v hotelech, které navrhoval pro národní turistickou organizaci Xenia mezi lety 1956-1966. Ve všech Konstantinidisových veřejných stavbách se projevuje napětí mezi univerzální racionalitou železobetonového rámu s překlady a autochtonní hmatovostí domácího kamene a kvádrů, které jsou použity jako výplň. Mnohem méně dvojsmyslný regionalistický duch prostupuje park a promenádu, které Dimitris Pikionis navrhl v roce 1957 na kopec Philopappus, na místo přiléhající k athénské Akropoli. Jak ukazuje Tzonis a Lefaivre:

„Pikionis se v této archaické krajině snaží vytvořit architektonické dílo oproštěné od technologického exhibicionismu a kompoziční nabubřelosti, tak typických pro hlavní proud architektury padesátých let, to jest navrhnout přísný téměř dematerializovaný objekt či uspořádání „míst pro určité příležitosti“ po obvodu kopce: pro osamělou kontemplaci, pro důvěrný rozhovor, pro menší setkání, pro velké shromáždění. ... Aby spletl tuto mimořádnou tkaninu zákoutí, cest a situací, vybírá vhodné komponenty ze zabydlených prostorů lidové architektury; vazby k regionálnímu charakteru se však v tomto projektu nezakládají na sentimentálním citu. Zcela naopak, tyto prostory konkrétních událostí jsou studovány přísně empirickou metodou, jako by je dokumentoval archeolog. Jejich výběr ani jejich umístění nejsou prováděny s úmyslem, aby vyvolaly levné povrchní city. Jsou to platformy, které mají být užívány v každodenním smyslu, ale mají i přinášet to, co každodenní život neposkytuje. Zkoumání lokálního je podmínkou dosažení konkrétnosti a skutečnosti, podmínkou obnovení humánní architektury.“

Tzonis spatřuje v Antonakakisově díle kombinaci topografické cesty Pikionisovy s univerzálním roštem Konstantinidisovým. Tento dialektický protiklad jako by opět reflektoval rozštěpení mezi kulturou a civilizací, o němž hovořil Ricoeur. Možná žádné dílo nevyjadřuje tuto duálnost bezprostředněji než jeho bytový dům, postavený v Athénách v ulici Benaki v roce 1975, vrstevnatá stavba, v níž je labyrintická cesta, odvozená z domácí architektury řeckých ostrovů, vpletena do pravidelného roštu podpůrné betonové konstrukce.

Stejně jako často se překrývající pojmy použité v předchozí kapitole, ani kritický regionalismus není stylem, ale spíše klíčovým pojmem ukazujícím k jistým společným rysům, jež nemusí být vždy všechny přítomny v příkladech, které jsme zde uváděli. Nejlépe bude shrnout tyto rysy či spíše postoje následujícím způsobem:

1 | Kritický regionalismus musí být chápán jako praxe žijící na okraji, a to taková, jež sice je kritická vůči modernizaci, nicméně přesto odmítá vzdát se osvobozujících a pokrokových stránek odkazu moderní architektury. Fragmentární a okrajová povaha kritického regionalismu mu zároveň poskytuje odstup od normativní dokonalosti a naivního utopismu raného moderního hnutí. V protikladu k linii, která se táhne od Haussmanna k Le Corbusierovi, dává přednost spíše menším než velkým projektům.

2 | V tomto ohledu se kritický regionalismus sám prohlašuje za vědomě svá-

zanou architekturu, která místo aby zdůrazňovala stavbu jako volně stojící objekt, klade spíše důraz na místo, které má být vytvořeno prostřednictvím stavby zbudované na daném pozemku. Tento vztah „místo-forma“ znamená, že architekt musí chápat fyzické hranice svého díla jako jistý druh časové meze – jako bod, v němž se přítomný akt stavění zastavil.

3 | Kritický regionalismus dává přednost realizaci architektury jako *tektonického* faktu před redukcí vystavěného prostředí na sérii špatně vybraných scénografických epizod.

4 | Lze říci, že kritický regionalismus je regionálním v té míře, jak neustále zdůrazňuje jisté pro místo specifické faktory: od topografie chápané jako třídimenzionální matrice, do níž je stavba vsazena, až po proměnlivou hru místního světla ozařujícího stavbu. Světlo je vždy považováno za primárního činitele, jehož prostřednictvím se zjevuje objem a tektonické hodnoty díla. Artikulovaná odpověď na klimatické podmínky je nutným důsledkem. Proto se kritický regionalismus brání tendenci „univerzální civilizace“ zdokonalovat využívání takových zařízení, jako je air-condition apod. Směřuje k pojímání všech otvorů jako citlivých přechodových zón, které mají schopnost odpovídat na specifické podmínky dané místem, klimatem a světlem.

5 | Kritický regionalismus zdůrazňuje hmatové, stejně jako vizuální kvality. Je si vědom toho, že prostředí může být zakoušeno i jinak než jen zrakem. Je citlivý i vůči takovým doplňkovým vjemům, jako je různá úroveň osvětlení, pocity tepla, chladu, vlhkosti a pohybů vzduchu, různé vůně a zvuky, které vydávají odlišné materiály v odlišných objemech, a dokonce i různé pocity vyvolané povrchem podlah, který způsobuje, že tělo bezděky zakouší změny v postojích a za chůze. I ve věku médií se brání tendenci nahrazovat zkušenost informacemi.

6 | Kritický regionalismus je sice proti sentimentálnímu předstírání místní domácí architektury, ale příležitostně vkládá nově interpretované domácí prvky jako oddělené epizody v rámci celku. Navíc občas takové prvky odvozuje z cizích zdrojů. Jinými slovy, snaží se kultivovat současnou místně zaměřenou kulturu, aniž by se stal nepatříčně uzavřeným v rovině formálních odkazů či v rovině technologií. V tomto ohledu mívá k paradoxní tvorbě regionálně založené „světové kultury“, téměř jako by to byla podmínka pro dosažení podstatné formy současné architektonické praxe.

7 | Kritický regionalismus obvykle vzkvétá v těch kulturních skulinách, které jsou tak či onak schopny uniknout optimalizačnímu náporu univerzální civilizace. Jeho výskyt ukazuje, že běžná představa dominantního kulturního centra obklopeného závislými, ovládanými satelity koneckonců není vhodným modelem, jímž bychom mohli posuzovat současný stav moderní architektury.

„Critical Regionalism: Modern
Architecture and Cultural
Identity“.

Z knihy K. Framptona *Modern
Architecture – A Critical History*,
Thames and Hudson, London
and New York 1985,
s. 313-327,
přeložil Petr Kratochvíl