

trojím způsobem: zrušením malého měřítka (odstraněním ornamentálního členění), velkým skokem mezi měřítka nebo zrušením přehledného rozlišení měřítek. Vnímání strukturálního řádu je mozku vlastní a vyplývá z potřeby organizovat informace (zabránit informačnímu chaosu) a z potřeby propojení se světem a nalézání významu v něm (nebýt izolován). Strukturální řád se projevuje ve všech komplexních soustavách, například v přírodních ekosystémech. Jednotlivé články se pokaždé navzájem přizpůsobují, podporují a *vytlačují* k harmonickému souznění – hovoříme o hierarchické kooperaci a organizované komplexitě [obr. 7]. Teorie informace, věda o mozku, environmentální psychologie a neuroestetika dokazují, že lidskému kognitivnímu aparátu, vitalitě a výkonnosti prospívá ornament, barvy a fraktální členění s jasným ohraničením článků a měřítek. Harmonické prostředí, tedy takové, které je sjednoceno strukturálním řádem, napodobuje strukturu inteligentní mysli – Salingeros hovoří o „*intelligence-based architecture*“. Geometrickým fundamentalismem potom označuje prosazování architektury holých těles bez fraktálního členění (geometrická abstrakce, minimalismus, dekonstrukce). Pomůckou pro projektování má být rozlišení dvou jazyků architektury, jež společně utvářejí „*adaptivní design*“:

„*jazyka vzorců*“ a „*jazyka forem*“. První značí sadu adaptivních vzorců, kombinujících geometrické předpisy se sociální praxí, druhý sadu forem a způsobů jejich spojení, tedy styl v užším slova smyslu.

V další kapitole se připomíná dílo Christophera Alexandera, matematika a architekta, z nějž Salingeros vychází. Má dva vrcholy, knihu *A Pattern Language* (1977) a tetralogii *The Nature of Order* (2002–2005). První titul pojednává o vzorcích pro města, budovy a konstrukce, druhý o „*životu*“, „*centrech*“ a o „*transformacích zachovávajících strukturu*“. Život podle Alexandera není jen vlastností organismů schopných reprodukce. Projevuje se v procesu postupného dělení a slučování, jehož výsledkem jsou pole organizované síly – centra. Vzhled živých struktur podle autora charakterizuje patnáct vlastností (např. lokální symetrie, dobrý tvar, silná centra, okraje). S rostoucí hustotou center a jejich vzájemnou kooperací („*celkovost*“) roste intenzita života a současně, u vnímajícího, pocit krásy. Přirozený řád světa je dynamický a konzervativní zároveň: centra mají tendenci se množit a navzájem posilovat v účinku, systém se zbavuje chyb a uchovává maximum pozitivního. Takovým centrem je i lidská bytost. Estetické hodnocení jevů v přírodě nebo v architektuře podle



7. Harmonie a hierarchická kooperace: Edinburgh – tráva, stromy, gotická, klasická a vernakulární architektura, kopce a oblaka v perfektní estetické souhře.  
 Harmony and hierarchical cooperation: Edinburgh – Gothic, classical and vernacular architecture in perfect accordance with the grass, trees, hills and clouds.



64. Strukturovaná, jasně ohraničená a srozumitelná informace – okno s šambránou: Felice Nori, nová budova italského Senátu, Piazza di Sant'Eustachio, Řím, 1926–1927.

Structured, clearly delimited and intelligible information – a window in its frame: F. Nori, the new building of the Italian Senate, Piazza di Sant'Eustachio, Rome, 1926–1927.



65. Postrádaná informace o ohraničení – okno bez šambrány: Sigurd Lewerentz, budova Národní sociální pojišťovací asociace, Stockholm, 1930–1932. Missing information about delimitation – a window without a frame: S. Lewerentz, National Social Insurance Board Building, Stockholm, 1930–1932.



66. Monotónní dlažba vyvolává strach z prázdná a je dodatečně chaoticky oživována: Brno, náměstí Svobody, nová dlažba z roku 2006. Uprostřed snímku tzv. orloj (Oldřich Rujbr – Petr Kameník, 2010).

