

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Bydlení jako téma filosofie i architektury

Autor práce: Adam Hron
Vedoucí práce: Mgr. Ing. arch. Marie Pětová, Ph.D.

Praha, 2014

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26.6.2014

.....

podpis

Poděkování

Děkuji Marii Pětové za inspiraci a ochotu, s níž se mi i přes svou časovou vytíženost věnovala při konzultaci této práce.

Obsah

Úvod	7
I. Bydlení jako téma filosofie	9
II. Krize architektury aneb bydlení jako téma architektury	22
III. Filosofie ve spárech architektury	37
Závěr	52

Úvod

Před více než padesáti lety vystoupil Heidegger v Darmstadtu s přednáškou, v níž prohlásil, že současné bydlení je v bídném stavu. Neměl tím však na mysli válkou zubožený stav německých domů. Jev, který měl na mysli, dokonce s válkou přímo nijak nesouvisel. Spíše než s válečným bouráním domů souvisel už se způsobem, jakým byly tyto domy vlastně postaveny. To je ale poněkud zvláštní tvrzení – cožpak se nám v našich domech a městech bydlí špatně? V tomto ohledu se zdá být situace právě opačná: vždyť podmínky života našich sídel se již od sklonku 19. století neustále zlepšují: prostornost, čistota, technická vybavenost a zázemí jsou čím dál více samozřejmější pro široké vrstvy lidí. Přesto našim sídlům, zdá se, něco chybí: něco, čeho si je občas pro ten všechn přepych a komfort nelehké povšimnout. V tomto ohledu všímavější teoretikové umění mluví o krizi architektury. Je tedy ona Heideggerova bída bydlení záležitostí architektury?

Předmětem této práce je zkoumat bydlení v heideggerovském smyslu slova s ohledem na to, jak je reflektováno v teorii architektury, konkrétně v dílech dvou teoretiků: Christiana Norberg-Schulze a Karstena Harriese. Oba dva tito autoři Heideggerovo bydlení nějakým způsobem zpracovávají, vždy způsobem, jenž se jim hodí pro jejich záměry v oblasti teorie architektury. V tomto smyslu se pak heideggerovské bydlení vskutku může jevit jako pouhá záležitost spadající do kompetencí architektury. Avšak, jak se ukáže při bližším zkoumání, není tomu tak – z tohoto důvodu zde budeme pracovně rozlišovat dva různé, byť spolu související problémy: krizi architektury v kontextu Norberg-Schulze a Harriese, a krizi bydlení v kontextu Heideggerově.

Krizi bydlení bude věnována pozornost především v první kapitole, neboť Heideggerova filosofie tvoří teoretické východisko této práce: chceme-li posoudit, jakým způsobem zmiňovaní dva teoretici Heideggera interpretují, musíme se nejprve obeznámit s ním samotným. Velká část této kapitoly bude tedy vlastně pouze reprodukovat Heideggerovy myšlenky vzhledem k bydlení. Bude se jednat do značné míry pouze o konspekt, který je však

nezbytný, chceme-li dále zjistit, do jaké míry jsou jeho myšlenky na poli teorie architektury interpretovány správně.

Druhou kapitolu budeme věnovat krizi architektury, kterou však nejprve dáme do souvislosti s předchozí kapitolou. Pokusíme se poněkud účelově vyložit dějiny architektury s ohledem na krizi bydlení, nastíněnou v kapitole první. Budeme přitom vycházet především z již zmiňovaných teoretiků, jednak proto, že se této problematice sami věnují, zároveň ale z toho důvodu, že způsoby, jakým k problematice přistupují a principy, z nichž vycházejí, mají určitá úskalí, na něž se pokusíme následně poukázat.

Ve třetí kapitole tyto dva autory hodláme konfrontovat a reflektovat způsoby, jakými oni sami těží z myšlenek Heideggerových, jak Heideggera vykládají a jak se to odráží v jejich dílech. Jejich myšlení se pokusíme podrobit kritice.

Cílem práce je tedy pokusit se rozebrat Heideggerovo téma bydlení s ohledem na krizi architektury a nastínit, jak je tato krize reflektována zmiňovanými teoretiky architektury, kteří z Heideggera těží. Bydlení je pro nás tedy tématem filosofie a následně i architektury, přičemž se budeme snažit poukázat na úskalí použití Heideggerovy filosofie v teorii architektury, což ukážeme na konkrétních případech.

Kapitola první: Bydlení jako téma filosofie

Hovoříme zde o krizi bydlení. Co to však znamená? Když se běžně mluví v souvislosti s bydlením o krizi, má se na mysli bídny stav lidských obydlí, jejich nedostatek potažmo nedostatečnost, zkrátka špatné bytové podmínky. Toto však na mysli nemáme, neboť – až na ojedinělé případy – krize bydlení se v tomto smyslu slova v naší společnosti vyskytuje jen v okrajových případech, zřídka, rozhodně ne plošně. Avšak my krizi bydlení máme na mysli naopak právě celospolečenský, všudypřítomný a zcela ústřední problém, který úzce souvisí se způsobem našeho života, ba co víc, bydlení v našem smyslu slova je samotný způsob života, jenž je vlastní člověku. Když tedy hovoříme takto o krizi bydlení, přímo vycházíme z Heideggerovy filosofie a jeho přednášek *Budovat, bydlet, myslet, Věc, Básnický bydlí člověk* a *Otázka techniky*, v nichž Heidegger charakterizuje bydlení jakožto základní existenciální status člověčenství a zároveň v nich prohlašuje, že dnešní doba – tj. doba moderní – bydlení příliš nepřeje. Tyto jeho práce zde nyní ve stručnosti načrtne a zároveň se následně pokusíme o jejich reflexi, neboť ony dohromady tvoří úhelný kámen celé této stati.

Základním rysem těchto přednášek je jejich závislost na, respektive odvislost od řeči. Heidegger zde svou argumentaci zakládá na etymologii, nechává se vést řečí samou. Přitom tento postup opodstatňuje následujícím způsobem: „Odkud člověk vůbec bere nárok dobírat se bytnosti nějaké věci? Tento nárok...dostává z nápovědi [*Zu-Spruch*] řeči. Ovšem jen tehdy, když a pokud již dbá vlastní bytnosti řeči... Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku.“¹ Tato pasáž zaznívá ve stejné podobě ve dvou ze čtyř zmiňovaných prací, neboť má zcela zásadní důležitost – nastiňuje styl myšlení a směr, jímž se Heidegger ubírá. Přesněji řečeno: „Dbát jazyka a řeči, dbát toho, co nám řeč říká, je pro Heideggera způsob, jak se dobrat podstatného, řeč je mu cestou do oboru bytostného.“²

¹ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 87.

² PĚTOVÁ, Marie. *Součtveří, věc a prostor*. In: Fenomenologické studie k prostorovosti. Praha: UK FHS, 2005, s. 151.

Pro nás základní přednáškou vzhledem ke krizi bydlení a zároveň k ohlasům Heideggerova myšlení na poli teorie architektury, jimiž se budeme zabývat v poslední části práce, je přednáška *Budovat, bydlet, myslet*, proslovená 5. srpna 1951 na *Darmstadtských rozhovorech*, pro plénum převážně složené z architektů.³ Pro pořádek však nejprve pojednáme o přednáškách *Věc a Básnický bydlí člověk*, které jsou starší a v nichž jsou položeny základy pro to, co Heidegger následně říká v *Budovat, bydlet, myslet*.

Základní tezí této přednášky je, že navzdory zmenšujícím se vzdálenostem v čase a prostoru – k nimž dochází vlivem technického pokroku – nedochází k vytváření blízkosti, ba spíše dochází k degradaci kvalitativně pojímané vzdálenosti – nic už není ani daleko, ani blízko: „Všechno se slévá v jednotvárný nedostatek jakéhokoliv odstupu.“⁴ Ale především: „...Navzdory všemu překonávání vzdáleností chybí blízkost toho, co jest.“⁵ Tento nedostatek blízkosti je leitmotivem celé přednášky – blízkost jsouceni, tedy věcí, nám schází, říká Heidegger, a tento fakt je plodem moderní vědy. Podstatou vědeckého nazírání je, že „věda se vždy setkává jen s tím, co její způsob představování již předem umožnil jako svůj možný předmět [*Gegenstand*].“⁶ Význačným rysem tohoto způsobu představování je, že si předem nastaví parametry svého zkoumání, aby se zajistila kompatibilita výsledků. Nezbytným předpokladem takového apriorního nastavování, jak ještě rozebereme níže, je odstup: předmět [*Gegenstand*] bádání je něco, co stojí proti. Blízkost je zde vyloučená. Předmět není věc. Je to nanejvýše představa, kterou o věci máme, představa daná parametry, které jsme apriorně přijali před začátkem zkoumání. „Toto vědění vědy, jež je ve svém oboru, totiž v oboru předmětů, tak nutkavé, zničilo věci jakožto věci.“⁷ Heidegger ale odmítá vnímat věci jakožto předměty, a proto naproti tomuto způsobu nazírání staví nazírání básnické, které naopak usiluje o blízkost, jinými slovy, umožňuje vnímání věcí v jejich bytnosti.

Dále předvádí takové básnické pojetí věci, přičemž jako názorný příklad užívá džbán. Co je bytností džbánu, co dělá džbán džbánem? Heidegger odpovídá, že pojímání, a sice pojímání vody: „V daru nalévané vody dlí pramen. Dlí tu skála, z níž prýští, a vní dlí... země, jež přijímá déšť z nebes... V bytnosti džbánu dlí nebesa a země.“⁸ Nalévaná voda pak hasí žízeň smrtelných a úlitbou ze džbánu se uctívají bohové. Takto v bytnosti džbánu dlí smrtelní

³ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 160.

⁴ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 9.

⁵ tamtéž.

⁶ tamtéž, s. 15.

⁷ tamtéž.

⁸ tamtéž, s. 19.

i božští. Dostáváme se tedy k motivu součtveří – ústřednímu motivu, klíčovému pro pochopení Heideggerova uvažování o bydlení. Součtveří – totiž země, nebesa, smrtelní a božští – je jednota, která je shromážděná džbánem jakožto věcí. Ve své podstatě je toto základním aspektem bytování každé věci. To nám opět napovídá řeč: německé „*Ding*,“ dříve „*Thing*,“ původně znamenalo též: shromáždění. Věc shromažďuje – „dává prodlévat součtveří.“⁹ Toto, jak se ukáže později, je zásadní teze, kterou Heidegger znovu, leč trochu jinak, s ohledem na budovy, používá v přednášce *Budovat, bydlet, myslet*. To si ale nechme na později. Teď musíme nejprve pojednat o jiné přednášce, v níž je ono básnické nazírání znovu rozvedeno a dostává nové konotace.

Přednáška *Básnický bydlí člověk* má vzhledem k ostatním třem pracím mimořádné postavení a význam, neboť zde Heidegger vlastně vysvětluje a opodstatňuje způsob svého filosofického uvažování, který spojuje všechny tyto práce v jeden celek. Básnění je zde totiž věnována výlučná pozornost. K básnění Heideggera přivedl Hölderlin: o jeho verše se Heidegger opírá vlastně ve všech námi projednávaných přednáškách a vzato do důsledku, ať už o básnění mluví, či ne, sám vlastně básní, respektive účastní se oné hry, která tvoří každou poezii – je jí účasten ve chvíli, když s řečí nakládá jako se základním stavebním kamenem, který není pouhým prostředkem k předání významu, nýbrž v němž samotném je již onen význam ukryt a pouze je-li toto bráno na vědomí a správně se s řečí zachází, je možné se onoho bytostného významu dobrat.

Ovšem esej *Básnický bydlí člověk* je výlučná tím, že se zde Heidegger věnuje explicitně pouze básnění. Spolu s Hölderlinem tak říká, že básnění je proměřováním, opatřováním míry.¹⁰ Co to znamená? Je to ve své podstatě vysvětlení původu a obsahu součtveří, a tedy následně vztahu člověka a věcí. „Neboť člověk bydlí tak, že prochází a proměřuje ono „na zemi“ a „pod nebem.“¹¹ V tomto proměřování se teprve vyjasňují ony čtyři klíčové jednotné póly – nebesa, země, božští a smrtelní. V Hölderlinově básni je zmínka o míře v zápětí následována klíčovým veršem:

„Pln zásluh, leč přece básnický bydlí
Člověk na této zemi.“

⁹ tamtéž, s. 35.

¹⁰ tamtéž, s. 97.

¹¹ tamtéž, s. 101.

Tyto Hölderlinovy řádky dávají Heideggerovi oporu pro všechny zmiňované přednášky a nic na tom nemění fakt, že přednáška *Básnický bydlí člověk* nebyla proslovena jako první. Heidegger ji musel mít v hlavě, už když psal přednášku *Věc*. V těchto Hölderlinových slovech v nich totiž ukryt onen bytostný vztah člověka a věcí, o němž Heidegger mluví explicitně ve zbylých třech přednáškách – pokusíme se tedy tento verš vyložit s ohledem na ně:

Naše bytí silně inklinuje k účelnému nakládání s věcmi, předmětnému vztahování se k nim, tj. *zasluhování se*: „V tomto smyslu jsou vybudovány a postaveny nejen budovy, nýbrž všechno dílo lidských rukou vůbec. Avšak zásluhy tohoto budování nikdy nenaplní bytnost bydlení. Naopak: zabraňují bydlení, aby bylo tím, čím bytostně jest, jakmile se za těmito zásluhami honíme a získáváme je pouze kvůli nim samým.“¹² Zároveň však tedy, aby bylo naše bytí vskutku lidským, musí se k věcem vztahovat právě jinak než takto předmětně, jako k zásluhám. Musí se k nim vztahovat bytostně. To se děje jen tehdy, když dochází k onomu básnickému proměřování, jímž dochází k odhalování součtveří ve věcech, což Heidegger poprvé ukázal už v přednášce *Věc*. Jen tak člověk bydlí, tedy je na zemi (a pod nebem), jen tak je člověkem, vědom si své smrtelnosti (oproti božským).

Pojďme tedy nyní konečně výše načrtnuté spojit s přednáškou *Budovat, bydlet, myslet*. Heidegger v této přednášce říká, že „stavění není pouze prostředkem k bydlení, stavění je v sobě samém již bydlení.“¹³ V této tezi se odráží základní modus lidského bytí – a sice, že člověk je na zemi tak, že staví a skrze své stavění se teprve ve světě zabydluje a bydlí a toto bydlení je tím, co člověka odlišuje od veškerého ostatního tvorstva, které prostě jenom je, vyskytuje se. Oproti zvířectvu, které je prostě součástí přírody, jež mu poskytuje jeho niku, jelenovi les a rybě moře, člověk žádnou niku nemá, místo toho má svět. To znamená, nevyskytuje se jako součást prostředí, ale musí si prostředí nejprve vytvářet, aby mohl i on po svém způsobu být – v intencích Heideggera bydlet – a tedy staví. Vlastně bychom dokonce mohli říct, že člověk staví proto, že nemá niku, a teprve tímto stavěním se utváří svět samotný.

Bydlení odvozuje Heidegger etymologicky od starého slova „*wunian*,“ jehož význam není pouze bydlet, ale i být ve smíru. Bydlet tedy zároveň znamená být ve smíru, v pokoji. Slovo „*Friede*“ (smír) souvisí s *Freie* (volnost) a to pochází z kořene „*fry*,“ jehož významem je

¹² tamtéž, s. 89.

