

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

Estetika vývoje a princip dějinné pravdivosti

Diplomová práce

Autor: Bc. Petr Berounský
Studijní program: Učitelství pro SŠ – výtvarná výchova
Učitelství pro SŠ – český jazyk a literatura
Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Klára Zárecká, Ph.D. et Ph.D.
Oponent práce: doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.

UNIVERZITA HRADEC KRÁLOVÉ

Pedagogická fakulta

Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Petr Berounský
Osobní číslo: P23P0742
Studijní program: N0114A300053 Učitelství pro střední školy
Specializace: Český jazyk a literatura
Výtvarná výchova
Téma práce: Estetika vývoje a princip dějinné pravdivosti
Zadávající katedra: Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

Zásady pro vypracování

Diplomová práce se zaměřením na architekturu jako médium uměleckého chtění je inspirována principy strukturalistické lingvistiky. Zavádí a ze synchronního hlediska zkoumá kategorii estetiky dějinného procesu. Kriticky pracuje s koncepcí prototypových představ optimálního vývoje, zkoumá případný vliv těchto představ a estetické působení anachronismu.

Samostatný oddíl práce je věnován mapování historického vývoje předmětu zaváděné kategorie se zvláštním zájmem o princip dějinné pravdivosti. S pomocí historických příkladů zde práce dokládá bezprostřední nezávislost této kategorie na "tradiční" estetice objektu v bezčase.

Teoretickou část diplomové práce doplní didaktický projekt odpovídající zvolenému tématu, připravený pro realizaci se žáky střední školy.

Rozsah pracovní zprávy:

Rozsah grafických prací:

Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

CHVATÍK, Květoslav. Strukturální estetika. 2. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-027-9.

HAUSER, Arnold. Filosofie dějin umění. 1. Praha: Odeon, 1975.

DE SAUSSURE, Ferdinand. Kurs obecné lingvistiky. 3. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1568-6.

SITTE, Camillo. Stavba měst podle uměleckých zásad. 2. Brno: ÚÚZ, 2012. ISBN 978-80-97318-21-8.

NIETZSCHE, Friedrich. Tak pravil Zarathustra. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-79-4.

ŠALDA, František Xaver. Boje o zítřek: Meditace a rapsodie. Praha: Unie, 1922.

Řád stavební pro zemské hlavní město Brno, pro královské hlavní město Olomouc, pro královská města Jihlavu a Znojmo a pro jejich místa předměstská: Zákon ze dne 16. června 1894, pokud se týče 16. června 1914. Brno: Bedřich Irrgang, 1914.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. et Mgr. Klára Zářecká, PhD. et PhD.
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

Oponent diplomové práce: doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

Datum zadání diplomové práce: 16. listopadu 2023

L.S.

prof. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D. v.r.
děkan

Mgr. art. Mária Hromadová, ArtD. v.r.
vedoucí katedry

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Estetika vývoje a princip dějinné pravdivosti* vypracoval pod vedením vedoucí diplomové práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu. V případě využití nástrojů umělé inteligence jsem plně deklaroval způsob jejich využití při vypracování této práce.

Poděkování

Poděkování patří doktorce Kláře Zárecké za ochotu diplomovou práci číst a připomínkovat, docentu Martinu Pavlíčkovi, že se ujal oponentury i přes to, že o to byl požádán na poslední chvíli, a paní Ivaně Špicarové za rychlou komunikaci, která umožnila stanovený termín odevzdání stihnout. Děkuji pracovníkům Státního okresního archivu v Pardubicích a Státního okresního archivu v Hradci Králové za reprografické služby, magistře umění Lence Soukalové a kolektivu třídy 2. DI za možnost realizovat didaktický projekt v přátelské atmosféře, vlastním spolužákům za stejně přátelskou atmosféru na univerzitě a mnoha dalším, které není vždy možné jmenovat konkrétně. Především pak děkuji své rodině za obětavou podporu při studiu, obzvlášť kocouru Kulíškovi, na něhož jsem neměl vždy tolik času, kolik bych si přál. Snad si teď zase poslechnu tvoje chrápání, nejroztomilejší na světě.

Anotace

BEROUNSKÝ, Petr. *Estetika vývoje a princip dějinné pravdivosti*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2026. 180 s. Diplomová práce.