Featureless paved surfaces create a fear of empty space and cities tend to add more or less chaotic elements to enliven the surface of the ground: Brno, Liberty Square, newly paved in 2006. In the middle of the photo: the so-called horologe (O. Rujbr – P. Kameník, 2010).



67. Prostředí napodobující strukturu inteligentní mysli: John Westley (1638–1642) – Robert Grumbold (1669–1707), Old Court, Clare College, Cambridge. Thomas Grumbold, most, 1638–1640.

Environment imitating the structure of an intelligent mind: J. Westley (1638–1642) – R. Grumbold (1669–1707), Old Court, Clare College, Cambridge. T. Grumbold, the bridge, 1638–1640.



68. Zlatá komnata, Alhambra, Granada, 13.–15. století, okenní výklenek.

Golden Chamber, Alhambra, Granada, 13<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century, a window niche.



128. Vosí hnízdo.  
Wasp's nest.

sice možná do značné míry žil a tvořil v souladu s přírodou, neznamená to však, že tak pokaždé rovněž žít a tvořit chtěl. Podle svědectví antropologů z konce 19. a z první poloviny 20. století si jihoameričtí indiáni malovali ornamenty na obličej, aby zdůraznili své lidství a odlišnost od zvířat. Ze stejného důvodu si muži kamerunského kmene Bafia řezali do



India Chamacoco, Rio Nabiléque.

Coleccion Boggiani, publ. por Dr. R. Lehmann-Nitsche, No. 80.

129. Dívka kmene Chamacoco, Jižní Amerika.  
Girl from Chamacoco tribe, South America.

těla jizvy a súdánští Nuerové vytrhávali dětem dolní řezáky [obr. 129].<sup>139</sup>

Poměr vědomého úsilí a nevědomé aktivity se různil případ od případu, každopádně většina staveb až do konce 19. století strukturální řád obsahovala. To v praxi značilo stavět kontextuálně, aby geometrie budovy (nikoli sloh) byla v souladu s geometrií sousedních budov, celého sídla i přírodních prvků (stromy, keře, vodní toky, terénní útvary, textura materiálů). Stavby s odlišnou geometrií, ve formě gigantických, málo členěných elementárních těles (jehlany, kvádry), vznikaly už od počátku, stály však stranou běžného provozu a jejich odlišnost byla záměrná. Měly na většinového kolemjdoucího působit autoritativně nebo jej odrazovat od přiblížení nebo vstupu (pyramidální a mohylové hroby, chrámové podesty, opevnění, kasárna).

Základní přínos architektonického umění starých Řeků nutno spatřovat v tom, že kultovním stavbám dokázali dát lidské měřítko, aniž by je tím připravili o jejich estetickou výlučnost, zdůrazňující sváteční funkční náplň [obr. 130]. Řecká polis se tak stala z vizuálního i symbolického hlediska koherentním hierarchickým celkem, spojujícím stavby pro všechny momenty životního běhu, privátní i veřejné, nízké i vznešené, v nichž se potkávají světy chudých a bohatých, světy těla



130. Erechtheion, Akropolis, Athény, 5. století př. Kr.  
Erechtheion, Acropolis, Athens, 5<sup>th</sup> century BC.



131. Kostel mezi městskými domy – rozdílná velikost, stejné měřítko: katedrála sv. Rumbolda, Mechelen, 13.–16. století.  
Church among houses – different sizes, same scale: St. Rumbold's Cathedral, Mechelen, 13<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries.



186. Willem Molenbroek, Bílý dům, Rotterdam, 1897–1898. Budova považovaná za první evropský mrakodrap.  
 W. Molenbroek, White House, Rotterdam, 1897–1898. The building is considered the first European skyscraper.



187. Liverpool, nábřeží – George's Pier Head. Zleva Royal Liver Building (Walter Aubrey Thomas, 1908–1911), Cunard Building (Arthur J. Davis a další, 1914–1916), Mersey Docks and Harbour Board (Arnold Thornely a další, 1903–1907), vzadu věž George's Dock Ventilation and Control Station (Herbert J. Rowse, 1932) a anglikánská katedrála (Giles Gilbert Scott, 1904–1978).