¹³ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen: Klett-Cotta, 2009, s. 140.: „Bauen nämlich ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen.“

„zachovat před újmou,“ tedy ochránit. A tím pádem bydlení znamená: „ohrazen zůstat ve volnosti, která vše ochrání v jeho vlastní bytnosti. Základním rysem bydlení je toto ochraňování.“¹⁴ Takto se tedy stavěním projevuje způsob, jakým člověk je, to jest, že bydlí – ohrazen dlí ve volnosti, skryt před nebezpečím – a toto bydlení ve své podstatě je závislé na věcech: „Bydlení je... zdržování se u věcí. Bydlení jakožto chránění opatruje součtveří v tom, u čeho se smrtelníci zdržují: ve věcech.“¹⁵

Opět se zde tedy dostáváme k motivu součtveří. Heidegger jej zde tematizuje na příkladu mostu. Podobně jako džbán, i most shromažďuje součtveří: „shromažďuje v sobě po svém způsobu zemi a nebe, božské a smrtelné bytnosti.“¹⁶ Most je ve svém shromažďování věcí „svého druhu, která shromažďuje součtveří takovým způsobem, že mu skýtá místo [*Stätte verstattet*]“¹⁷ I džbán je *po svém způsobu* místem, byť v přednášce *Věc* Heidegger říká, že shromažďováním dává součtveří *prodlévat*, neboť zde je kladen důraz na časovost. Naproti tomu v textu *Budovat, bydlet, myslet* je zdůrazňována prostorovost. Tomu je zde třeba věnovat náležitou pozornost, neboť Heideggerovsky pojatý prostor stojí na pozadí myšlenek Norberg-Schulze, jež rozebereme a zpětně porovnáme ve třetí kapitole. Při rozboru této pasáže se ovšem s češtinou dostáváme do úzkých, neboť Heidegger zde užívá pro „místo“ různé termíny: „*Stelle*“, „*Ort*“, „*Stätte*“, „*Platz*“. „*Stelle*“ je místo myšlené ve smyslu prostranství,¹⁸ tj. významově indiferentní, nerozlišený bod v prostoru. Naopak místo ve smyslu „*Ort*“ není již takto nerozlišené: je jím např. řeka, která určitým způsobem teče a zároveň její břehy, které se určitým způsobem zvedají z vody. Takto „*Ort*“ určuje povahu mostu coby místa ve smyslu „*Platz*“: Je zde ještě před mostem. Most je pak věc, která „skýtá místo“ („*Stätte verstattet*“) součtveří. Tímto shromažďováním součtveří se ustavují místa ve smyslu „*Plätze*“, z nichž vzniká („*einräumen*“: umisťovat) prostor jako takový.¹⁹ Takto

¹⁴ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tallheim: Klett-Cotta, 2009, s. 143.: „Wohnen, zum Frieden gebracht heißt: eingefriedet bleiben in das Freie, d.h. in das Freie das jegliches in sein Wesen schont.“

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tallheim: Klett-Cotta, 2009, s. 145.: „Das Wohnen ist... ein Aufenthalt bei den Dingen. Das Wohnen als Schonen verwahrt das Geviert in dem, wobei die Sterblichen sich aufhalten: in den Dingen.“

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tallheim: Klett-Cotta, 2009, s. 147.: „Brücke versammelt auf ihre Weise die Erde und Himmel, die Gottlichen und Sterblichen bei sich.“

¹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tallheim: Klett-Cotta, 2009, s. 148.: „Die Brücke ist freilich ein Ding eigener Art; denn sie versammelt das Geviert in der Weise, daß sie ihm eine Stätte verstattet.“

¹⁸ Po vzoru Pětové užíváme překladu I.Chvatíka, viz též: PĚTOVÁ, Marie. *Součtveří, věc a prostor*. In: *Fenomenologické studie k prostorovosti*. Praha: UK FHS, 2005, s. 161.

¹⁹ Celá pasáž v originále zní: „Die Brücke ist freilich ein Ding eigener Art; denn sie versammelt das Geviert in der Weise, daß sie ihm eine Stätte verstattet. Aber nur solches, was selber ein Ort ist, kann eine Stätte einräumen. Der Ort ist nicht schon vor der Brücke vorhanden. Zwar gibt es, bevor die Brücke steht, den Strom entlang viele

Heideggerem pojatá fenomenologie prostoru má pro nás velký význam, neboť, jak již bylo řečeno, je klíčová pro Norberg-Schulzovo uvažování o architektuře.

Pojďme nyní porovnat Heideggerovo pojetí prostoru, s prostorem tak, jak jej běžně pojmáme, tedy zároveň s prostorem, s nímž operuje věda, tj. prostorem karteziánským. V tomto běžném, vědecky verifikovatelném pojetí prostoru je jediná míra vzdálenost – tedy kvantitativní veličina. Věci jsou od sebe jedna od druhé různým způsobem vzdáleny, přičemž kdybychom chtěli, můžeme prostor zcela přesně a věrně popsat pomocí tří základních souřadnic. Takto pojímaný prostor, je v zásadě jednolitý, indiferentní vakuum – spatium (mezera, prázdno). Takový prostor je jednoduše významově indiferentní kontinuum, skládající se v Heideggerově smyslu ze „Stellen“, nikoliv „Plätze.“ Jak jsou v takovém prostoru definovány věci? Svými okraji, hraničními body – tedy vzdálenostmi, které tyto body dělí. Ve svém důsledku však v takovém prostoru žádné věci nejsou. Neboť nejsou místy, jak je chápe Heidegger, nýbrž místa pouze zaujímají (a to místa ve smyslu „Stellen,“ ne „Orten“). Heidegger ve své přednášce *Budovat, bydlet, myslet* podrobně sleduje, jak dochází k významovému vyprazdňování, resp. abstrahování od významů, na jehož konci stojí ona běžná představa prostoru karteziánského. Pro nás je nyní důležitý právě tento výsledek: věc pojatá jako *res extensa*, zbavená významů – tedy již nikoli věc v silném Heideggerově slova smyslu.

Vraťme se však ještě k přednášce *Budovat, bydlet, myslet*. Jak prostor u Heideggera souvisí s bydlením? Připomeňme ještě jednou: bydlet, říká Heidegger, znamená „zdržovat se u věci.“ Tím, že ve věcech ochraňujeme součtveří, tedy tím, že bydlíme a budujeme, tím se zásadním způsobem podílíme na utváření prostoru: „Bytností budování je nechávání bydlet. Bytnostným výkonem budování je zřizování míst (Orten) sestavováním jejich prostorů.“²⁰ Toto zřizování Heidegger jinde popisuje pomocí slovesa „*her-vor-bringen*,“ jehož význam lze ve všech konotacích v češtině zachytit jen opisem: znamená ve své podstatě „poskytování

Stellen, die durch etwas besetzt werden können. Eine unter ihnen ergibt sich als ein Ort und zwar durch die Brüche. So kommt denn die Brücke nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort. Sie ist ein Ding, versammelt das Geviert, versammelt jedoch in der Weise, daß sie dem Geviert eine Stätte verstattet. Aus dieser Stätte bestimmen sich Plätze und Wege, durch die ein Raum eingeräumt wird.“

²⁰ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen: Klett-Cotta, 2009, s. 154.: „Das Wesen des Bauens ist das Wohnenlassen. Der Wesens Vollzug des Bauens ist das Errichten von Orten durch das Fügen ihrer Räume.“

výskytu²¹ věcí, to jest, skrze tvoření „k nám“ (resp. „sem“) a „před“ nás vynáší z úkrytu jejich bytnost.

Avšak budování v tomto slova smyslu není vůbec samozřejmá věc, neboť budovat můžeme jenom tehdy, zvládneme-li bydlení.. Jako příklad takového budování dává Heidegger již proslulý Schwarzwaldský statek. V porovnání s tím se na závěr zastavuje nad tím, jak se má situace dnes a konstatuje, že k bydlení a budování v tomto smyslu slova v současnosti nedochází.

To je závažné obvinění, které Heidegger vznáší na základě toho, co říká již v přednášce *Věc* – věc jako věc je zničena, neboť není vnímána bytostně, ale předmětně. V důsledku toho chřadne lidské bytí a chřadne svět, což Heidegger nazývá bídou bydlení.²² I v přednášce *Básnický bydlí člověk* se Heidegger nakonec zastavuje nad tím, jak se má situace dnes: „Bydlíme my básnický? Nejspíše bydlíme veskrze nebásnický.“²³ V textu *Budovat, bydlet, myslet* tuto však otázku rozvíjí o něco šířeji: „Vlastní nedostatek bydlení spočívá v tom, že smrtelníci neustále znovu hledají vlastní bytnost bydlení, že se nejprve musí bydlení učít.“²⁴

Proč naše doba nenapomáhá bydlení, respektive proč bydlíme nebásnický? Toho jsme se již dotkli: současná doba je veskrze prostoupena vědeckým nazíráním světa, jež bylo již zmiňováno výše, a děje se tak pochopitelně na úkor POIESIS. Na rozdíl od poetického uvažování, které člověka skrze součtveří a přibližování k věcem *upamatovává* na to, že je smrtelný, a tedy mu říká, kde je jeho domov (na zemi v bytostném slova smyslu – zemi jakožto zemi, říká Heidegger),²⁵ vědecké myšlení ho svým neustálým předmětným přístupem (jehož aspektem je onen imperativní způsob *představování si* a na něm založené ustavičné *odkrývání*), naopak oddaluje od věcí, a tím i od světa, čímž se člověk ocitá v bezdomoví.

Skvělým úvodem do vědeckého způsobu myšlení jsou Descartovy *Meditace*, což nám zároveň i dává představu, jak hluboko ona současná doba, o níž je řeč, koření. Předně je velmi příznačné, že Descartes v *Meditacích*, dříve než vůbec dochází k onomu velkému okamžiku – k rozlišení na subjekt a objekt (*rés coditans* vs. *rés extensa*), nejprve, aby si zajistil

²¹ opět užíváme překladu I. Chvatíka

²² V přednášce *Budovat, bydlet, myslet*

²³ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 107.

²⁴ HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Tübingen: Klett-Cotta, 2009, s. 156.: „Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, dass die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, dass sie das Wohnen erst lernen müssen.“

²⁵ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 31.

jistotu, přesnost a pravdivost výsledků svého počínání, uchyluje se od světa do ústraní, utíká od něj tím, že si *představuje*, že svět vůbec není – toto je výchozí bod pro jeho myšlení. Descartes se tedy světa zříká, ale proč vlastně? Aby jej mohl pravdivě nahlédnout, zjistit, jak se věci mají. Moderní věda má tedy za to, že přiblížit se světu znamená svět poznat, zjistit, jak se věci mají. To lze jen skrze pravdivé poznání, bez omylů a nesmyslů, což je možné jen tehdy, pokud se vybavíme pevným krunýřem metod, a nazíráme na svět z povzdálí štěrbinou. Jinými slovy, jak nám ukazuje Heidegger, chceme se přiblížit světu tím, že se od něho vzdalujeme. Descartes se chce pojistit proti omylům a klamání, a přitom se mu ovšem mimoděk (v intencích Heideggera) povedla šalba všech šaleb!

V žádném případě zde nechceme Descartův, přeneseně pak vědecký způsob myšlení obviňovat z toho, že by předkládal nesprávné výsledky. Jen s Heideggerem poukážeme na to, že „k tomu, aby bylo konstatování správné, nemusí nikterak odhalit to, co máme před sebou, v jeho bytnosti. Pouze tam, kde k takovému odhalování dochází, děje se něco pravdivého.“²⁶ Toto odhalování bytnosti, jak ukazují Heideggerovy popisy džbánu a mostu, je odhalování básnické, od vědeckého odkrývání naprosto odlišné. Musíme samozřejmě připustit fakt, že Descartes své meditace provádí možná jen na oko, účelně, aby mohl předvést svou neprůstřednou argumentaci. Podstatné ale je, že se v nich zračí základní rys jeho myšlení: snaha opatřit se jistotou pro život, ale ve svých důsledcích nechtěné prořeknutí, že jistota je přednější než život a v jejím jménu stojí za to života se vzdát.²⁷

V Rozpravě o metodě nám Descartes dává hlavní důvod, proč po jeho způsobu filosofovat: jeho praktická filosofie vede k poznávání světa (v souvislosti s Heideggerem by se slušelo říct spíše *představování světa*) přičemž toto poznání je pro člověka užitečné k tomu, aby se stal „pánem a vlastníkem přírody.“²⁸ Svět je zde tedy pojímán naprosto předmětně. Toto je základní vlastnost vědy, stejně jako i moderní techniky, která s ní úzce souvisí, neboť se stává nástrojem tohoto panování. Právě tomu se věnuje Heidegger v přednášce *Otázka techniky*.

V této přednášce, ze všech čtyř přednášek nejpozdější, Heidegger promýšlí přímo ono technické přistupování ke světu, související s vědeckým nazíráním. Kontrastně se zde projevuje bytostný rozdíl mezi technickým předmětným vztahováním se ke světu a

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 8.

²⁷ Přitom je třeba zde neustále rozlišovat, že toto říkáme, když Descarta vnímáme z pozice Heideggera. Descartes sám svou metodu považoval za jistotu pro život, metodu životu sloužící.

²⁸ DESCARTES, René. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda, 1992, s. 45.

básnickým zřením, jehož klíčovou schopností je již ono zmiňované odhalování věcí v jejich bytnosti. Zároveň je zde v souvislosti s tím důsledně předvedeno to, co bylo konstatováno v dřívějších přednáškách, tedy co to znamená, že v dnešní době nedochází k bytlení, tedy v důsledku ani k budování v bytostném slova smyslu. Jsou zde tedy předvedené důsledky odvrácení se od básnického proměňování světa.

Co je to technika, co je její bytností? Když se Heidegger takto ptá, mluví o technice v jejím původním slova smyslu, tedy jako o *TECHNÉ*, nikoliv ve smyslu slova „technika“ tak, jak ji chápeme dnes – my ji běžně chápeme buď jako pouhý prostředek, nebo způsob lidského konání. Bytností *TECHNÉ* je ale něco jiného: totiž odkrývání. Skrze toto odkrývání (*ALETHEIA*) není *TECHNÉ* jen pouhým prostředkem, nýbrž spadá do oblasti pravdy, neboť jím přichází věc do světa ve své bytnosti. Heidegger to vysvětluje pomocí čtyř aristotelských příčin: truhlář bere do rukou dřevo, *materiál (CAUSA MATERIALIS)*, a *činí (CAUSA EFFICIENS)* z něho stůl, tedy dává mu *formu (CAUSA FORMALIS)* a *účel (CAUSA FINALIS)*. Takto bytostně myšlená technika je tedy něco veskrze poetického, neboť se podílí na onom „*Hervorbringen*,“ poskytování výskytu věcí, jež jsme již popsali výše v souvislosti s budováním.

Co je potom moderní technika? Rozhodně i jejím aspektem je odkrývání. Je to však to samé odkývání, tzn. je i ona účastna na poetickém poskytování výskytu? Heidegger odpovídá: „Odkrývání, které vládne v moderní technice, se nerozvíjí směrem k poskytování výskytu [*Hervorbringen*] ve smyslu *POIESIS*. Odkrývání v moderní technice je vymáhání [*Herausfordern*], které požaduje od přírody, aby dodávala energii, jež jako taková může být těžena a hromaděna do zásoby.“²⁹

Odkrývání v tomto smyslu slova je specifickým aspektem, který ovládá moderní techniku. Heidegger pro jeho důkladné uchopení přichází s velmi svévolně (což sám přiznává) pojatým termínem *Gestell*, který se tak stává zcela ústředním motivem celé přednášky: „*Gestell* je způsob odkrývání, který vládne v bytnosti moderní techniky.“³⁰ Tento způsob odkrývání přímo souvisí s Descartovým požadavkem, aby se filosofie stala nástrojem, který umožní člověku opanovat přírodu: „Novověká fyzikální teorie přírody [tj. mj. i Descartova přírodní filosofie] připravila cestu... bytnosti moderní techniky.“³¹

²⁹ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 14.

³⁰ tamtéž, s. 20.

³¹ tamtéž, s. 21.

Toto však ještě neodpovídá na výše položenou otázku, co moderní technika jest, resp. otázku po její bytnosti. Její pochopení tak, jak ji promýšlí Heidegger, je velice obtížné, avšak zároveň nanejvýše důležité. Pokusíme se ji tedy rozebrat se vši důsledností.

Gestell, říká Heidegger, patří k odkrývání. Obdobně jako POIESIS tak člověka posílá (schicken) na určitou cestu odkrývání, a tedy: "Když promýšlíme bytnost techniky, zakoušíme Gestell jako úděl [Geschick] odkrývání," neboť tím právě taková cesta je. Chceme-li tedy techniku promýšlet v její bytnosti, musíme mluvit o údělu. Úděl člověka je dvojí, říká Heidegger: jednak je možné jej zakoušet jako Gestell (ve smyslu „herausfordern“, tedy jako vymáhavé požadování), jednak jako POIESIS (tedy jako „hervorbringen“, vynášení z úkrytu). Obojí však svou bytností patří do odkrývání.

Následující citovaná pasáž se vztahuje k oběma aspektům údělu, a sice v první části ve smyslu vymáhavého Gestellu, v druhé části jako POIESIS, která bytnost vynáší z jejího úkrytu. Tuto pasáž zde pro její klíčovost odcitujeme celou:

„...Panování [Gestellu] patří k údělu. Protože úděl uvádí člověka vždy nějakým způsobem na cestu odkrývání, kráčí člověk na této cestě neustále na jejím okraji, kde má možnost zabývat se pouze tím, co je odkryté na způsob zjednávání a odtud brát veškerou míru. Tím se mu uzavírá druhá možnost, totiž aby se spíše a více a stále původněji a počátečněji věnoval bytnosti neskrytého a jeho neskrytosti [tj. POIESIS]...