Diplomová práce podává analýzu historickopravdivostních představ moderní teorie architektury. Obsahuje rámcový historický přehled prohloubený o interpretaci postojů několika z nejvýraznějších autorů přelomu 19. a 20. století a s pomocí strukturalistických metod se pokouší popsat postavení jejich společné myšlenky v obecnějším systému estetických norem. Vzhledem k příbuznosti mezi tím, co práce nazývá představou historicky pravdivé formy, a psychologickou základnou směrů, pro které se již tradičně užívá termín historismus, je vypracován návrh předběžné taxonomie historismů, klasifikačního systému, který by byl schopen citlivějšího vyjádření psychologické příslušnosti všech druhů kulturních projevů, pokud je jejich výrazným motivem vlastní dějinné postavení.

Teoretickou část práce doplňuje didaktický projekt připravený pro realizaci s žáky střední školy a dotazníkové šetření provedené za účelem zjištění dnešního stavu historickopravdivostního myšlení v recepci architektury.

Klíčová slova: estetika, filozofie dějin, historismus, modernita

Annotation

BEROUNSKÝ, Petr. *Aesthetics of Evolution and the Principle of Historical Truth*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2026. 180 pp. Diploma thesis.

The diploma thesis presents an analysis of historical-truthful ideas of modern architectural theory. It contains overall historical summary deepened by the interpretation of the views of several important authors from the turn of the 19th and 20th centuries and, with the utilisation of structuralist methods, tries to depict the position of their common idea within the general system of aesthetic norms. Given the similarities between what the thesis calls the idea of a historically true form and the psychological basis of the styles for which the term historicism is traditionally used, an attempt on creation of preliminary taxonomy of historicisms is made, so there will be a more sensitive classification system available for description of the psychological affiliation of any cultural expression significantly motivated by asking its own historical position.

The theoretical part of the thesis is accompanied by a didactic project implemented with students of a secondary school and a questionnaire survey designed to investigate the contemporaneous state of the historical-truthful thinking in the reception of architecture.

Keywords: aesthetics, philosophy of history, historicism, modernity

Obsah

Úvod.....	10
1 Teoretická část.....	12
1.1 Rondokubismus: Volksgeist a Zeitgeist	13
1.2 Diachronní a synchronní estetika aneb Estetika vývoje vs. estetika v bezčasu	17
1.2.1 Anachronismus.....	25
1.3 Víra v pokrok: vědomí dějin jako předpoklad jejich estetizace	28
1.4 Pasivní a aktivní role člověka	38
1.5 Pasivní role.....	39
1.5.1 Alois Riegl: hodnota stáří.....	39
1.5.2 John Ruskin.....	41
1.5.3 Hodnota stáří a estetika vznešeného	43
1.6 Aktivní role.....	44
1.6.1 Alois Riegl: umělecké chtění	45
1.6.2 Adolf Loos.....	47
1.6.3 Nejen Camillo Sitte	49
1.7 Pravdivost jako leitmotiv modernismu?.....	52
1.8 Taxonomie historismů	55
1.9 Shrnutí	72
2 Didaktická část	76
2.1 O projektu.....	77
2.2 Zadání č. 1	77
2.3 Zadání č. 2	83
2.4 Zadání č. 3	85
2.5 Zadání č. 4.....	90
2.6 Zadání č. 5.....	95
2.7 Zadání č. 6.....	100

2.8 Zadání č. 7	104
2.9 Zadání č. 8	108
2.10 Zadání č. 9	120
2.11 Zadání č. 10	123
2.12 Vyhodnocení	127
3 Dotazníkové šetření	129
3.1 Otázky	130
3.2 Dotazník	133
3.3 Vyhodnocení	154
Závěr	155
Prameny a literatura	156
Prameny	157
Literatura	161
Vyobrazení	166

Úvod

Práce, která se předkládá, je koláží myšlenek, které mě napadaly někdy již před nástupem na navazující magisterské studium. Není náhodou, že to, co považuji za její skutečný úvod, je mikrostudií o národním stylu. Variacím na svéráz jsem se věnoval v bakalářské práci a publikaci, která z ní vycházela. Právě národní styl je mi tak v tuto chvíli ze všech projevů toho, co rozumím estetikou vývoje, nejbližší. To stojí za možná neintuitivní volbou prezentovaných příkladů. Druhou příčinou téhož je cílená snaha zviditelnit mnohost obsahů, která se skrývá za docela všedními věcmi.