**Liverpool, George's Pier Head.** From the left: Royal Liver Building (W. A. Thomas, 1908–1911); Cunard Building (A. J. Davis and others, 1914–1916); Mersey Docks and Harbour Board (A. Thornely and others, 1903–1907); in the background: the tower of George's Dock Ventilation and Control Station (H. J. Rowse, 1932), and the Anglican Cathedral (G. G. Scott, 1904–1978).



280. Modesto López Otero, La Unión y el Fénix Español, Madrid, 1928–1931.



281. Ignacio de Cárdenas Pastor – Lewis S. Weeks, Telefónica, Madrid, 1925–1929.

Geometrickému modernismu avantgardy, tak jako dříve biomorfní secesi, se do té doby v Madridu dařilo stejně špatně jako v Londýně. Lépe na tom byla avantgarda v Barceloně. Ale také zde znělo volání po kontinuitě či obnově klasického ideálu silně, jak mezi architektky, tak v řadách sochařů, malířů a dekoratérů – hnutí je známo pod názvem *Noucentisme*. Úlohu vlivného strážce tradice v katalánském hlavním městě hrál architekt Josep Puig i Cadafalch (1867–1956). Puig je obecně znám jako jeden ze tří hlavních exponentů katalánské secese, vedle Gaudího a Lluíse Domènecha i Montanera (1850–1923). Sdílel s nimi ovšem jen nacionalistický zápal, v osobních stylech se významně lišili. Puig tu reprezentoval nejvíce tradiionalistickou estetiku. Angažoval se v katalánském obrodném hnutí a mezi léty 1902 a 1936 držel důležité pozice v lokální politice,<sup>300</sup> odkud se snažil ovlivňovat proměny Barcelony. Přitom odkazoval na *Amerického Vitruvia*,<sup>301</sup> jehož zásady Beaux-Arts pozoruhodně kloubil s vlastní zálibou v katalánské středověké architektuře, které se celý život věnoval rovněž jako historik, památkář a muzejník.<sup>302</sup> Na přelomu století navrhl slavné městské paláce pro barcelonské podnikatele v románsko-goticko-orientálním stylu (Casa Macaya a Casa Amatller, 1898–1900, palác Quadras, 1904–1906), s vnitřními arii a opuletní dekorativní a barevnou výpravou [obr. 282, 283]. Vrcholným Puigovým dílem se měl stát areál světové výstavy v Barceloně, na hřebenu a svahu dosud nezastavěného kopce Montjuic. Architekt, počínaje rokem 1915, navrhl soustavu

navazujících půlkruhových a obdélných náměstí, kaskádovitě stoupajících vzhůru a obklopených trvalými výstavními pavilony v klasickém stylu. Ohniskem pečlivě komponovaného perspektivního prospektu se měl stát gigantický Palác starého umění s kupolemi a věžemi, dnes Národní muzeum katalánského umění. Státní převrat, kterým se v roce 1923 dostal k moci Primo de Rivera, vedl k odstavení Puiga z pozice



282. Josep Puig i Cadafalch, Casa Amatller, Barcelona, 1898–1900. Detail štítu.  
Detail of the gable.



283. Josep Puig i Cadafalch, Palau Baró de Quadras, Barcelona, 1904–1906.



284. Enric Catà i Catà – Pedro Cendoya Oscoz (v návaznosti na Josepa Puige i Cadafalch), Palác starého umění, kopec Montjuïc, Barcelona, 1925–1929.

E. Catà i Catà – P. Cendoya Oscoz (following from J. Puig i Cadafalch), Palau Nacional, Montjuïc Hill, Barcelona, 1925–1929.



285. Palác starého umění (dnes Národní muzeum katalánského umění), centrální kupole.

Palau Nacional (today National Art Museum of Catalonia), central cupola.

projektanta výstavy. Další architekti však celkem důsledně dodrželi jak jeho rozvrh, tak hmotové rozvržení a siluetu budov [obr. 284, 285]. Areál výstaviště, otevřený v roce 1929, se stal nejmonumentálnější realizací Beaux-Arts v Evropě za celé 20. století. Na boční a zadní průčelí výstavních paláců navázal romantický park s řadou drobnějších staveb, mimo jiné s populární sbírkou kopií vernakulárních budov z různých regionů Španělska a také s průkopnickou stavbou estetiky geometrické abstrakce – německým pavilonem od Ludwiga Miese van der Rohe [obr. 286]. Pojatý jako skulpturální solitér, zapadá do historizujícího prostředí zcela bez problémů.<sup>303</sup>