Poněvadž úděl uvádí člověka mezi tyto možnosti [tj. mezi Gestell a POIESIS], je člověk údělem ohrožen. Úděl odkrývání je jako takový ve všech svých způsobech, a proto nutně, nebezpečím.³²

V této pasáži rezonuje mnoho z toho, co jsme probírali výše (zejm. přednáška *Věc a Básnický bydlí člověk*), avšak to teď nechme stranou. Zajímá nás, co nám Heidegger říká nového: takto zde zjišťujeme, že to, co je ústředním tématem všech zmiňovaných přednášek, totiž ony dva protikladné způsoby přistupování ke světu, zde Heidegger vnímá jakožto lidský úděl, který člověka tím pádem rozštěpuje, a tedy bytostně ohrožuje. Toto ohrožení je jakožto úděl základním lidským určením.

Tedy už jen dvojakostí svého údělu je člověk ohrožen. Avšak pokud připustí, aby úděl panoval v podobě Gestellu, dostává se do nebezpečí zcela nejvyššího. Gestell takto výsostně

³² tamtéž, s. 25.

ohrožuje člověka dvojitým způsobem: jednak v onom ustavičném vymáhání může začít být všechno, a tedy v posledku i člověk sám, vnímáno jen jakožto použitelný stav. Tím ohrožuje Gestell člověka ve vztahu k sobě samému: hrozí, že již zcela zapomene sebe sama, tj. svou bytnost, a bude sám k sobě přistupovat např. už jen jako ke zdroji vymahatelné energie. Gestell dále člověka ohrožuje nejen ve vztahu k sobě samému, ale ke všemu, co jest. To znamená, že zakrývá odkrývání ve smyslu „*hervorbringen*,“ jde proti schopnosti a údělu POIESIS. Gestell je tak nejen údělem, ale zároveň i nejvyšším nebezpečím.

V tuto chvíli se zdá, že jsme již bytnost techniky popsali, tudíž že jsme vyčerpali téma přednášky. Avšak nic není tak jednoduché. Heidegger nás svým myšlením opět překvapí: přivede na scénu znovu Hölderlina, s nímž nyní praví:

*„Kde však je nebezpečí,
vyrůstá také záchrana.“*

To je poněkud překvapivé: před chvílí jsme se přeci velmi náročným způsobem, s velkým vypjetím sil snažili po Heideggerově způsobu promýšlet Gestell, tedy techniku z její bytnosti, přičemž jsme došli k tomu že Gestell jako pravý opak POIESIS hrozí člověku naprostou zhoubou. A teď máme připustit, že v sobě Gestell skrývá něco, co by člověka mohlo před Gestellem, jenž samotný jej nanejvýše ohrožuje, uchránit?

Zdá se, že ano. Toto však opět nelze v češtině bez dodatečného výkladu jazykových konotací originálu pochopit: Gestell působí v technice jako vymáhavé odkrývání, „*herausfordernde Entbergen*.“ Samotné sloveso „*bergen*“ však v němčině znamená především zachránit, a to dokonce tak, že zachraňovanému poskytneme úkryt. Takto snad už lépe porozumíme větě: „Vymáhavé odkrývání má co do údělu svůj původ v odkrývání, které skýtá výskyt, v POIESIS.“³³

Záchrana v nevyšším nebezpečí tedy vyrůstá tak, že Gestell stále ještě obsahuje odkaz na svůj původ. Heidegger nás tak opět vrací k TECHNÉ, tedy technice myšlené bytostně jako POIESIS: antičtí Řekové rozuměli pod pojmem TECHNÉ jednoduše umění: umění ve své podstatě je totiž poietické: jeho výsostnou vlastností je totiž poskytování výskytu,

³³ tamtéž. s. 29.

Hervorbringen, tedy vynášení bytnosti věcí ze skrytosti. „Básnictví prostupuje každým uměním, každým odkrýváním, které to, co bytuje, vynáší do jeho krásy.“³⁴

Snad jsme to s Heideggerovým bydlením vzali příliš zeširoka, když jsme skončili u techniky a umění, kterým jsme nakonec věnovali mnoho času. Chtělo by se říct, že moderní technika s naším tématem nesouvisí tak klíčově, aby tato důkladnost byla na místě. Jenže pravý opak je pravdou – vždyť chceme-li promýšlet architekturu s ohledem na Heideggerovu filosofii důkladně, je třeba vzít v potaz fakt, že architektura je v současnosti umělecké odvětví natolik prostoupené a určované technikou (v běžném slova smyslu), že chceme-li ji (architekturu) na základě Heideggera, dobře teoreticky uchopit, nemůžeme se v žádném případě obejít bez promyšlení pojmu *Gestell*. O tom se ještě přesvědčíme ve třetí kapitole. Až doposud jsme se věnovali Heideggerovu bydlení. Snažili jsme se shrnout několik jeho textů, abychom si tak vytvořili potřebný aparát k tomu, co podnikneme posléze.

Připomeňme nyní základní argumenty, které přímo souvisí s problémem, jímž se zabýváme: Heidegger říká, že dnes se nebydlí – věci přestaly být věcmi – nezjevují se ve své bytnosti – neochraňuje se v nich součtveří. Heidegger tedy říká, že se bydlí nebásnický, neboť již nedochází k onomu bytostnému proměřování, a proto věci nejsou věcmi. Toto vše je příčinou toho, co zde nazýváme krizí bydlení.

Krise bydlení se v hmatatelném světě hmotně projevuje na našich budovách, stavbách, prostředí, a to jako fenomén, který můžeme nazvat krize architektury. V čem spočívá? Tomu se budeme věnovat blíže v druhé kapitole, avšak již zde se pokusíme načrtnout linku mezi oním Heideggerovým bydlením a krizí architektury, neboť přestože se jedná o dva rozdílné fenomény, již jsme naznačili, že spolu souvisí, a to tak, že ten druhý se od prvního odvíjí. Vezmeme si na pomoc Sedlmayra a jeho knihu *Ztráta středu*, čímž opustíme pole fenomenologie a dostaneme se postupně na pole dějin architektury a estetiky. Sedlmayr tak zde tvoří mezičlánek první a druhou kapitolou.

Sedlmayr ve své knize *Ztráta středu*³⁵ podniká exkurzi do dějin architektury a výtvarného umění, přičemž umění chápe jako prostředek, jímž lze nahlédnout do podstaty epochy. V tomto smyslu jeho kniha není pouhým shrnutím dějin umění, ale pokusem kriticky nahlédnout ducha doby. Sedlmayr zde konstatuje, že umění moderní epochy, po konci

³⁴ tamtéž, s. 34.

³⁵ SEDLMAYR, Hans. *Verlust der Mitte*. Západní Berlín: Ullstein GmbH, 1969.

baroka, jejíž symbolický počátek vidí ve Francouzské revoluci, je umění upadající. Hlavním symptomem tohoto úpadku umění 18. a 19. století, o nichž je řeč především, je podle Sedlmayra jeho vyprázdnění, čímž se myslí fakt, že umění již pozbylo svou dřívější schopnost předávat hluboké kulturní významy. Obsah umění se vytratil, což Sedlmayr deklaruje na úpadku klíčových významotvorných prvků umění, především na ornamentu. Umění jako jednotný celek, zprostředkovávající smysluplné významy, se vytratilo. Pokud předává nějaké významy, jsou už jen fragmentární. Panuje chaos stylů, z nichž žádný si nedělá nárok na celek, „umění se stává v každém smyslu slova excentrické.“³⁶ To dle Sedlmayra ukazuje na to, že moderní doba je dobou hlubokého morálního úpadku, přičemž tento úpadek charakterizuje označení „ztráta středu.“

Tato krize, v níž se dle Sedlmayra doba nachází, „není jen jednou z mnoha... nýbrž je to naprostá krize lidství.“³⁷ To je způsobeno tím, že se lidství osamostatnilo od toho, co jej přesahovalo a poskytovalo mu míru, od Boha. Ztráta středu ve své podstatě pro Sedlmayra znamená rozchod s Bohem.

Moderní doba je doba autonomního člověka, který už nad sebou nemá nic nedotknutelného: „Moderna [již Sedlmayr datuje už od konce 18.století po současnost] znamená propast mezi Bohem a člověkem, oním domněle autonomním člověkem, a znamená nahrazení trojjediného Boha novými bohy a bohyněmi: přírodou a rozumem (panteismem a deismem), uměním (estetismem), strojem (materialismem), chaosem (anarchismem).“³⁸ Umění, které tak až doposud zprostředkovávalo kontakt s transcendencí, se nyní co do svého původního smyslu vyprazdňuje. Tím se moderní kultura dostává do fáze, „ která je zcela sui generis a tedy ji v její podstatě není možno srovnáním s jinými kulturami objasnit.“³⁹

Doba je nemocná, konstatuje ve *Ztrátě středu* Sedlmayr. Každá doba trpí nějakým neduhem, přičemž tyto neduhy se často střídají s tím, jak se střídají epochy. Ovšem ona naprostá jinakost doby moderní vede nakonec Sedlmayra k otázce, zda se nejedná o nezvratný proces. Zde si Sedlmayr neví rady, krom naděje, že se člověk nezapomene, co ztráta středu znamená, totiž že v tomto středu zůstává „opuštěný trůn,“ který čeká na návrat transcendence a Boha, není schopen předložit žádné východisko.

³⁶ SEDLMAYR, Hans. *Verlust der Mitte*. Západní Berlín: Ullstein GmbH, 1969, s. 118.

³⁷ tamtéž, s. 153.

³⁸ tamtéž, s. 174.

³⁹ tamtéž, s. 178.

Sedlmayra jsme zde takto krátce uvedli pro srovnání. Posloužil nám vedle Heideggera jako jiný příklad přístupu, který se zabývá krizí moderního způsobu bytí ve spojení s uměním. Sedlmayr si počíná obdobně jako Heidegger, když říká, že současný způsob bytí je úpadkový a že mu chybí cosi z toho, co tradičnímu způsobu bytí bylo vlastní, přičemž toto že je příčina jeho úpadku. Počíná si též obdobně, když umění nevnímá pouze esteticky, ale v jeho významu a smyslutvorné hloubce. Avšak Sedlmayr zároveň ukazuje, že lze postupovat i opačně, totiž skrze umění si všímat bytí, v čemž se od Heideggera už co do postupu zásadně odlišuje. Heidegger totiž – v těchto zde probíraných přednáškách – mluví předně o bytí a jeho neduzích, a k umění (u něho jako POIESIS a TECHNÉ) se dostává až ve chvíli, kdy chce načrtnout cestu z krize ven.⁴⁰ To je zcela jinak pojaté umění než u Sedlmayra: u něho je umění především indikátorem společenských a kulturních neduhů. Právě díky tomu, že Sedlmayr je dobrý především a pouze v odhalování symptomů doby, ne však už tolik v promýšlení toho, co je třeba udělat pro nápravu, a zároveň díky tomu, že tyto symptomy spatřuje v umění, nám zde dobře poslouží jako svorník mezi Heideggerovou filosofií bydlení a druhou kapitolou, v níž již bude pozornost věnována krizi architektury samotné, s ohledem na to, jak tento problém rozebírají Norberg-Schulz a Harries, kteří se již nevěnují problému moderního bytí, nýbrž předně krizi architektury: problémy moderního bytí vidí jen na okraji tohoto svého hlavního zájmu. Tyto dva autory pak na základě toho, co bylo řečeno zde a v příští kapitole, podrobíme reflexi, tedy zhodnotíme jednak, jak Heideggera chápou a používají a za druhé, jaká východiska pro řešení krize architektury předkládají. Sedlmayr je zde prostředníkem, který umožňuje plynulejší přechod od Heideggerovsky chápaného bydlení k teorii architektury.

Nicméně pro úplnost je třeba zmínit, že Sedlmayrovi zde jeho místo vedle Heideggera na první pohled nepatří: Prvním důvodem je, že Sedlmayrovo vnímání umění je i přesto, že mu přiznává smyslutvornou a tudíž svět opečovávající funkci, oproti tomu, jak k umění přistupuje Heidegger, poněkud okleštěné a zredukované. Druhým a zároveň důležitějším důvodem je pak samotný fakt, že Heidegger Sedlmayrovu zmiňovanou knihu dobře znal a stavil se k ní s respektem. To je patrné z cyklu přednášek *Co znamená myslet?* v němž

⁴⁰ Opačný postup volí Heidegger v textu *O zrození uměleckého díla*. Proto bychom zde mohli též vedle Sedlmayra ještě načrtnout i tuto Heideggerovu přednášku, avšak mám za to, že je to vzhledem k celkovému záměru naší práce nadbytečné. Postačí si proto s konstatováním, že Heidegger v textu *O původu uměleckého díla* podniká cestu opačného směru než jak to činí ve výše shrnutých přednáškách: Všímá si předně umění jakožto základního prvku, ustavujícího lidský svět.

Sedlmayra implicitně hází do jednoho pytle s četnými soudobými kritiky doby, kteří jen nařikají a spílají době, a přitom nepodnikají žádnou snahu nastínit cestu, jak z problému ven.⁴¹ Heidegger Sedlmayrem dost možná dokonce pohrdal.⁴²

Avšak právě tyto dva důvody dávají ještě větší smysl pro to, abychom zde Sedlmayra uvedli: jednak kontrast a srovnání vždy pomáhají daný problém lépe uchopit, jednak právě díky tomuto kontrastu se poněkud vzdálíme od Heideggerovy filosofie, abychom krizi bydlení, tj. krizi způsobu lidského pobývání ve světě, mohli vnímat z perspektivy architektury, což učiníme v následující kapitole. Sedlmayr nás tedy přenesl na poněkud více prakticky zaměřené pole, čímž nám dobře posloužil pro přechod od Heideggerovy filosofie bydlení k filosofii architektury Norberga-Schulze a Harriese, v rámci níž oba tito teoretikové krizi bydlení řeší.

A nakonec také, jak se záhy ukáže, jsou jeho poznatky pro náš výklad dějin architektury (inspirovaný Norbergem-Schulzem a Harriesem), který podnikneme v následující kapitole, velmi užitečné.

⁴¹ HEIDEGGER, Martin. Co znamená myslet? Praha: OIKOYMENH, 2014, s. 18.

⁴² Na tomto místě si nemohu odpustit malý komentář: Přesto, že jakkoli je tato vzájemná přítomnost Heideggera a Sedlmayra groteskní a nepatřičná, přesto je možné je oba stavit vedle sebe, neboť, zdá se mi, mají něco společného, a sice obrovskou touhu po smysluplné jednotě prostupující kulturu, dávající jí její velikost a lesk. Heidegger byl velkým obdivovatelem antického Řecka, Sedlmayr byl milovníkem baroka. Oba dva se soužili bezduchostí moderního umění, rozbředlostí a rozštěpením kultury do mnoha nesouměrných dílčích oblastí. Ona touha po středu, k níž se Sedlmayr otevřeně přiznává, je svým způsobem vlastní i Heideggerovi. Lhostejno, co konkrétního tento střed znamená (neboť pro každého z nich zajisté něco trochu jiného). Obecně to však lze nazvat touhou po smysluplné jednotě ustavující kulturu a ta je dle mého názoru důvodem, proč oba dva propadli nacismu. I v tomto smyslu slova Heidegger patří vedle Sedlmayra a zaslouží si s ním být srovnáván.

Heideggerova politická angažovanost v NSDAP zůstane navždy nesmazatelnou skvrnou přímo související s jeho texty. Nesmazatelnou proto, že on sám se nepokusil svůj štít očistit veřejnou omluvou, doznáním, otevřeným pokáním. Přímo související pak proto, že odmítám klást jakýkoliv předěl mezi Heideggerem – autorem textů a Heideggerem – osobou. Osoba Heidegger je zároveň autorem svých textů, a proto, jako čtenáři oslovení těmito texty máme právo ptát se po jeho životě. Heidegger je ve svých textech podivuhodně konzistentní, je proto velmi překvapující, když člověk narazí na jeho nekonzistenci osobní (například jeho pozdější kritika nacistického Německa vzhledem k jeho předchozí neodčiněné participaci v NSDAP). Nakolik mě Heidegger coby autor nadchnul, jakožto osoba mě zklamal. Tato disproporce mi při čtení jeho textů nepřestává dělat obtíže. To je důvod, proč jsem si zde tuto poznámku nemohl odpustit.

Kapitola druhá: Krize architektury aneb Bydlení jako téma architektury

Problémy současné architektury, o nichž bude řeč, mají své historické příčiny a souvislosti. Je proto třeba nejprve krátce nastínit dějiny architektury s ohledem na toto téma. Je to ošemetný úkol, neboť tento nástin bude nutně muset být stručný a tedy zajisté neúplný, s čímž se budeme místy dosti potýkat. Nicméně je pro náš záměr důležité jej podniknout, neboť se v něm zrcadlí neschopnost novodobé architektury navázat na klíčový aspekt epochálních slohů minulosti, jímž je „ustavování světa,“ slovy Heideggera,⁴³ či „vyjadřování kontaktu mezi člověkem a věcmi“ ústy Sedlmayra.⁴⁴ Tato neschopnost způsobuje prázdno, které v teorii architektury volá po řešení. Takto Harries hovoří o zakrnění etické funkce architektury a Norberg-Schulz říká že „dnes pociťujeme naléhavou potřebu znovu architekturu ustanovit jako konkrétní fenomén,“⁴⁵ tj. smysluplný systém nasycený existenciálními významy.

Tedy hovoříme-li o krizi současné architektury a jejích kořenech, musíme je hledat hlouběji v minulosti, než by se na první pohled mohlo zdát – časově je lze zařadit do 18. století, tedy do doby konce barokní epochy. Barokní architektura je charakteristická svojí cílenou významovostí, tím, že zcela záměrně používá estetiku k zobrazení a reprezentaci světa a jeho hodnot. Tato estetika je velmi působivá a přesvědčivá, není divu, byla také tvořena zcela záměrně a účelně – to lze ilustrovat například na Svatopetrském náměstí ve Vatikáně – sám Bernini, jeho autor, o něm říká: „...Protože bazilika svatého Petra je matkou téměř všech ostatních chrámů, musí mít kolonády, jež by dávaly tušit její jakoby mateřsky otevřené náruči pro katolíky, aby je utvrdila v jejich víře, pro kacíře, aby se navrátili k církvi, i pro bezvěrce,

⁴³ HEIDEGGER, Martin. O zrození uměleckého díla. *Oriente: literatura - umění - kritika*. Praha: ČS spisovatel, 1968, s. 77.

⁴⁴ SELDMAYR, Hans. *Verlust der Mitte*. Západní Berlín: Ullstein GmbH, 1969, s. 74.

⁴⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. Londýn: Studio Vista, 1980, s. 5.

aby je osvětila pravou vírou.“⁴⁶ Umění barokní doby, a architektura po výtce, se tak stává nástrojem k dosažení jednoty v evropské kultuře. „Účelem barokního umění bylo znázornit striktní organizaci systému a jeho přesvědčivou sílu,“⁴⁷ říká Norberg-Schulz a záhy také charakterizuje barokní svět jako velké divadlo, v němž je každému připsána jeho role. Avšak jednotná kultura období baroka brzy vzala za své. Navíc když doba pokročila, barokní estetika již postrádala svůj účel. Baroko pracovalo s obrovsky silnou, účelnou a vědomě tvořenou estetikou, jeho zánik z ní však učinil estetiku vyprázdněnou, neboť již neměla opodstatnění. Ztráta jednotné kultury, ztráta „pevného centra,“ o němž hovoří Sedlmayr, zapříčinila v posledku odtržení estetických prvků architektury od celkové koncepce díla. Architektura se stala nezávislá na kosmologii, přestala se odvíjet od jednotné struktury světa, neboť jednotná struktura světa přestala existovat. Rozpad barokní kultury je tak zároveň rozpadem celistvosti v umění. Vzniká tak otázka, která pro příště bude provázet všechny duchaplné umělecké stavitele a architektky – je daná estetika na místě? Když tedy silná, významem prostoupená barokní estetika v nové době začala působit vyprázdněně a přestala oslovovat, došlo v architektuře mimoděk k rozštěpení na estetickou a etickou stránku, to znamená, zjev stavby a její význam začaly být vnímány odděleně. Oproti tomu dříve krásno stavby, jeho estetično, bylo zcela přirozeně prodchnuto významem, který měl původ dobovém étosu. Avšak na základě onoho rozštěpení vzniká pak nutnost promýšlet estetickou a etickou stránku architektury odděleně: nutnost ptát se, do jaké míry je estetika stavby vhodná, tedy jak plní svou estetickou funkci, a naproti tomu, do jaké míry stavba odpovídá charakteru doby, tedy jak plní svou funkci etickou.⁴⁸

Po následující dvě staletí stavitelé zápasili s tímto dědictvím baroka. Tento zápas vyústil v 19. století v naprosté popření ornamentu, o němž Sedlmayr píše: „Všechny pokusy vdechnout starým architektonickým stylům nový život nevdechly žádný skutečně nový život ornamentům, které k těmto stylům patří. Právě na ornamentu se ukazuje, jak jsou tyto renesance neživotné. Doba ztratila povědomí o faktu, že ornament může vykazovat hloubku i

⁴⁶ BERNINI. *Codice Chigiana* H. II, 22.

⁴⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. Londýn: Studio Vista, 1980, s. 149-150: „The purpose of baroque art was to symbolize the strict organisation of the system and its persuasive power.“

⁴⁸ Když mluvíme o estetické a etické funkci v architektuře, činíme tak po vzoru Karstena Harriese, který toto rozdělení uvádí ve své knize *Etická funkce architektury*

jinak než v prostorovém smyslu a že může vyjadřovat duchovní souvislosti.“⁴⁹ V 19. století tak s konečnou platností dochází k smrti ornamentu a jeho nahrazení pouhou dekorací.⁵⁰

Historismus prostupující 2. polovinu 19. století a následně i období secese, představují z hlediska etické funkce v architektuře období hlubokého marasmu. Bylo to období, kdy se pouze jen napodobovala estetika slohů minulosti, kdy architektura neměla žádný autentický obsah, jen plnou paletu ozdob, odkazujících na epochy minulé, či v případě secese paletu dekorací vlastních, jejímž obsahem však byl pouze vzdor vůči historizujícímu a vypůjčenému tvarosloví a její hlavní myšlenkou tedy pouze snaha o autentický estetismus. Soudě jen dle dobového uměleckého slohu, jakoby pro tuto dobu byla forma podstatnější než obsah,⁵¹ a neexistoval v ní žádný ryze vlastní étos. To zajisté není pravda, neautentičnost dobového epigonství, o němž mluví Nietzsche, byla totiž na druhou stranu vyrovnávána zcela autentickou představou, že člověk 19. století je „člověk zcela nové éry,“⁵² – tato představa se koneckonců přelévá i do století dvacátého, v němž již se na architektuře promítá zcela zásadně – ovšem v 2. polovině 19. století architektura jakékoliv autentické dobové nálady nebyla sto zohlednit. Etická funkce architektury období historismu tak zakrněla do podoby, v níž étos neměl nic společného s dobou samou, byl naopak pro své odkazy na jiné epochy velmi nečasový (s trochou nadsázky lze podotknout, že se pro tuto dobu hodí tedy spíše označení ahistorismus v tom smyslu, že dobová architektura tak šla proti času, historii navzdory). Étos architektury spočíval jednoduše v tom, že pro určité typy budov se užíval určitý sloh: „...v 19. století byly jednotlivé slohy doporučovány k aplikaci při návrzích jednotlivých stavebních druhů... Církevní stavby se navrhovaly zpravidla v gotických formách, pro parlamenty jako symboly probouzející se demokracie se doporučovaly renesanční formy doby italských republik... od osmdesátých let bylo divadelním sálům téměř výlučně vyhrazeno baroko.“⁵³

⁴⁹ SEDLMAYR, Hans. *Verlust der Mitte*. Západní Berlín: Ullstein GmbH, 1969, s. 74.

⁵⁰ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 68.

⁵¹ Vůbec samotný fakt, že jsme takto díky duchu doby nuceni mluvit o formě a obsahu rozděleně a klást je vlastně proti sobě, je naprosto zvrácený: v tomto smyslu mluví Nietzsche o rozpadu jednoty obsahu a formy jako o naprostém barbarství. Viz NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 98.

⁵² HORSKÁ, Pavla, Eduard MAUR a Jiří MUSIL. *Zrod velkoměsta*. Litomyšl: Paseka, 2002, s. 169.

⁵³ LÍBAL, Dobroslav a Jan MUK. *Staré město pražské*. Architektonický a urbanistický vývoj. Praha: NLN, 1996, s. 447.

Tomuto ryze estetickému přístupu k architektuře se staví modernismus. Termínem modernismus zde označujeme architektonické hnutí, u jehož vzniku stál především Le Corbusier a které našlo své ukotvení na Mezinárodním kongresu moderní architektury (CIAM). Na tomto místě však nutno udělat malou vsuvku. Když zde modernismus vymezujeme tímto způsobem, dopouštíme se značného zjednodušení. Říkáme, že to byl až modernismus, který se zcela postavil estetickému přístupu období historismu. Stojí však za zmínku, že už předchází období přelomu letopočtu počátku 20. století, které tímto opomíjíme, bylo ve znamení snahy o „ustanovení nové, vlastní tradice“⁵⁴ Tuto snahu však nelze označit za obrat, jako spíš jen za „předzvěst“⁵⁵ obratu, k němuž došlo za modernismu, neboť se stále jedná o období různých parciálních stylů, nikoliv období epochálního stylu, ustavujícím svět, či stylu o toto usilujícím. V tom je toto období stále ještě bližší historismu 19. století. O tom, že modernismus takovým pokusem byl, bude ještě řeč, stejně jako o tom, že toto byl právě jeden z důvodů, proč musel selhat.

Zároveň je zde i další obtíž, která spočívá v samotné charakteristice modernismu – my jej zde užíváme ve velice úzkém slova smyslu, jakožto programový architektonický směr. Avšak vzato ze široka, bylo by možné modernismus spatřovat už v období nástupu Newtonovské vědy a chápat jej tedy jako epochu. Takto k problematice přistupuje Veselý, když za modernistu označuje Perraulta,⁵⁶ a zajisté to činí vzhledem ke svému přístupu opodstatněně. Avšak my se zde podržíme tohoto úzkého vymezení, neboť zde hojně operujeme s Harriesovým rozlišováním na etickou a estetickou funkci, přičemž modernismus podle Harriese vznáší apel čistě etický. Naproti tomu právě Perrault byl velkým předchůdcem estetismu v architektuře,⁵⁷ estetismu, proti němuž se modernismus ve 20. století tak ostře vymezil. Jak je tedy vidět, Veselý a Harries jsou v tomto ohledu neslučitelní. Je to dáno už odlišností jejich přístupů – jeden z nich se zabývá více epistemologickým pozadím, které ovlivnilo vývoj architektury, zatímco druhý spíše filosoficko-estetickou reflexí dějin architektury. To je také jeden z důvodů, proč zde z Veselého nemůžeme vycházet. Dalším důvodem je způsob, jakým Veselý hází všechna architektonická období od dob historismu po současnost do jednoho pytle: „...to, co je dnes mylně označováno jako období historismu,

⁵⁴ GIEDION, Siegfried. *Space time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard university press, 2008, s. 293.

⁵⁵ tamtéž.

⁵⁶ VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*. Praha: Academia, 2008, s. 160.

⁵⁷ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 11.

„moderný“ a „postmoderný“, jsou různé fáze téhož způsobu myšlení, které jsou více či méně otevřeně vyjádřeny jen odlišnostmi v ikonografii... Běžné chápání modernosti jako odmítnutí historismu je proto omylem. Moderna je pouze krokem k mnohem radikálnější formě historismu.“ Veselý vychází sice z velmi chytrých postřehů, avšak vyvozuje z nich závěr ve svém pojednání sice opodstatněný, pro nás však příliš radikální. Jeho stanovisko tak zde nemůžeme přijmout, neboť je pro naše záměry příliš redukcionistické: modernismus dle něj není „nic než“ historismus v novém hávu, avšak my se pokusíme ukázat, že tomu tak není.

Nicméně to všechno nemění nic na tom, že se při charakteristice modernismu i my cíleně dopouštíme zjednodušení, když odmítáme hovořit o stylech sklonku 19. a počátku 20. století samostatně. Podobného prohřešku jsme se dopustili již dříve, a sice když jsme od baroka volně přešli k historismu. Snažíme se zde o lineární výklad dějin architektury, na němž účelně chceme charakterizovat určitý vývoj. Účelnost tohoto postupu je zde nabíledni – historismus jako negace baroka, modernismus jako protiklad historismu a následně, jak později ukážeme, postmoderna jako negace moderny – „Velké historické epochy se vracejí ob jednu.“⁵⁸ Omluvou za toto nutné zjednodušení budiž, že tímto nešvarem musí nutně trpět každý lineární výklad dějin architektury,⁵⁹ neboť by se v něm jinak onen kýžený smysl ztratil. Do jaké míry však tento smysl je v souladu s realitou? Vždyť umělecké styly na sebe nikdy lineárně nenavazují, spíše se překrývají a volně přecházejí od jednoho k druhému a tedy vůbec celý tento rozbor je tak trochu balancování na ostří nože, kdy neustále hrozí, aby se takový koncept poté nestal pouhou fikcí, snahou vnést do toho zmatku smysl, v níž se pak odráží více než skutečnost, jak píše Harries, „osobní zájmy a předsudky... a naše nepotlačitelná tendence hledat smysluplné celky ve všem, co se před námi tvoří.“⁶⁰ Toto je proto třeba mít neustále na paměti, stejně jako fakt, že se takové balancování může jednoduše zvrhnout v neřízenou intelektuální akrobacii.

Vraťme se nyní k zpět původnímu výkladu. Jak se tedy modernismus staví proti ryze estetickému přístupu? Jakým způsobem představuje modernismus, a funkcionalismus po výtce, po období historismu naprostý obrat? Dochází k úplnému převrácení poměrů – jakémusi zvnitřnění – fasáda budovy a tvarosloví už není určující, směrodatný je účel budovy

⁵⁸ Martin C. PUTNA - ústní sdělení z cyklu přednášek *Duchovní dějiny České I.* (Profesor na FHS UK, U Kříže 8, Praha 5) dne 10. listopadu 2011.

⁵⁹ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 16.

⁶⁰ tamtéž, s. 74

a její dispozice. Ba co víc, to, co předtím v historismu vyjadřoval sloh budovy, tedy přesněji řečeno její výzdoba v tom či onom slohu, nyní má vyjadřovat budova samotná, její hmota, materiály a kompozice. Dochází k radikálnímu odmítnutí dekorace. Modernistická architektura byla estetismu 19. století na hony vzdálená – místo toho se snažila vyjádřit obsah, být smysluplná a účelná. Řečeno poněkud vyhoceněji, modernismus lze také vnímat jako snahu o vybědnutí z *etického* marasmu, snahu nahradit bezduchou estetiku opodstatněným a promyšleným étosem (a to étosem nikoliv zcela novým, jak již bylo výše poznamenáno). Lze samozřejmě argumentovat, že estetický historismus v architektuře také korespondoval s étosem doby, již Nietzsche odsuzuje jako bezduše epigonskou, a je to námitka správná. Koneckonců každá architektura je v tomto smyslu slova etická. Ve srovnání s moderní architekturou je však takový étos stejně prázdný jako duch doby, která se naplňuje obsahy dob minulých a díky tomu se považuje za velkolepou.⁶¹ Modernismus tedy předčil historismus tím, že přišel s jasnou autentickou etickou koncepcí. Modernismus přichází po dekádách, v nichž převládal estetismus, jako ryze proud mající ryze etické nároky.

Myšlenkové základy modernismu kořenily jednak, jak již bylo naznačeno, v bezmezném víře v pokrok a vědu 19. století, zároveň však ve zcela aktuální dobové náladě, vyvolané historickými konotacemi. Byl to styl, který se snažil vytvořit adekvátní a důstojné podmínky pro moderního člověka. Po hrůzách a otřesech z první světové války se snažil vybudovat nový svět. Zároveň je modernistický urbanismus přímou reakcí na bídny stav, v němž se města ocitla důsledkem průmyslové revoluce: „V historických centrech měst je osídlení příliš husté, stejně jako v pásmech osídlení z období expanze průmyslu v 19. století... V těchto přečpaných městských územích jsou podmínky pro život kvůli nedostatku místa vymezeného pro bydlení a kvůli nedostatku zeleně v jeho sousedství katastrofální... Tradiční uspořádání sídelních budov při okrajích ulic zajišťuje sluneční svit jen pro minimální množství obydlí.“⁶² Modernismus tedy chtěl vytvořit kvalitní a komfortní bydlení pro všechny bez rozdílu. Má tedy humanistické rysy – jeho cílem byla architektura pro člověka – tj. umožnit člověku důstojný život. Cílem zde nebyla v první řadě krása, či jiné abstraktní ideály a koncepty – na

⁶¹ Výborné svědectví o této prázdnotě ducha doby 19. století, o níž je řeč, poskytuje Nietzsche, když mluví o prostoupení doby historickým věděním: „My moderní lidé nemáme nic ze sebe; jen tím, že se naplňujeme a přeplňujeme cizími dobami, mravy, cizím uměním..., stáváme se něčím pozoruhodným, totiž krácejícími encyklopediemi.“ NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 98.