V roce 1929 proběhla ještě jiná mezinárodní výstava v Seville, tentokrát iberoamerická. Výstaviště rovněž zde posloužilo jako základ pro další rozšíření města. Byla nově vytvářena centrální náměstí s parádními pavilony pojednanými tradicionalisticky, nyní v platereskním, maurském nebo mudéjarském stylu, pro město typickém (architekt Aníbal González).<sup>304</sup> Vysokou úroveň architektonické kultury se mohla v meziválečné éře pochlubit též řada dalších španělských měst. Místní elity neměly chuť k estetickým experimentům a veřejné zakázky svěřovaly architektům, kteří se osvědčili při projektování jejich soukromých rezidencí nebo firemních budov. Vyvolený autor tak mohl podstatně ovlivňovat výtvarný charakter města po dobu mnoha let. Postavení srovnatelné s tím, jaké měli Palacios v Madridu nebo Puig v Barceloně, zastával v baskickém Bilbau architekt Ricardo Bastida (1879–1953).<sup>305</sup> Bastida představuje spojovník mezi nejdůležitějšími španělskými uměleckými centry: vystudoval v Barceloně u Domènecha i Montanera a začínal s biomorfní secesí. Po roce 1910 přešel k Beaux-Arts a v tomto pojetí navrhl okázalé sídlo Banco de Bilbao v centru Madridu (1919–1923), jakož i většinu svých staveb v rodném Bilbau [obr. 287].

V Baskicku se vyvinul svébytný regionalistický styl ve dvou vydáních, městském, s nárožními věžicemi a bohatě nakadeřenými čučky, a venkovském, s rozložitými sedlovými střechami, hrázděním a typickými větracími okénky trojúhelníkového tvaru. Místrem *baskického revivalu* se stal architekt s irskými kořeny Manuel María de Smith Ibarra (1879–1956), svým původem jakoby předurčený k výtvarnému vyjádření baskického patriotismu, spojeného s Pyrenejským poloostrovem a současně upírajícího pohled k protějšímu Atlantického oceánu. Smithovy vily pro bankéře a uhlobarony z Bilbaa v mondénním plážovém letovisku Getxo<sup>306</sup> mají blízko k rezidencím newyorské smetánky v Connecticutu od ateliéru McKim, Mead & White [obr. 288, 289]. Mimořádně sympatie pro angloamerické podněty v Baskicku přetrvávají dodnes, ať už jde o architekturu strukturálního řádu, nebo geometrickou abstrakci. Přitom se oběma stranám dopřává stejně spravedlivého vyslyšení, což je v kontinentální Evropě poměrně výjimečné. Skvěle to ilustruje tvorba architekta Eugenia Aguinagy Azquety (1910–2002), unikátně rozepjatá od vil v přesném georgiánském revivalu (Getxo, 1965) po krabicové „*mrakodrapy inspirované v Lake Shore Drive od Miese van der Rohe*“ (Bilbao, 1975).<sup>307</sup> Rovněž nové centrum Bilbaa, vzpomínané v kapitole o secesi, se proměnilo v jedinečnou encyklopedickou přehlídku amerických stylů populárních na



286. Ludwig Mies van der Rohe, pavilon Německa na světové výstavě, Barcelona, 1929 (rekonstrukce Ignasi de Solà-Morales – Fernando Ramos – Cristian Cirici, 1983–1986). V pozadí Palác královny Victorie Eugenie (Josep Puig i Cadafalch, 1923–1928).

L. Mies van der Rohe, German Pavilion at the International Exposition, Barcelona, 1929 (reconstruction I. de Solà-Morales – F. Ramos – C. Cirici, 1983–1986); in the background: Palace of the Queen Victoria Eugenia (J. Puig i Cadafalch, 1923–1928).



287. Ricardo Bastida, Banco de Bilbao, Madrid, 1919–1923.



288. Manuel María de Smith Ibarra, domy Ramón de la Soty, Bilbao, 1919.

M. María de Smith Ibarra, houses of Ramón de la Sota, Bilbao, 1919.



289. Manuel María de Smith Ibarra, Villa Ariatza, Getxo, 1925.

přelomu 20. a 21. století, od dekonstrukce (muzeum od Francka Gehryho) přes high-tech (mrakodrap od Cesara Pelliho) a mexický kritický regionalismus (hotel od Ricarda Legorrey) po postmodernu (obchodní středisko od Roberta Sterna).

Právě slohová volnost a geometrická nenucenost odlišují popsaný španělský tradicionalismus od oficiálně protežované architektury francovské éry. Generál Francisco Franco y Bahamonde (1892–1975, hlavou státu od roku 1936) údajně v mládí toužil po povolání architekta.<sup>308</sup> Na rozdíl od Adolfa Hitlera však tento sen záhy opustil ve prospěch vojenské kariéry. Jeho režim se profiloval jako nacionalistický a katolický; architektům byl za vhodný vzor doporučován Juan de Herrera (1530–1597) a El Escorial. V praxi to znamenalo stavění velkých symetrických bloků s úsporným klasickým detailem, případně s charakteristickými jehlano-

vými věžemi v rozích [obr. 290]. Nicméně generál sám, na rozdíl od jiných evropských samovládců, do architektury a umění obecně mnoho nemluvil. Amatérsky maloval v realistickém stylu a snad jediný stavební podnik, na jehož formě mu osobně záleželo, představovalo mauzoleum padlých za občanské války v horách kousek od El Escorialu. Údolí padlých (Valle de los Caídos) je přízračným komplexem, sestávajícím z kostela vyhloubeného ve skále, na níž se tyčí 150 metrů vysoký kříž, z kláštera s pěveckou školou pro chlapce a z altánů s křížovou cestou na okolních hřebenech, vše ve strohém podání Nové tradice (1940–1959, architekti Pedro Muguruza a Diego Méndez) [obr. 291].<sup>309</sup>

Jako v Mussoliniho Itálii, hitlerovském Německu nebo na tisouském Slovensku, ani ve Španělsku neznamenal pro většinu architektů oficiální styl, zde nazvaný *herrerovským*,



290. Luis Gutiérrez Soto, Ministerstvo letectví, Madrid, 1939–1954.  
L. Gutiérrez Soto, Ministry of Air Forces, Madrid, 1939–1954.



291. Pedro Muguruza – Diego Méndez, Údolí padlých, 1940–1959.  
P. Muguruza – D. Méndez, Valley of the Fallen, 1940–1959.

srdeční záležitostí. Zejména mimo metropoli jej bylo možné díky benevolenci lokálních autorit ignorovat, ať už ve prospěch regionálních historismů (například v Zaragoze), nebo geometrické abstrakce (v Barceloně). Definitivně byl pohřben se světovou výstavou v Bruselu roku 1958, kdy se stát rozhodně přiklonil na stranu geometrického modernismu, aby tak vyjádřil ukončení tzv. politiky soběstačnosti a zahájení nového kurzu sbližování s ostatními zeměmi západního bloku. Tradicionalisté se jako mávnutím kouzelného proutku proměnili v modernisty. Platilo, že ten, jehož tvorba měla vysokou úroveň v prvním jazyce, si ji zpravidla udržel i podle kritérií jazyka druhého. Lze to tvrdit rovněž o Luisi Moyovi Blancovi (1904–1990), autorovi největší stavby poválečného španělského a snad i západoevropského tradicionalismu, kampusu Dělnické univerzity v Gijónu (1946–1957). Monolit pojednaný jako ideální město podle renesančních traktátů oživují sloupové portiky citující historickou klasiku (tržnice v Milétu), s originální barokně-konstruktivistickou rotundou kostela a 130 metrů vysokou zvo-

nicí coby ohniskem [obr. 292, 293].<sup>310</sup> Jen o pár let později vyrostl kostel Santa Maria del Pilar v Madridu (1960–1965), který Moya projektoval s architektem Josém Domínguezem Salazarem. Výraz této stavby určuje střecha tvaru hyperbolického paraboloidu; z klasického slovníku bychom tu nenašli nic.<sup>311</sup>



292. Luis Moya Blanco, kampus Dělnické univerzity, Gijón, 1946–1957.  
L. Moya Blanco, Laboral University campus, Gijón, 1946–1957.