⁶² LE CORBUSIER. *The Athens Charter*. New York: Grossman Publishers, 1973, s. 53-58.

rozdíl od předchozích architektonických směrů se držel pozoruhodně při zemi – jeho cílem byl člověk, kvalita života. Le Corbusier ve svém spisu *La Maison des Hommes* říká: „Člověk bydlí špatně a to je hluboký a skutečný důvod současných sociálních nepokojů.“⁶³ Podobně etický podtext má i teze z *Vers une Achitecture*: „Je třeba nás politovat, protože žijeme v domech, které jsou nedůstojné, neboť pohřbívají naše zdraví i naši morálku.“⁶⁴

Modernismus byl politicky levicově orientovaný: „Moderní hnutí mělo blízko k ideálům proletářské revoluce probíhající v tehdejším SSSR. Ta teprve otevírala v jeho představách volné pole k uskutečňování nových urbanistických, racionálně a ‚vědecky‘ konstruovatelných vizí, jež měly nahradit existující ‚neuspořádané‘ prostředí.“⁶⁵ Tato politická orientace jednoznačně číší i z Athénské charty,⁶⁶ programového manifestu modernismu, sepsaného na čtvrtém Mezinárodním kongresu moderní architektury (dále CIAM). Dokonce ještě třicet let poté se Giedion, po Le Corbusierovi další z hlavních účastníků kongresu, který se měl původně uskutečnit v Moskvě, při vzpomínkách neubrání nostalgickému prořeknutí: „Kdyby se kongres konal v Moskvě, mělo by to ohromný význam, neboť Rusko se velice zajímalo o městské plánování.“⁶⁷ Zde se projevuje naprostá odcizenost modernistů svému vlastnímu cíli – stalinismus a modernistická víra ve zlepšení životních podmínek, jeho utopický humanismus, byly naprosto neslučitelné. Lze namítnout, že tehdy to modernisté nemohli tušit a že by vyžadovalo velkou dávku duchaplnosti, aby člověk ve svém opojení dovedl prohlédnout dobu. Nicméně citovaná slova nejsou dobové zápisky z kongresu, jsou to vzpomínky přetrvávající desetiletí – pochází z dodané kapitoly k šestému vydání knihy *Space, Time and Architecture*, jež vyšlo v roce 1966.

Toto odcizení bylo nevyhnutelné, neboť je obsaženo v jeho samotných základech, stejně jako v základech komunismu, oplývající touhou po lepším světě a blízkostí k druhému, bylo obsaženo naprosté odcizení se humanistickým hodnotám. Představa nového lidství, ideál moderního člověka, byla příliš neosobní a odtažená od reality. Podobně modernismus, který se ze všech sil snažil tvořit pro člověka, vytvářel paradoxně velmi často prostředí k nežítí – sterilní, nelidsky monotónní, chladné a neosobní a tedy se svému záměru – zlepšit podmínky k životu moderního člověka – zpronevěřil.

⁶³ citováno z: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Praha: Odeon, 1993, s. 192.*

⁶⁴ tamtéž.

⁶⁵ HALÍK, Petr, Otakar NOVÝ a Petr KRATOCHVÍL. *Architektura a město. Praha: Academia, 1998, s. 39.*

⁶⁶ To je explicitní v článcích 10, 13 a 14, levicová východiska jsou však jako podtext přítomna v celé chartě.

⁶⁷ GIÉDION, Siegfried. *Space time and architecture: the growth of a new tradition. Cambridge, Mass.: Harvard university press, 2008, s. 698.*

Moderní architektura neměla za cíl abstraktní ideály, její cíl byl velmi konkrétní a zemitý. Avšak způsob, jakým se svého cíle snažila dosáhnout, ji od něho ve výsledku spíše vzdaloval. Paradoxně totiž k dosažení svého cíle využívala prostředků abstrakce – do té doby byly hlavními vyjadřovacími prostředky architektury dekorace, dříve ornamenty, to znamená prvky veskrze figurativní, zatímco modernismus se, z důvodů výše nastíněných, figurativnosti zcela zřekl. V tom tkví právě ovšem hlavní problém moderní architektury: „...Postrádala uspokojivé reference ke každodennímu světu věcí. Byla vždycky abstraktní, odtažená od reality, či spíše, vylučovala její konkrétní aspekty. Můžeme říci, že se stala nefigurativní, protože zrušila ‚figury‘, které tvořily v minulosti její základnu... Figury... jsou humanistické, protože udržují a vysvětlují naši existenci. Figury společně skládají řeč, která, je-li užívána s pochopením, naplňuje naše prostředí významy a ty jsou základní lidskou potřebou.“⁶⁸ (zde rezonuje Sedlmayrova teze o smrti ornamentu) Modernismus tedy už ve svých základech obsahuje zásadní protimluv, který byl příčinou jeho selhání.

Toto selhání však nespočívalo pouze v abstraktním, nefigurativním tvarosloví, tkvělo zároveň i v nelidském měřítku, které modernistická architektura zvolila – modernistické projekty, ve snaze reagovat na stísněné podmínky měst 19. století, vytvořily extrémní opak – města zcela předimenzovaná takovým způsobem, že působí příliš rozlehle, neútně, prázdně. Vzdálenosti v nich jsou příliš velké a zcela nevhodné pro chodce. To není jen problém přemísťování se z místa na místo, ale také vnímání prostoru.⁶⁹ Většina modernistických projektů (Le Corbusierovy Ville Radieuse, Plan Voisin přestavby Paříže, radikální utopická vize přestavby Prahy Jos. Havlíčka) zůstala naštěstí jen na papíře. Jen málo z nich bylo opravdu uskutečněno – nejznámějšími jsou Brasília a v Čandigarh, přeneseně pak čtvrť La Défense v Paříži. Nicméně i tak v současnosti většina moderních městských čtvrtí trpí neduhy, které modernismus zasel (předměstí Paříže, pražská sídliště apod.). Výsledkem je, jak již v šedesátých letech poukazuje Kevin Lynch, že moderní městské prostředí neumožňuje člověku snadnou orientaci. Lynch poukazuje na to, že takové prostředí neposkytuje pocit jistoty a bezpečí.⁷⁰ O něco později přichází Norberg-Schulz s konstatováním, že města neumožňují kromě orientace také identifikaci. Výsledkem toho architektura neplní svou

⁶⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. On the Way to Figurative Architecture. *Places Journal*. Berkeley: University of Berkely, 1985, č. 1, s. 18.

⁶⁹ K tomu viz GEHL, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, 2012, s. 1-19.

⁷⁰ LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, s. 4-5.

funkci „poskytovat existenciální oporu,“ přičemž tuto situaci nazývá Norberg-Schulz ztrátou místa.⁷¹ Největším selháním modernismu tedy bylo, že ačkoliv se tolik snažil vytvořit člověku lepší podmínky pro život, města a čtvrti stavěné na jeho principech často působí neživě, odtažitě a bez života.

Problém je, že od dob, kdy byl modernismus poprvé pro tyto své nedostatky kritizován, si stále lámeme hlavu s tím, jak na něj navázat, jak jej nahradit. Nejde o to, že by zde nebylo k dispozici spektrum alternativních a svébytných přístupů k architektuře, naopak, těch je snad až příliš. Problém je v tom, že když přijde řeč na to, že smysl architektury je hlubší, než pouze ladit oku a vytvářet pěkné prostředí – například slovy Harriese – architektura má mít etickou funkci, či slovy Norberg-Schulze – architektura má člověku poskytovat existenciální oporu, nejsme s to stín modernismu překročit. Není divu – ačkoliv se s jeho následky potýkáme dodnes a jeho selhání je třeba podrobit kritice, jedno mu musíme přiznat – a sice jeho velikost, pramenící ze snahy, s jakou se pokoušel o obnovení oné výše zmiňované schopnosti architektury utvářet svět, jež byla vlastní velkým slohům minulosti. To je cosi, co modernismus i přes jeho obrovské nedostatky svým způsobem řadí po bok těchto slohů a zároveň je to i důvodem, proč se znovu a znovu vracíme k jeho východiskům a nedokážeme se s ním zcela rozžehnat. Takto například Harries opírá svou etickou funkci o Giedionův požadavek, že hlavním úkolem architektury je „přetlumočení platného způsobu života pro naši dobu,“⁷² a to i přesto, že si je vědom úskalí tento přístup provázejících (tkvějících především v odpovědi na otázku „jaký způsob života je platný pro naši dobu? Nejsou náš svět a naše společnost... příliš heterogenní na to, abychom na uvedenou otázku mohli odpovědět?“).⁷³ Dokonce i Norberg-Schulz, jehož charakteristika ztráty místa a bezduchosti současného prostředí vychází z ostré kritiky modernismu, nakonec překvapivě dochází k tomu, že se modernisté nakonec polepšili a že se vše obrací k lepšímu: „Třetí generace‘ moderních architektů [tj. *Giedionův termín*] přejala a rozvinula záměry průkopníků mnoha různými způsoby. V průběhu posledních dvou desetiletí vznikla řada významných děl, která slibují úplnější znovuzrození místa.“⁷⁴ Dnes, o 40 let později můžeme říci, že to byla unáhlená slova. Norberg-Schulz takovéto ukvapené závěry proto, že se s modernismem

⁷¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Praha: Odeon, 1993, s. 189.*

⁷² HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 11.*

⁷³ tamtéž, s. 12.

⁷⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Praha: Odeon, 1993, s. 198.*

nedokázal plně rozejít. To je u něj problematické, protože se stejně jako Harries v lecčems opírá o Giediona, avšak na rozdíl od Harriese to činí nereflektovaně.

Nelze popřít, že zde jsou pokusy o zcela novou architekturu, která se snaží splňovat nároky kladené Norberg-Schulzem – tj. architekturu významuplnou a vytvářející místo – a zároveň se snaží být platná pro naši dobu, čímž svým způsobem odpovídá zároveň i Harriesovým požadavkům. Takovým pokusem je například i Dayova snaha o vytvoření kánonu architektury 21. století⁷⁵, která si zde zaslouží být zmíněna především proto, že je to na rozdíl od mnoha dílčích soudobých architektonických směrů, které si nečiní nárok na celistvost, pokus velmi ucelený: obsahuje jak snahu zakomponovat do architektury moderní technologie, tak snahu o spojení architektury s místem, především však se snaží odpovídat na jednu z nejpalčivějších otázek současnosti: jak máme žít a jak se máme nakládat s životním prostředím, abychom jej zachovali a zcela nezničili? Avšak i tento Dayův pokus nepřekročil základní axiom modernismu – totiž, že východiskem pro architekturu je *soukromé bydlení*, resp. bydlení v běžném slova smyslu. „Dříve byla architektura určována „shora“ a bydlení pouze napodobovalo významové normy, jež se vyvinuly při stavbě chrámů a paláců. Naproti tomu pro moderní architekturu je východiskem bydlení [v běžném slova smyslu] a všechny ostatní stavební úlohy jsou považovány za „rozšíření“ bydlení. Tradiční pořadí stavebních úloh je proto obrácené,“⁷⁶ říká na toto téma Norberg-Schulz. Má-li však být architektura něčím více než ozdobou a zároveň má-li mít funkci být nositelkou reprezentace celospolečenského významu, pak nemůže být jejím východiskem soukromé obydlí. Právě to je ale pravděpodobně největší ošemetnost soudobé architektury, neboť se to jeví jako neřešitelný problém: základní úlohou architektury v naší společnosti je vytvářet obydlí. Obydlí v naší společnosti však nikdy nebudou nositelem významů tak, jako jimi byly chrámy. Na to je naše společnost příliš individualistická (naštěstí – neboť co by to bylo za zvrácenou kulturu, v níž by běžné bydlení efektivně splňovalo toto kritérium? Musela by být totalitní z vůle jejích samotných členů – a člověk v ní by se mentálně podobal mravenci, spíše než čemukoliv jinému). Proto je naše architektura tak často bezduchá. Základní úlohou architektury tedy nesmí být bydlení v tom smyslu, jak jej postuloval modernismus. Paradoxně však právě tato úloha nejlépe sluší našemu individualismu. Ocitáme se tak v začarovaném kruhu.

⁷⁵ DAY, Christopher. *Duch a místo*. Brno: Era, 2004.

⁷⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Praha*: Odeon, 1993, s. 194.

Na předchozích řádcích jsem se snažil ukázat, že navzdory tomu, že modernismus ztroskotat, nadále z něho vycházíme a stavíme na něm. „S modernou ještě nejsme hotovi. A jak by to také mohlo být jinak?... Nesahá snad moderní doba až do současnosti a nezahrnuje i dnešek?“⁷⁷ I přes svá úskalí představuje modernistická architektura v novodobých dějinách milník, k němuž zatím nemáme adekvátní alternativu. Snad je to jediné postmoderna, která se modernismu zcela radikálně staví. Již dříve jsme ji nazvali jeho odmítnutím, a teď ukážeme, že je to odmítnutí o to důslednější, že je nechtěné. A také, že způsob, jakým jej odmítá, je příčinou, proč nemůže být jeho alternativou.

Postmodernisté sami rádi charakterizují postmodernu jako přímou reakci na selhání modernismu (Jahn: modernistická architektura vytváří stavby postrádající vazby k terénu, člověku i dějinám).⁷⁸ Toto jim nelze upírat. Avšak je-li postmoderna snahou o napravení chyb moderny, pak je třeba se zabývat tím, do jaké míry je v tomto směru úspěšná a zda-li její sliby nejsou jen plané řeči. O způsobu stavby moderních budov jsme se již výše zmínili – moderní budova promlouvá především svou hmotou, materiálem, celkovou koncepcí. Modernismus k sebevyjádření nepoužívá, alespoň primárně, doplňkových dekorativních prvků. Postmoderna, naproti tomu, tento nefigurativní přístup ostře kritizuje a začíná proto opět znovu hojně využívat oněch *doplňkových* dekorativních prvků, podobně, jako tomu bylo v 19. století. Avšak těchto prvků užívá na rozdíl od dob historismu bez jakéhokoliv vnitřního řádu, bez jakéhokoliv snahy o vyjádření (alespoň nějakého) smyslu. „Pokud existuje nějaký obecný princip, podle kterého může být postmoderní architektura charakterizována, pak je to vědomé rozvrácení stylu a kanibalské požívání architektonické formy.“⁷⁹ Vzhledem k tomu, že se zde celou dobu zabýváme etickou funkcí architektury, je namístě otázka: jaký má tato estetika smysl, co má za cíl? Podívejme se třeba nejznámější, tedy ukázkové příklady postmoderní architektury: na Gravesovu Portland Building a Johnsonův mrakodrap AT&MT (dnes Sony Tower). Dekorativní prvky jsou zde použity zcela namátkově, bez jakékoliv snahy o jejich zdůvodnění (to je veliký rozdíl oproti estetismu 19. století – viz výše). Pod touto pestrou, leč velmi tenkou slupkou se skrývají krabice modernistického typu. Je to tedy kamufláž, snaha zabalit budovu to přívětivějšího hávu. Postmoderna tak nelidskost modernismu nahrazuje populistickým kýčem: „Postmodernismus... nepřamení

⁷⁷ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 16.

⁷⁸ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 17.

⁷⁹ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura*. Praha: Academia, 2004, s. 357.

z humanistické (tedy etické), nýbrž čistě estetické reakce na modernismus, a přesněji řečeno z... protipohybu, který se rodí z nudy a hledá úlevu v pěstění všeho zajímavého.“⁸⁰

V tomto smyslu tedy musíme postmodernismus obvinít z neupřímnosti. Tak na Jahnovu kritiku modernismu lze namítnout, že ani postmodernistické stavby nemají vazby k terénu, dějinám a vlastně ani k člověku, neboť takovou vazbu, jak již byl dříve nastíněno, zprostředkovává ornament, který se postmodernismus už ani nesnaží suplovat dekorací tak, jako to dělal historismus v 19. století. Postmodernistická dekorace již totiž neodkazuje k velkým slohům minulosti, snaže se tak nasycit budovu kýženými významy. Je ryze lartpourelartistická. Když už historizující tvarosloví používá, činí to bez ohledu na smysl. A v tomto lartpourelartismu tkví pravý smysl tvrzení, že postmodernismus je radikálním odmítnutím modernismu: Postmodernistická architektura je pouze ryze estetická hra. Venturiho *ozdobený přístřešek* je naprostým protikladem Le Corbusierova obydlí, které má člověku pomáhat být. Pokud se postmodernismus v něčem od modernismu vskutku liší, je to především toto. Není divu, že postmodernismus na etickou funkci zcela rezignuje – na rozdíl od modernismu nekoresponduje s dobou: „Modernismus‘ je pojmenování pro ideologii, vyhlašující nároky, které domněle ladí s podstatou naší doby... vymezuje se vůči tomu, co ji předcházelo – stojí v opozici proti tradicím, které se udržely při síle i po té, co se změnily v přežitky... Když naopak něco označíme za postmoderní, dáváme tím najevo, že to nepatří do současnosti.“⁸¹ Proto postmodernismus nemůže být odpovědí na krizi bydlení, neboť je zcela ahistorický – tj. není ukotven v současnosti – tedy nestaví se do opozice vůči minulosti, ani v ní nehledá svou oporu. Avšak toto je právě něco, co lidský život, a tedy i lidská sídla, potřebují – musíme se vždy nějak vztahovat k minulosti.⁸²

Přesto postmodernistům musíme přiznat, že to byli právě oni, kdo otevřel diskurs o etických nárocích na architekturu. Modernisté pouze vznesli požadavek, aby člověk bydlel dobře, zatímco postmodernisté tím, že modernismus obvinili z nelidskosti, tento požadavek zproblematizovali – tím teprve vzniká prostor pro otázku: jak máme tedy stavět, abychom bydleli dobře? Právě tento proces činí z moderny a postmoderny dvě největší architektonické události 20. století.

⁸⁰ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 17.

⁸¹ tamtéž, s. 16.

⁸² K tomuto opět viz Nietzscheho esej *O užitku a škodlivosti historie pro život*. Viz též NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Praha: Odeon, 1993, s. 180-188.

V této kapitole jsme velmi účelově rozebrali dějiny architektury od konce období barokní epochy až po 20. století. Učinili jsme to z toho důvodu, že se s ohledem na filosofický rozbor Heideggerova tématu bydlení, podniknutý v kapitole první, nyní chystáme rozebrat a podrobit kritice reflexi Heideggerova bydlení na poli teorie architektury. Norberg-Schulz a vedle něho Harries, kteří oba po svém Heideggera reflektují, zároveň vychází ve svých pracích z předpokladů, které – jak jsme výše ukázali – postuloval modernismus. Těmito předpoklady jsou především konstatování, že architektura má člověku pomáhat dobře žít a s tím zároveň spojená otázka, jak máme stavět, aby naše budovy takový život umožňovaly. Na jejich pozadí stojí již zmiňovaný fakt, že modernismus dovršil převrácení tradičního rozvržení úloh architektury: namísto paláců a chrámů je úkolem architektury na prvním místě stavět vhodně uzpůsobená obydlí. Tímto už modernismus latentně vznáší otázku, která naplno zaznívá až v postmodernistické reakci na jeho selhání: Jak máme stavět, abychom bydleli dobře? Avšak, vycházíme-li z Heideggera, neměli bychom otázku to spíše obrátit? Neměli bychom se spíše ptát – jak máme být (s Heideggerem řečeno bydlet), abychom dobře stavěli? A pokud ano, není snad potom řešení takových otázek úkolem spíše pro filosofii, než pro architekturu?

A toto je právě klíč k další kapitole: Teoretik, jenž vychází z Heideggerovy filosofie a zároveň přijímá výše zmíněné modernistické východisko za své, se neustále musí potýkat s tím, aby se v jeho interpretaci krize bydlení nejevila pouze jako krize architektury, neboť pak by se vzhledem k Heideggerovi jednalo o redukcionismus a tedy filosofickou ledabylost. My se teď proto podíváme, jak se s tímto problémem potýkají Norberg-Schulz a Harries.

Kapitola třetí:

Filosofie ve spárech architektury

V této kapitole chceme rozebrat výše zmíněné dva teoretiky architektury, a to ve dvou ohledech. Zprvč vzhledem ke kapitole předchozí, to jest vzhledem k tomu, jak každý z nich přistupuje k problému krize současné architektury, za druhé pak s ohledem na kapitolu první, to znamená, jak jejich práce reflektují Heideggerovu filosofii. Zajisté již nepřekvapí, proč zde tyto záležitosti budeme rozdělovat a pojednávat tak o každé zvlášť: činíme tak přeci již od samého začátku, neboť tak chceme ukázat, nejen že krize bydlení a krize architektury jsou dva různé problémy, ale zároveň i v jakém vztahu spolu jsou.

Vzhledem k tomu, že nyní se chceme částečně vrátit z pole teorie architektury na pole Heideggerovy filosofie, budeme se nejprve věnovat Norberg-schulzovi, neboť právě pro jeho myšlení je Heideggerova filosofie naprosto stěžejní, což neplatí o Harriesovi, který Heideggera do značné míry pouze reflektuje a snaží se jej kriticky rozebrat.

Norberg-Schulz je oproti Harriesovi příkladem velice věcně pojaté teorie architektury, která se snaží artikulovat jasná východiska a způsoby, jak řešit architektonickou krizi. V této části budeme vycházet především z jeho knihy *Genius loci*, v níž spojuje svůj pohled na architekturu (jejímž základním východiskem je, že „architektura má člověku poskytovat existenciální oporu“)⁸³ s Heideggerovou filosofií, již zde používá jako ukotvení práce. Knihu se teď pokusíme ve stručnosti načrtnout. Skládá se ze tří částí:

- I. V první části Norberg-Schulz předkládá (po svém způsobu) fenomenologický rozbor místa. Za základní znaky místa vytyčuje charakter a identitu, s nimiž souvisí to, jak se místo jeví, tzn. jeho duch. Ze své podstaty tak místo umožňuje orientaci a identifikaci. Místa dělí na přirozená a vytvořená. Podstatou vytvořeného místa je, že akcentuje ducha místa přirozeného (určovaného především typem krajiny), které nahrazuje.

⁸³ toto je základní stanovisko všech Norberg-Schulzových knih.

Tvorba míst v tomto slova smyslu je úkolem architektury, která tak má pomáhat člověku bydlet v heideggerovském slova smyslu.

- II. V druhé části knihy se Norberg-Schulz věnuje třem konkrétním vytvořeným místům: Praze, Římu a Chartúmu, na nichž ukazuje, jak důležitou roli hrál specifický charakter krajiny (tj. přirozeného místa) při utváření těchto měst (tj. míst vytvořených). Pro názornost si vybírá místa s charakteristickým duchem.
- III. Ve třetí části se zabývá významem a identitou místa, přičemž více do hloubky a s odkazy na Heideggera rozebírá existenciální potřebu člověka pohybovat se v prostoru naplněném významuplnými místy, proklamovanou již v části první. Následně se zabývá místem dnes, přičemž konstatuje, že místo v tomto existenciálním smyslu slova bylo ztraceno, architektura ztratila schopnost uchovávání a artikulace ducha míst přírodních. Popisuje a zkoumá příčiny této neschopnosti architektury a poukazuje na příklady architektury, které jsou dle jeho názoru na dobré cestě místo znovu objevit.

Základním znakem přístupu Norberg-Schulze je jeho velmi specifický přístup k architektuře – dle jeho vlastních slov je záměrem knihy „zkoumat psychické působení architektury.“⁸⁴ To je zcela jinak koncipovaná teorie architektury, než jak jsme ji pojali v minulé kapitole, kde jsme se architekturou zabývali vzhledem k lidskému společenství, tedy chápali ji především ve společensko-kulturním kontextu. Norberg-Schulz naproti tomu toto zcela běžné hledisko v knize zcela upozaduje a svou pozornost upíná výhradně k člověku jako osobě. Základním zjištěním takto pojaté teorie architektury pak je, že „člověk potřebuje symboly, tj. umělecká díla, která reprezentují životní situace.“⁸⁵ Umělecké dílo zde není prostředek pouze stmelující společnost a utvářející lidský svět, nýbrž je především odpovědí člověku jako jedinci, nikoliv pouze jako součástí společenství, na jeho existenciální situaci: „Jednou ze základních potřeb člověka je zakoušet svou životní situaci jako významuplnou a účelem uměleckého díla je nést a předávat významy.“⁸⁶ Samozřejmě, že toto zakoušení životní situace jako významuplné se děje a může dít jedině v rámci lidského společenství, avšak pro nás je důležité poukázat na to, že Norberg-Schulzova pozornost se upírá předně k jedinci, k lidskému společenství až druhotně, což je v podstatě obrácený postup, než jaký jsme zastávali v předchozí kapitole.

⁸⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Praha*: Odeon, 1993, s. 5.

⁸⁵ tamtéž.

⁸⁶ tamtéž.

Tento způsob vnímání architektury je na pozadí toho, když Norberg-Schulz charakterizuje jako hlavní úkol architektury „poskytování existenciální opory,“⁸⁷ narozdíl od Harriese, který jako její hlavní smysl vidí ono Giedionovo *přetlumočení způsobu života platného pro naši dobu*.

Norberg-Schulz se v těchto svých úvahách o architektuře opírá o Heideggera, jehož fenomenologický rozbor prostoru, pojem součtveří, a s tím související termín bydlení užívá jakožto filosofické ukotvení své práce. „Bydlení – v existenciálním smyslu – je účelem architektury. Člověk bydlí, pokud se může orientovat ve svém prostředí a identifikovat se s ním, či krátce řečeno, jestliže zakouší své prostředí jako významuplné... architektura znamená zviditelňování genia loci a úlohou architekta je tak vytvářet místa a pomáhat člověku bydlet.“⁸⁸ Norberg-Schulz tak Heideggerovu fenomenologii bere za svou jakožto metodu, s jejíž pomocí promýšlí architekturu v jasnějším světle. Smyslem této Norberg-Schulzovy fenomenologie architektury je „pochopit architekturu jako konkrétní fenomén,“ to znamená „chápat ji v konkrétních existenciálních pojmech.“⁸⁹

Ovšem, jak si všímá Pištěcká,⁹⁰ takto chápaná fenomenologie je vzhledem k Heideggerově fenomenologii metodou poněkud odlišnou. To je dáno tím, že Heidegger fenomén coby předmět svého filosofického zájmu charakterizuje jako to, „co se zprvu a většinou právě *neukazuje*, co je oproti tomu, co se zprvu a většinou ukazuje, *skryté*, co je však zároveň něčím, co k tomu, co se zprvu a většinou ukazuje, bytostně patří, a to tak, že tvoří jeho smysl a základ.“⁹¹ Úkolem fenomenologie v Heideggerově podání je tedy hovořit o jsoucnech v jejich bytnosti, resp. o bytnosti jsoucen. Oproti tomu Norberg-Schulz chápe fenomén zcela jinak, totiž jako jsoucná v běžném slova smyslu.⁹² To by ovšem u Heideggera odpovídalo spíše tomu, co se *ukazuje zprvu samo od sebe*, nikoliv však fenoménu.

Tuto zcela základní odlišnost své metody od Heideggera však Norberg-Schulz vůbec nereflektuje. Nicméně pro jeho záměry není příliš podstatná a není proto potřeba ji vnímat jako vážný nedostatek, navíc když přes tuto odlišnost Norberg-Schulz řadu Heideggerových myšlenek aplikuje správně: předně s ohledem na Heideggera jako zcela správný lze považovat jeho rozbor místa: Když Norberg-Schulz mluví o místu coby – vzhledem k našemu

⁸⁷ tamtéž.

⁸⁸ tamtéž.

⁸⁹ tamtéž.

⁹⁰ PIŠTĚCKÁ, Zora. *Ztráta místa*. Magisterská práce. Praha: FHS UK, 2010. Str. 15-17

⁹¹ Heidegger, Martin. *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha, 2002. str. 53.

⁹² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Praha: Odeon, 1993, viz poč. kapitoly místo

vnímání prostoru – o základním významuplném prvku, který umožňuje člověku orientaci a identifikaci, mluví tak v přímé návaznosti na Heideggerovo pojetí prostoru. Norberg-Schulzovo „místo“ tak odpovídá tomu, co Heidegger myslí pojmy „Ort“ a „Platz.“ Když se naopak Norberg-Schulz dostává ke ztrátě místa, na pozadí jeho výkladu je cítit Heideggerovo významu prosté, indiferentní „Stelle.“ Heideggerovo pojetí prostoru má pro Norberg-Schulze obrovský význam, a je proto zcela klíčové, že se ve své fenomenologii místa, která je prvním krokem k jeho fenomenologii architektury v tomto smyslu nedopouští dezinterpretace.

Ovšem naproti tomu velmi problematické je Norberg-Schulzovo chápání Heideggerova bydlení, což zarazí, neboť se jedná o zcela ústřední a základní termín. Norberg-Schulz prohlašuje, že Heideggerovo bydlení je synonymum jeho vlastního výrazu „existenciální opora“ (jejíž poskytování je hlavním účelem architektury).⁹³ To je zásadní dezinterpretace Heideggera, neboť takto v Norberg-Schulzově podání *bydlení* v původním heideggerovském smyslu spadá do oblasti architektury, přitom u Heideggera je situace převrácená: architektura, tedy stavění, spadá do oblasti bydlení – bydlení je prvotní.

Toto svéhlavé vykládání Heideggerových myšlenek však u Norberg-Schulze nepřekvapí: naprosto je totiž v souladu s jeho přístupem k architektuře. Už ve své práci *Intence v Architektuře* vyhláší nárok, že architekti „mají dokázat vyřešit úkoly dneška.“⁹⁴ (Zde se opět odhalují Norberg-Schulzovy modernistické kořeny) Úkolem architektury je tedy řešit problémy doby. Ale je to zvláštní požadavek: vždyť to je přeci předně v kompetenci filosofie.

Norberg-Schulz tak klade na architekturu příliš vysoké nároky, jimž není schopna dostát. Tento jeho přístup se pak v knize *Genius loci* projevuje tím, že se zdá, že krizi bydlení je možno vyřešit pomocí architektury: když začneme správným způsobem stavět, tj. začneme tvořit architekturu tak, aby se znovu objevilo místo se svými statutárními znaky, tzn. charakterem a identitou, budeme v Heideggerově smyslu bydlet. Takto to potom vypadá, že abychom dobře bydleli, musíme dobře stavět. Jenže ono je to obráceně: nejprve musíme v Heideggerově slova smyslu bydlet, abychom vůbec mohli dobře stavět. Bydlení takto pojaté je záležitostí našeho přístupu ke světu, je tedy předně věcí myšlení. Proto koneckonců Heidegger o bydlení přednášel, místo toho aby stavěl domy, respektive přednášel o tom, jak se domy mají stavět. Nejprve je nutné filosofické pnutí, změna našeho myšlení. To se nemůže odehrát na poli architektury, ani její teorie. Tím Norberg-Schulz přenáší smysl

⁹³ tamtéž, s.5: „Bydlení a existenciální opora jsou synonyma.“

⁹⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965, s. 219

Heideggerovy filosofie výhradně na pole teorie architektury, čímž jej značně oklešťuje – v jeho podání se krize architektury a krize bydlení slévají v jedno a totéž.

Toto bychom snad mohli Norberg-Schulzovi odpustit. Je totiž zcela pochopitelné, proč toto základní schéma převrací: jako architekt se zabývá primárně stavěním. Proto bychom mu tuto dezinterpretaci snad mohli prominout: jedná se především o problém filosofické nedůslednosti, a vzhledem k tomu, že Norberg-Schulzovi jde především o naznačení jasných východisek při řešení krize architektury, lze tuto filosofickou nepřesnost v kontextu intencí jeho díla přehlížet. Avšak při dalším zkoumání se nám právě tato jeho filosofická nedůslednost ukáže jako zásadní nedostatek jeho přístupu.

To se vyjeví, když si všimneme toho, že Norberg-Schulz ve svých pracích vůbec nezohledňuje Heideggerovu přednášku *Otázka techniky*. Gestell coby bytnost moderní techniky je totiž základním způsobem určující pro to, jakým způsobem přistupujeme k našemu prostředí, což se ve výsledku projevuje i na tom, co Norberg-Schulz nazývá ztrátou místa. Chce-li teorie architektury s pomocí Heideggera důsledně řešit architektonickou krizi, musí potom zohlednit především to, co Heidegger říká o technice, neboť soudobá architektura je na techniku (v moderním slova smyslu) naprosto odkázána. Užití moderních materiálů, jejich aplikace, použití strojů při stavebním procesu, to jsou věci, bez nichž si soudobé stavění nelze představit. Architektura je coby umění proto zcela závislá na moderní technice. To je důvod, proč je reflexe Heideggerova Gestellu pro teorii architektury zcela klíčová: Dokud se v technice neprobudí POIESIS, nemůže architektura, která je technikou značně určována, pomáhat bydlení v Heideggerovském slova smyslu. Teorie architektury, která z Heideggera chce vycházet, ale přitom Gestell coby bytnost moderní techniky opomíná, dopouští se vzhledem k svým vlastním záměrům zásadního pochybení.