293. Kampus Dělnické univerzity, Gijón, jeden z postranních dvorů.  
Laboral University campus, Gijón, one of the side courtyards.





388. John Simpson, Královnina galerie, Buckinghamský palác, Londýn, 1997–2002, detail vstupního portiku v klasickém dórském slohu.  
J. Simpson, Queen's Gallery, Buckingham Palace, London, 1997–2002, detail of the entrance portico in the classical Doric style.

387. John Simpson, tržnice a městská síň Brownsword Hall, Poundbury, 2000, podloubí v rustikálním dórském slohu.

J. Simpson, marketplace and the community hall called the Brownsword Hall, Poundbury, 2000, undercroft with columns in the rustic Doric style.



389. Quinlan Terry, Gothick Villa, Londýn (London), 1989–1991.



390. Quinlan Terry, Veneto Villa, Londýn (London), 1989–1991.



391. Quinlan Terry, Corinthian Villa (2000–2002), Tuscan Villa (2002–2004), Londýn (London).



392. Corinthian Villa, hlavice sloupů podle kreseb Francise Terryho.  
Corinthian Villa, column capitals according to drawings by F. Terry.



709. Marek Štěpán, kostel sv. Ducha, Ostrava-Zábřeh, 2002–2007.  
M. Štěpán, Church of the Holy Spirit, Ostrava-Zábřeh, 2002–2007.



710. Marek Štěpán, kaple sv. Ducha, Staré Zubří, 1995–2000.  
M. Štěpán, Chapel of the Holy Spirit, Staré Zubří, 1995–2000.



711. Marek Štěpán, kostel sv. Ducha, Šumná, 2003–2008, pohled od presbytáře ke kruchtě.  
M. Štěpán, Church of the Holy Spirit, Šumná, 2003–2008, view from the presbytery toward the gallery.

Stylovou otevřenost lze pozorovat hlavně u mladších autorů. Ostravský Radim Václavík (\*1969) postavil v Malenovicích v Beskydech rodinný dům s podlomenicí (2003). Jiho-moravský Svatopluk Sládeček (\*1969) je autorem stupňovité kamenné rozhledny na kopci Brdo v Chříbech (2001–2004) [obr. 706]. Pražská dvojice Pavel Hnilička (\*1975) a Ondřej Císlar (\*1972) dala původně obyčejnému domu v Roztokách u Prahy perretovsky klasicizující zahradní průčelí s francouzskými okny, okenicemi a protaženou křempou korunní římsy (2005–2007).<sup>872</sup> Kolektiv Petr Hájek (\*1970), Jaroslav Hlásek (\*1969) a Jan Šépka (\*1969) navrhl obnovu dlažby a mobiliáře na Horním náměstí v Olomouci (1995–2001); ponechali na povrchu záplaty z různě hrbolatých a tvarovaných kusů, jak je historie přidávala, a texturu sjednotili měděnými pásky. Výsledek byl minimalistický i revivalistický zároveň. Jako kapli v Jestřebí nevdává výzdoba dodaná zbožnými venkovany, také na Horním náměstí vznikla vysoce adaptivní struktura, která se propojila s náročným komparesem paláců, radnice a barok-

ních soch a do níž bylo možné bez obtíží vložit novou kašnu mýtického pěvce Arióna od manýristického sochaře Ivana Theimera (\*1944), ačkoli autoři obnovy si původně přáli novotvar méně historizující [obr. 707, 708].<sup>873</sup>

Skutečným stylovým pluralistou je v Brně usazený architekt Marek Štěpán (\*1967). Upozornil na sebe novostavbami kostelů, se slohem ušitým na míru prostředí a s rafinovanou světelnou režii interiéru. Byla řeč o replice roubeného kostela v Hrabové; nedaleko, do panelového sídliště v Ostravě-Zábřehu, navrhl architekt kostel ve formě minimalistického betonového válce s nepravidelně prořezanými okny (2002–2007); do Starého Zubří kapli s rezbářskými detaily odkazujícími na Jurkoviče (1996–2000); do Šumné na Znojemsku kostel sestavený z lapidárních geometrických objemů, upomínající na raný středověk i na Louise Kahna (2003–2008) [obr. 709, 710, 711].