Ukázali jsme, že se Norberg-Schulz vůči Heideggerovi dopouští několika podstatných dezinterpretací. Nad některé z nich se lze s ohledem na jeho inovativní přístup k architektuře povznést. Poslední rozebraný problém je však vzhledem k celkovému vyznění práce opomenout nelze. Je přitom zcela nepochopitelné, proč Norberg-Schulz Heideggerovy myšlenky o bytnosti techniky nezohledňuje – v knize *Genius loci* se zamyšlení nad moderní technikou přímo nabízí: „Moderní člověk po dlouhou dobu opravdu věřil, že ho věda a technika osvobodily od přímé závislosti na místech. Tato víra se ukázala být iluzí; znečištění prostředí a chaos, který v něm zavládl, se náhle objevují jako hrozivá *nemesis*. V důsledku

toho problém místa znovu získal svou skutečnou závažnost.⁹⁵ Zde by Norberg-Schulz měl vzhledem ke své inspiraci Heideggerem logicky navázat pojednáním o bytnosti techniky, o Gestellu, ale nečiní to. Místo toho je to jeho jediná zmínka o dopadu techniky (a to v běžném slova smyslu) na prostředí. Norberg-Schulz v knize tedy vůbec nereflektuje vztah architektury a techniky a zásadním způsobem podceňuje dopad Gestellu na utváření našeho prostředí.

Norberg-Schulz o technice v Heideggerově smyslu slova nemluví, neboť jeho zájem o architekturu ho odvádí od původního heideggerovského významu bydlení, které tak vnímá prvotně z architektonické perspektivy, ne však z perspektivy filosofie. Tato absence filosofického nadhledu Norberg-Schulze má za následek, že není schopen podat adekvátní východiska – neboť aby toho byl schopen, musel by se zabývat bytností moderní techniky. To se však z jeho perspektivy nejeví být k věci: předmětem jeho bádání je architektura, jejímž účelem je nechávat bydlet. V důsledku se zde vracíme k tomu, že Norberg-Schulz nerozlišuje krizi bydlení od krize architektury. Toto je, zdá se, tedy nejzávažnější námitka vůči Norberg-Schulzově pojetí.

Nuže, pojďme se nyní podívat na to, jak se nám bude jevit Harriesův přístup. Jeho kniha *Etická funkce architektury* je dílo značně obsáhlé, reflektující nespočet pramenů. Harries je zároveň na rozdíl od Norberg-Schulze vzděláním filosof a ne architekt. Lze tedy očekávat, že bude problematiku vnímat v širším kontextu a zejména pak, že Heideggera nebude vykládat pouze účelově, nýbrž s filosofickým přehledem a tudíž že jeho reflexe Heideggerovy filosofie bude přesnější.

Harries přistupuje k problematice jinak než Norberg-Schulz. Jeho kniha *Etická funkce architektury* je dílo reflexivní, a proto se snaží především o důkladné uchopení problematiky. Na druhé straně je však poněkud skoupé na východiska. To sám koneckonců Harries přiznává: „Čím může filosofie přispět architektuře? ...Nestanoví žádný směr, dá jen několik poukazů a především si bude klást otázky – zpochybní předpoklady našeho postoje k architektuře... a takto před námi otevře nové možnosti.“⁹⁶ Harries se tedy nesnaží vyšlapat novou, správnou cestu, či ukázat, jak se na ni dát. Sám ani nemá pocit, že by ji znal. Snaží se jen problém co nejdůsledněji popsat, neboť správné pochopení je prvním krokem při řešení problému.

⁹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Praha: Odeon, 1993, s. 18.

⁹⁶ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 23.

Musíme tedy už předem Harriesovi přiznat, že k celé problematice přistupuje způsobem, díky němuž se vyvarovává základních chyb, jichž se dopouští Norberg-Schulz. Předně je zjevné, že jakožto filosof je dalek toho, co činí Norberg-Schulz jakožto architekt: neklade na architekturu tak vysoké nároky – úkolem architektury a architektů není řešit problémy doby, to je především úkolem filosofie. Architektura samotná má pouze napomáhat být ve světě, a to na základě filosofické reflexe problémů našeho bytí. Filosofie je tak pro Harriese nástrojem, který pomáhá architektuře udávat směr: „V tomto smyslu chci o filosofii... prohlásit totéž, co Giedion napsal o architektuře: jejím hlavním úkolem je přetlumočení způsobu platného pro naši dobu. Základní otázka tak zůstává stejná: Kam dál?“⁹⁷ Architektura dle Harriese čelí filosofickému problému – krizi architektury, která je spojená s charakterem doby a našeho života, nejsou schopni vyřešit samotní architekti svépomocí. Potřebují k tomu pomoc filosofie.

Pojďme nyní Harriesovu *Etickou funkci architektury* shrnout. Je rozdělená do čtyř, vzájemně poněkud nesouměrných částí:

- I. V první je postulována etická funkce architektury jakožto její smysl a poslání a na základě toho je rozebírán estetický přístup k architektuře a jeho kořeny.
- II. V druhé části je pak poměrně krátce pojednáno o řeči architektury: má-li architektura mít etickou funkci, musí být jejím základním atributem reprezentace.
- III. Ve třetí části se Harries věnuje reflexi Heideggerova myšlení, na němž se snaží ukázat, že skrze architekturu a stavění se člověk vyrovnává s tím, jak je ve světě: architektura je odpověď na lidské bezdomoví.
- IV. Ve čtvrté části se pak Harries věnuje architektuře v širší perspektivě: je-li architektura ve třetí části pojímaná ve vztahu k člověku jako osobě, pak je zde, v části čtvrté, chápána v rámci širšího, společensko-kulturního kontextu.

První dvě části knihy na tomto místě již nebudeme rozebírat, a to z toho důvodu, že jsme se o ně do značné míry opírali v druhé kapitole, a tedy jsme s jejich obsahem již tedy v zásadě obeznámeni. Pozornost zde ovšem zaslouží především druhá půle knihy. Budeme postupovat popořadě, rozebereme tedy nejprve třetí část knihy, přičemž využijeme poznatků z první kapitoly a podrobíme Harriesovu interpretaci Heideggera zkoumání. Následně rozebereme

⁹⁷ tamtéž, s. 21.

čtvrtou část knihy, kterou naopak postavíme do kontextu s naší druhou kapitolou, v níž rezonují první dvě části Harriesovy *Etické funkce architektury*. Účelem zde není podniknout důsledný a detailní rozbor knihy, respektive vytvořit její konspekt, nýbrž stejně jako u Norberg-Schulzova textu *Genius loci* vybrat z Harriesovy knihy to, co je podstatné pro naše téma a to podrobit zkoumání. V první řadě se jedná o Harriesovu reflexi Heideggerova myšlení, v druhé řadě pak, jak vnímá Harries bydlení v souvislosti s krizí architektury.

Ve třetí části knihy se tedy Harries dostává od teorie umění na pole filosofie. Zkoumá zde architekturu a stavění jako prostředek lidského bydlení, respektive jako prostředek toho, jakým způsobem se udává lidské bytí na zemi. Architektura je zde tak přímo spojována s charakterem lidské existence. Harries tuto část otevírá pojednáním o mýtech o počátcích stavění, které zpravidla většinou zachycují původní, zvířecí stav lidství oproti pozdějšímu, kultivovanému stavu, kdy se člověk „zabydlel ve světě,“ tj. spočinul mimo přírodu. Architektura tak vymezuje člověku prostor. Snadno se nám vybaví pasáž z první kapitoly, v níž jsme vysvětlovali Heideggerův termín bydlení jakožto specifický modus lidského bytí: Heidegger má v této části Harriesovy knihy ústřední místo nikoliv náhodou.

Přesto však poněkud překvapí, když Harries Heideggera uvádí na scénu ve chvíli, když se zabývá sny a představami o ideální architektuře: „...Jiný sen je zachycen v Heideggerově často citovaném a jistě sugestivním, ale napadnutelném popise Schwarzwaldského statku.“⁹⁸ Zde se nám dává tušit, jakým způsobem bude Harries k Heideggerovi v knize přistupovat: velmi rezervovaně a kriticky.

To samo o sobě ještě nemusí být na škodu, zvláště máme-li na paměti místy poněkud unáhlené vývody Norberg-Schulze. Harries je naopak opatrnější, jak jsme již podotkli, snaží se především problematiku pochopit a nastínit, místo aby předkládal řešení. Nicméně naším úkolem je teď tento způsob reflektování Heideggera zhodnotit.

Harries chápe Heideggerův popis Schwarzwaldského statku jako sen, utopickou představu, vzdálenou realitě. To je do značné míry pochopitelné podezření – vždyť Heidegger měl ke Schwarzwaldu a tradičnímu rolnickému životu velkou náklonnost. Měl zde, v jednom ze Schwarzwaldských údolí, svou chatu. Todtnauberg pro něho byl útočištěm, kam jezdil meditovat, pobývat v přírodě, pryč od ruchu moderního života. Dle Gadamera, který ho jako student na Todtnaubergu navštívil, se zde Heidegger vžíval do života Schwarzwaldských rolníků – oblékal se jako oni, oddával se manuální práci, mluvil Schwarzwaldským nářečím.

⁹⁸ tamtéž, s. 160.

Gadamer vzpomíná, že jeho oči na Todtnaubergu planuly neuvěřitelně silnou fantazií – Heidegger se na Todtnaubergu nesnažil jen vžít do života zdejších lidí. On si ho vysnil a skutečně jej zde žil.⁹⁹

Je tedy zcela na místě vznést si při čtení Heideggerových četných odkazů na Schwarzwald otázku, zda se v tuto chvíli nepohybujeme spíše v jeho silné fantazii, která nás odtrhává od reálného světa. Musíme se tedy obezřetně ptát, jaký smysl jeho odkazy k tradičnímu životu mají. Jsou pouhým sentimentem, steskem po nenávratně zaniklých časech? Toto je otázka kterou si klade i Harries: „Máme Heideggerův příklad zavrhnout jako beznadějný a možná i nebezpečný anachronismus?“¹⁰⁰

Tato obezřetnost vede Harriese k otázce: „Dovoluje nám Heideggerovo chápání bydlení nějaké takové současné bydlo alespoň načrtnout? Jak by vypadalo?“¹⁰¹ Tato otázka je zcela pochopitelná, neboť Harries se Heideggerem zabývá z pozice teorie architektury. A protože k problematice přistupuje se vší důsledností, která má za úkol především zpochybňovat a znejišťovat, což je první předpoklad zdárného vyřešení problému (viz výše), musí se tak Harries neustále ptát, zda a jakým způsobem je Heideggerova filosofie vhodná pro jeho záměr, tj. zda je to filosofie, která je schopná přetlumočení způsobu života platného pro naši dobu.

Harries se takto předně zabývá tím, do jaké míry je Heideggerův statek pro naši dobu relevantní. To ho vede k porovnávání předmoderního a moderního způsobu života: „Pro Heideggerova rolníka ze Schwarzwaldu bylo místo, kde se narodil, většinou údělem, kterému nemohl uniknout; jeho možnosti byly omezeny způsobem, který by pro nás byl dnes nesnesitelný... Ať už si budeme chtít Heideggerovy úvahy o bydlení chtít adaptovat jakkoli, bude naše adaptace muset vzít v potaz technický potenciál osvobození člověka, díky němuž se lidé mohou více stát sami sebou.“¹⁰²

Moderní svoboda je zde tak kladena do kontrastu s tradiční zakořeněností. Harries má potřebu poukázat na to, že moderní doba ve své vykořeněnosti má také mnoho kladů: umožnila emancipaci člověka a vysvobodila jedince ze sevření společenskými a kulturními institucemi, čímž položila základy rozvoji jedince jakožto svébytné osoby. Takto Harries tedy shrnuje své pochyby: „Představuje pro nás podobná architektura [schwarzwaldský statek]

⁹⁹ Human, all too Human. Thinking the Unthinkable [dokumentární film]. Režie MORGAN, Jeff. BBC, 1999.

¹⁰⁰ HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011, s. 171.

¹⁰¹ tamtéž.

¹⁰² tamtéž.

možnost, které bychom se mohli chopit? Může se zdát, že po nás tato myšlenka chce cosi nejen nežádoucího, ale i nemožného: nežádoucího, neboť glorifikuje mysterium přináležitosti k místu na úkor svobody, nemožného, neboť nás vyzývá vrátit se do prekopernikánského světa a znovu přijmout prekopernikánské pojetí prostoru.“¹⁰³

Nutno dodat, že mluví-li Harries o svobodě v tomto kontextu, chápe ji v kvantitativním slova smyslu, jako paletu možností. Jejím opakem je pak omezenost zakořeněnosti. Avšak takto – v západní konzumní společnosti zcela běžně – pojímaná svoboda je pouhou fikcí: za svobodu je považována možnost volby z určitého spektra možností: tato svoboda je přitom určována kvantitou možností: čím více jich máme, tím jsme svobodnější. Avšak podstatou Heideggerova přemítání o schwarzwaldském statku je srovnání kvality života, která se jen sotva bude poměřovat kvantitou možností. Chce tak ukázat, že oproti člověku modernímu je rolník ve Schwarzwaldu v harmonii se světem. Harries však svými úvahami o moderní svobodě odvádí od meritu věci.

Na druhou stranu ona moderní svoboda skrývá krom kvantity i jisté kvality: do jaké míry byl rolník oproti dnešnímu člověku osobou-individuem? Zpřetrhání kořenů je tak nutno vnímat i v pozitivním světle – musíme proto „brát v potaz technický potenciál, díky němuž se lidé mohou stávat sami sebou.“¹⁰⁴

Moderní technika je značně dvojsečná záležitost. Zajisté umožnila emancipaci člověka a vysvobodila jedince ze sevření společenskými a kulturními institucemi, umožnila rozvoj jedince jakožto svébytné osoby. Zároveň však působí i zcela proti duchu všech těchto svých emancipačních důsledků. O tomto jsme již pojednali v první kapitole, když jsme rozebírali přednášky *Otázka techniky* a *Věc*. Připomeňme jen tedy, že naopak ony znevolňující tendence mají za následek zpředmětnění světa, jakožto i člověka, jednání se vším, s čím přijdeme do styku, pouze jako s *vymahatelným stavem*, použitelným materiálem. V rámci moderních systémů, v nichž Gestell panuje, má toto panování za následek znemožnění vnímání člověka jakožto osoby (místo osoby jednáme se subjektem). Nakonec mluvíme-li o osvobození člověka technikou, pak musíme i dodat, že moderní technika umožňuje tak prohnané a plíživé způsoby ovládnutí a znevolňování člověka coby osoby, které byly dříve zcela nepředstavitelné.

¹⁰³ tamtéž, s. 183.

¹⁰⁴ tamtéž, s. 171.

Této dvojsečnosti si je Harries samozřejmě naprosto vědom, a proto své zpochybňování a problematizování Heideggera činí jen tak na oko. Proto v zápětí, co vznese onu pochybu, zda je možné se Heideggerova příkladu chopit, zda není nejen nežádoucí, ale i nemožný uskutečnit, na svou otázku odpovídá: „Odpověď je implicitně obsažena v nálezu, že člověka nelze redukovat na myslící substanci nebo na netělesnou svobodu,“ čímž se Descartovi dostává řádné kritiky. S konečnou platností pak Harries uzavírá: „Musíme uznat práva těla i ducha. Naše stavění musí přihlížet k ochranné moci místa i k bezmeznému příslibu širého prostoru.“¹⁰⁵

Můžeme tak shrnout, že Harriesova práce je v porovnání s Norberg-Schulzem mnohem obezřetnější a filosoficky důslednější. Naším úkolem je teď však zhodnotit tento výklad i co do jeho intencí a vyznění.

Z tohoto úhlu pohledu je třeba zmínit, že tendence Harriesova myšlení, tj. ustavičné reflektování a zpochybňování, jej poněkud vzdaluje od smyslu Heideggerových přednášek. To je patrné na tom, čemu Harries věnuje pozornost: z podstaty svého zájmu při rozboru Heideggerovy přednášky *Budovat, bydlet, myslet* značně ulpívá na příkladu schwarzwaldského statku. Nutno podotknout, že v celkovém vyznění přednášky je tento moment sice důležitý, nikoliv však klíčový: vše podstatné se totiž říká jinde. Nicméně vzhledem k tomu, že se Harries zabývá Heideggerovým myšlením z pozice teorie architektury, která od filosofie očekává, že pro ni bude interpretovat způsob života platný pro současnou dobu. Harriesův ústřední zájem o příklad statku je tedy pochopitelný: snaží se v něm najít příklad takové interpretace platného způsobu života. Zároveň filosofie, která má v tomto smyslu sloužit architektuře, má jasné praktické vymezení, a tedy musí mít jasný praktický přesah.

Další disproporce mezi Harriesovou interpretací a Heideggerovým originálem, způsobená opět Harriesovým zájmem, spočívá v jeho nastínění pojmu Gestell. Harries se Gestellu věnuje jen na základě přemítání o tom, zda je příklad schwarzwaldského statku anachronický, tzn. při rozebírání moderní techniky a vědy, k nimž se dostává skrze srovnání s tradičním rolnickým životem. Opět je to v rámci Harriesova textu naprosto pochopitelné, avšak ve svých důsledcích to Harries vede k určité dezinterpretaci Heideggerova pojmu Gestell. Harries interpretaci Heideggera co se týče Gestellu zjednodušuje, neboť pro jeho výklad je

¹⁰⁵ tamtéž, s. 183.

spíše okrajová. Takto se jeho slovy Gestell jeví jako atribut moderní techniky, to je však nepřesné. Připomeňme znovu, co říká Heidegger o moderní technice: „Gestell je způsob odkrývání, který vládne v bytnosti moderní techniky.“¹⁰⁶ Gestell vládne, panuje, avšak jak jsme ukázali v první kapitole, není to nezvratný proces, neboť Gestell, vymáhavé odkrývání, sám stále ještě ukazuje na to, v čem má původ: v POIESIS (o ní však Harries zarytě mlčí, a přitom je to tak klíčový motiv Heideggerovy filosofie). Moderní technika, resp. technika vůbec, tak sama o sobě ještě není nic zlého. Avšak v Harriesově zjednodušeném podání Heideggera před negativy moderní techniky není úniku. Jsem přesvědčen o tom, že takto nezvratně a nenapravitelně o technice Heidegger nepřemýšlel.

I tato dezinterpretace, jak se ukáže, je dána už samotným způsobem Harriesova myšlení, ne tím, že by činil mylné závěry: Na pozadí Harriesova zájmu o Heideggera je jeho zmiňovaná snaha o filosofii chápanou jako „etickou reflexi,“ jako tlumočnicki způsobu života platného pro naši dobu. Tím Harries zcela otevřeně přiznává, že podloží, na němž staví svůj výklad, je modernistické. Takto vymezená filosofie má přinejmenším dvě úskalí, přičemž jedno z nich Harries sám zmiňuje: „Kde najdeme kritérium této platnosti [způsobu života]?“¹⁰⁷ Druhým úskalím je to, že takto vymezená filosofie je v důsledku značně omezená: myslí totiž pouze z pozice modernismu, který obhajuje.

V důsledcích tohoto vymezení, respektive omezení filosofie se pak sám Harries chytá do pasti, čemuž se snaží předejít tím, že úskalí svého přístupu reflektuje, avšak v konfrontaci s Heideggerem se odhaluje nedostatek, který pouhá reflexe již nespraví: Harries je Heideggera nucen vykládat pouze vzhledem ke k tomu, co je v kompetencích jeho filosofie: tedy hledá, jak je Heidegger platný pro naši dobu. Jaká je naše doba? Je to epocha technického charakteru, jak ji sám Harries specifikuje. Vzhledem k úzce vymezeným záměrům Harriesova filosofování jeho způsob myšlení neumožňuje onen technický charakter epochy zahrnout, neboť jej chápe jako daný stav: vždyť předmětem filosofie v jeho podání není tento stav rozebrat a dobrat se jeho pravé podstaty, nýbrž pouhé přetlumočení, jak jej přijmout za svůj.¹⁰⁸

¹⁰⁶ tamtéž, s. 20.

¹⁰⁷ tamtéž, s. 22.

¹⁰⁸ Co je to vlastně za filosofii, která chce sloužit své době v tomto slova smyslu? Což není úkolem filosofů myšlení na době zcela nezávislé? Heideggerova filosofie taková rozhodně je a řadí se tak po bok dlouhé řady velkých filosofů, z níž jmenujme např. Nietzscheho, Kierkegaard, či Platóna.

To se projevuje v již zmiňované interpretaci Gestellu a schwarzwaldského statku: Harries se odmítá zabývat Heideggerem v tom smyslu, že by promýšlel východiska, která máme, abychom se z vlády Gestellu vymanili. Přitom toto je klíčovým poselstvím Heideggerova přemítání o moderní době, a není v tom věru nic zpátečnického. Jedině promýšlíme-li Heideggerovu filosofii takovýmto způsobem, zůstává živa. Jedině tak je použitelná, resp. užitečná pro život, tedy nezůstává pouze exponátem v regálech filosofických kateder. V tomto spočívá Harriesova chyba – nedopouští se dezinterpretace, nýbrž odmítá uvažovat o podstatě a smyslu Heideggerovy filosofie, neboť to nezapadá do rámce jeho uvažování. Dostáváme se tak až na dno Harriesova modernismu: když vytyčuje jako úkol filosofie *přetlumočení způsobu platného pro naši dobu*, sám se tím nakonec v důsledcích chytá do pastí. Zároveň tím však naplňuje své modernistické podloží. Zdá se, že takto pojatý modernismus nás vede do slepé uličky.

Toto je kritika, kterou jsme podnikli vystoupivše z rámce Harriesova myšlení. Když zůstaneme uvnitř, tedy přijmeme jeho modernistická východiska, musíme konstatovat, že je jeho způsob myšlení konzistentní a nenapadnutelný. Navíc musíme vzít v potaz celkové vyznění knihy – jako celek je to dílo značně reflexivní, Připomeňme ještě jednou, jak Harries chápe svůj úkol, tj. úkol filosofie architektury: „Čím může filosofie přispět architektuře? V určitém smyslu jen velmi málo: nestanoví jasný směr, dá jen několik poukazů a bude si klást otázky – zpochybní předpoklady našeho postoje k architektuře a takto otevře nové možnosti.“¹⁰⁹ A tomuto svému záměru, alespoň co do snahy o zpochybnění našich postojů, Harries v knize bezezbytku dostál.

Pokusme se tedy i my nyní konečně dostát svému záměru: jak se jeví Harries a Norberg-Schulz ve vzájemném porovnání?

Připomeňme znovu, že úhelným kamenem této práce je Heideggerova filosofie bydlení. Zdá se mi, že navzdory problematičnosti Norberg-Schulzova přístupu, jež byla naznačena výše, tj. zejm. přeceňování role architektury, přisuzování architektuře úkoly, které jí nenáleží a jež není schopna splnit, nepřesné uchopení Heideggera a nakonec i ukvapenosti jeho závěrů, s ním pozitivně hodnotí pozdní modernismus jako předzvěst obratu ke znovunalezení

¹⁰⁹ tamtéž, s. 23.

místa,¹¹⁰ přesto přese všechno se mi zdá být Norberg-Schulzův způsob promýšlení architektury lepší.

Norberg-Schulz se snaží promýšlet architekturu tím způsobem, že Heideggerovu filosofii přivádí k životu. Tento způsob pracování s Heideggerem, totiž jeho aplikace na žitý svět, vždy, ať už bude sebeopatrnější, musí svůj zdroj trochu pokroutit. Naproti Norberg-Schulzově fenomenologii architektury je Harriesova interpretace Heideggera, i přes svůj praktický přesah, naprosto neživotná. Přitom, jak jsme se přesvědčili, chyby dělají v určité míře oba dva, tedy ani z tohoto pohledu nelze Harriese upřednostnit.

Harries k Heideggerovi přistupuje prvotně, jako ke všemu, reflexivně a kriticky. Jeho neustálé ulpívání na Heideggerových příkladech, snaha dobrat se k tomu, jak si to Heidegger představoval vzhledem k našemu žitému světu, jsou z perspektivy Harriesovy filosofie možná pochopitelné, avšak z pohledu Heideggerovy fenomenologie zcestné: Heidegger o věcech nepřemýšlel prakticky, tj. nepromýšlel filosofické problémy s přímým ohledem na praxi, což je naopak něco, co Harriesovo vymezení filosofie vyžaduje.

Heidegger byl geniální myslitel. Vlastností takových lidí je posedlost myšlenkou. Při tomto posednutí se takovým myslitelům občas stane, že zapomenou tyto myšlenky promýšlet co do jejich praktického přesahu, tj. neuvažují prakticky, místo toho se uzavřou ve světě své úžasné mysli: jejich pozornost a vášeň zůstává pouze s myšlenkami. To jim umožňuje objevovat a všítat si toho, co ostatním zůstává skryto.

Proto je potřeba, aby po takovém geniálním mysliteli přišel někdo další, kdo se jeho myšlenky pokusí opětovně promyslet vzhledem k žitému světu: interpretovat je. Tento způsob promýšlení je však vůči původnímu autorovi myšlenek často dost bezohledný, neboť jedině, na co se ohlíží, je život sám: snaží se původně příliš obecné myšlenky pro účely života konkretizovat, a tím pádem je zužitkovat. Tím se na původních myšlenkách dopouští násilí. Avšak pakliže toto činit nebudeme a zůstaneme pouze u jejich úzkostlivě přesného opětovného promýšlení, učiníme z nich pouze páchnoucí ostatky: dopustíme, aby zemřely spolu se svým tvůrcem. Aby filosofie žila, tj. aby se z ní nestal jen nástroj intelektuálního žonglérství, musíme se neustále ji promýšlet vzhledem ke světu tady a teď. V intencích našeho tématu se tak filosofie musí dostat do spárů architektury.

¹¹⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*. Praha: Odeon:1993, s. 195-202.

V tomto ohledu jsou Harriesovy všetečné otázky potřebné. Je třeba se takovým způsobem dotazovat, aby Heideggerovo myšlení nepřišlo vniveč. Ovšem Harriesova chyba spočívá v tom, že on tyto otázky klade formálně – jsou nástrojem jeho filosofické metody: pomocí nich zpochybňuje a rozkrývá, pomocí nich reflektuje. Jsou tedy sice namířeny praktickým směrem: ale ne proto, aby skrze ně došlo k tvoření a stavění, nýbrž proto, aby se splnil Harriesův úkol filosofie vzhledem k architektuře: reflektovat, zpochybňovat. V tomto reflektování se však Heidegger neprobouzí k životu.

Norberg-Schulz naproti tomu Heideggera vsutku využívá v tom, aby se pokusil načrtnout způsob řešení krize architektury. Inspirován Heideggerem, užívá jeho myšlenky k vytvoření teorie, která má přímou návaznost na praktický svět – svět architektury a staveb. I on Heideggera určitým způsobem pokrčuje, avšak snaží se jej použít k uchopení a vyřešení daného problému. A právě v tom je jeho snaha úctyhodná.

Norberg-Schulz nám i přes své nedostatky dává příklad, jakým bychom se při promýšlení Heideggera po mém soudu měli dát. Nejde zde přitom otrocky sledovat Norberg-Schulzovy jednotlivé kroky a závěry, které mohou být chybné. Jde tu především o způsob Norberg-Schulzova myšlení, který je hodný následování.

Závěr

Tímto je tedy záměr naší práce splněn. Rozebrali jsme zde Heideggerovo téma bydlení s ohledem na architekturu, přičemž jsme nastínili a porovnali způsoby, jakými Norberg-Schulz a Harries pracují s jeho termínem bydlení. Přitom vyšlo najevo, že pokud bychom měli pedantsky trvat na filosofické přesnosti coby měřítku správnosti jejich vývodů, pak bychom museli konstatovat, že ani jednu z daných interpretací nelze přijmout. Ba co víc, žádná interpretace, která chce k Heideggerovi přistupovat primárně z pole teorie architektury, v takovém pedantském slova smyslu nemůže obstát. Avšak filosofické pedantství nám zde nebylo cílem. Přednější pro nás bylo jiné kritérium: způsob, jakým se daná interpretace vztahuje k životu a jak je pro život uplatnitelná.

V tomto směru jsme dospěli ke zjištění, že velikou důležitostí, které ani jeden z probíraných teoretiků nevěnuje dostatečnou pozornost, je způsob, jímž Heidegger promýšlí moderní techniku. Znovu na tomto místě zopakujeme, že bez důkladného promýšlení Heideggerova Gestellu se nemůže obejít žádná architektonická teorie, která chce architekturu promýšlet na základě Heideggera důsledně. To je dáno zvláštní povahou, kterou má architektura oproti ostatním uměním: je velmi omezená svým praktickým vymezením. Toto její vymezení je zároveň důvodem, proč je dnes tolik odkázána na techniku.

Zabýváme-li se však bytností moderní techniky, nemusí být středem našeho zájmu v první řadě jen architektura: Výše, když jsme se zabývali Harriesovou interpretací Gestellu, jsme podotkli, že klíčovým poselstvím Heideggerovy filosofie je snažit se promýšlet východiska, která máme, abychom se z vlády Gestellu vymanili, tedy změnili svůj přístup ke světu, resp. k přírodě a věcem a začali techniku používat jiným způsobem – opět poeticky. To ale neznamena návrat zpět k tradičnímu způsobu života, nýbrž předně návrat k práci s přírodou ve smyslu starání se a pečování.¹¹¹ Moderní technika může být tímto způsobem užívána. O to v současnosti usiluje ekologie a udržitelný rozvoj, který se snaží vymanit se z karteziánského paradigmatu, totiž představy člověka jako vládce přírody a disponenta s přírodními zdroji.

¹¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 14.

Zdá se mi, že současná architektura, má-li vycházet z heideggerovského pojetí bydlení, se musí ubírat stejným směrem – musí se v posledku opírat o ekologické a environmentální myšlení, čímž se jí může podařit skloubit svou závislost na technice a technologiích (v běžném slova smyslu) s nárokem, aby byla veskrze poetická. Tedy poté, co Norberg-Schulz ukázal směr, kterým se při práci s Heideggerem vydat, by bylo možná dobré promýšlet architekturu a vůbec prostředí, v němž žijeme, na základě Heideggerova uvažování o bytnosti techniky – Heidegger by tak mohl tvořit epistemologické pozadí současných environmentálních snah nejen v architektuře, ale i mimo ni.

Heideggerovská filosofie má v tomto ohledu co nabídnout a může se tak stát vskutku metodologickým východiskem pro ekologii. Bohužel se to ovšem neobejde bez určitých nepřesností vzhledem k původnímu textu, avšak výsledkem bude filosofie sloužící životu. A přitom bude životu sloužit ve zcela opačném smyslu slova, než jak tento požadavek původně vznesl Descartes.

Seznam použité literatury:

- DAY, Christopher. Duch a místo. Brno: Era, 2004.
- DESCARTES, René. Meditace.
- DESCARTES, René. Rozprava o metodě. Praha: Svoboda, 1992.
- FRAMPTON, Kenneth. Moderní architektura. Praha: Academia, 2004.
- GEHL, Jan. Města pro lidi. Brno: Partnerství, 2012.
- GIEDION, Siegfried. Space time and architecture: the growth of a new tradition. Cambridge, Mass.: Harvard university press, 2008.
- HALÍK, Petr, Otakar NOVÝ a Petr KRATOCHVÍL. Architektura a město. Praha: Academia, 1998.
- HARRIES, Karsten. Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. Básnický bydlí člověk. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. Bauen Wohnen Denken. In: Vorträge und Aufsätze. Tallheim: Klett-Cotta, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. Co znamená myslet? Praha: OIKOYMENH, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. O zrození uměleckého díla. Orientace: literatura - umění - kritika. Praha: ČS spisovatel, 1968, s. 53-94.
- HEIDEGGER, Martin. Otázka techniky. In: Věda, technika a zamyšlení. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. Věc. In: Básnický bydlí člověk. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- HORSKÁ, Pavla, Eduard MAUR a Jiří MUSIL. Zrod velkoměsta. Litomyšl: Paseka, 2002.
- KELLER, Jan. Až na dno blahobytu. Praha: EarthSave CZ s.r.o., 2005.
- KOYRÉ, Alexandre. Od uzavřeného světa k nekonečnému vesmíru. Praha: Vyšehrad, 2004.
- LE CORBUSIER. *The Athens Charter*. New York: Grossman Publishers, 1973.
- LÍBAL, Dobroslav a Jan MUK. Staré město pražské. Architektonický a urbanistický vývoj. Praha: NLN, 1996.
- LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.
- NIETZSCHE, Friedrich. Nečasové úvahy. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Praha: Odeon, 1993.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. Londýn: Studio Vista, 1980
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *On the Way to Figurative Architecture*. Places Journal. Berkeley: University of Berkeley, 1985, č. 1
- PĚTOVÁ, Marie. Součtveří, věc a prostor. In: Fenomenologické studie k prostorovosti. Praha: UK FHS, 2005.
- PIŠTĚCKÁ, Zora. Ztráta místa. Magisterská práce. Praha: FHS UK, 2010.

SEDLMAYR, Hans. Verlust der Mitte. Západní Berlín: Ullstein GmbH, 1969.

VESELÝ, Dalibor. Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Praha: Academia, 2008.

Další zdroje:

Human, all too Human. Thinking the Unthinkable [dokumentární film]. Režie MORGAN, Jeff. BBC, 1999