Co však ona estetika vývoje znamená? Pro poznání tohoto významu by bylo možné tento úvod zcela přeskočit. Jako autor bych si dokonce přál, aby to čtenář udělal. To, co zmíněná mikrostudie vysvětluje případově, bude zde nutné podat méně elegantní cestou. Estetika vývoje a princip dějinné pravdivosti jsou pojmy na pomezí estetiky, dějin umění a filozofie dějin. Tím, kdo nezkoumal umělecký diskurs první poloviny minulého století, nemusí být uvědomovány, ale ve skutečnosti se s nimi setkáváme dodnes a není vyloučeno, že mohou silně působit také na estetické posuzování čtenáře této práce. Oba pojmy spolu souvisí a vychází z konkrétní podoby naší filozofie dějin. Začneme třeba tím sekundárním. Dějinná pravdivost označuje, zjednodušeně řečeno, takový subjektivně vnímaný způsob bytí určitého objektu, který je v souladu s jeho pozicí v dějinách, resp. v naší představě o dějinách. Člověk k takové pravdivosti citlivý by řekl, že objekt odpovídá či neodpovídá své době. V architektuře, která je polem, na němž se tato práce hodlá pohybovat, tato pravdivost nejčastěji souvisí s výtvarnou formou, to však neznamená, že nemůže vstupovat i do jiných oblastí.

Příklady uváděné v práci doloží situaci v období, kdy dominantní filozofií dějin byla modernistická vzestupná linie, a mohlo by se zdát, že právě na takovou perspektivu se bude vázat primární pojem. Přijmout toto zdání by bylo nemístným zjednodušením. Estetika vývoje – alespoň dokud bude myšlena teoreticky – nutně nepředpokládá pokrok, teleologické, ba ani unilineární pojetí dějin. Nositelé citění v duchu estetiky vývoje nemusí být jen zásadovými bojovníky proti tomu, co bývalo nazýváno *passéismem* (např. TEIGE 1930: 104). Je snadné si představit dějiny jako věčný návrat téhož a s takovým pojetím přichází vlastní pojetí vývoje. Zřejmě nelze vyloučit, že i cyklické, nebo kterékoli jiné pojetí by bylo schopné vytvořit vlastní estetiku dějin. Snad by se našlo i mnoho příkladů, ale této práci na nich příliš nezáleží. Nemůže. Vyčerpat téma nebylo ani v možnostech jejího rozsahu, ani v mých stávajících schopnostech.

Je možné, že práce nebude vždy terminologicky důsledná. Snad je to proto, že jejím cílem není tvorba zavazující klasifikace. Chce především upozornit na určitá specifika modernistického pohledu na dějiny, která je nutné brát v potaz kdykoli se pokoušíme projevy moderní doby interpretovat. Skrze jejich pochopení snad lépe poznáme sami sebe a někdy se budeme moci ptát, na jakých že základech spočívá naše historická perspektiva.

V souladu s předepsanými požadavky je práce rozdělena na teoretickou část, didaktickou část a „výzkum“, v tomto případě dotazníkové šetření. Didaktická část se pokusí historickopravdivostní otázky zprostředkovat žákům střední uměleckoprůmyslové školy, dotazníkové šetření provede sondáž historickopravdivostního myšlení v recepci architektury a stavebních památek mezi studenty a absolventy vysokých škol.

¹ Teoretická část

1.1 Rondokubismus: Volksgeist a Zeitgeist

Vznik československého státu na konci roku 1918 byl snad ve všech rovinách kulturního života provázen projevy vlastenectví,¹ které se na pozadí předválečného vývoje musely nezaujatému divákovi zdát těmi nejpodivnějšími atavismy. Snad nejvýrazněji to je patrné v případě svérázu – v té době již tradičního, výrazně heterogenního hnutí usilujícího mimo jiné o autorskou reflexi lidového umění. Jeho kořeny sahaly k výšivkovému sběratelství 70. let 19. století (KOULA 1893: 2), v širším kontextu však souvisely s duchovědně orientovaným, obrozenskou ideologií zatíženým národopisem, který se v českém prostředí objevoval od doby, kdy byly recipovány *Ideje* Johanna Gottfrieda Herdera a folkloristické podněty jižních Slovanů (MARKL 1987: 20–24, srov. HERDER 1941: 330–333). Lidovost, která se již v první polovině století stala doslova konstitutivním atributem národního sebevědomí, představovala dlouho materiál především pro básníky, a právě svéráz byl čímisi na způsob výtvarné analogie starší ohlasové literatury.² Ještě na samém konci 19. století, kdy popularita hnutí dostupovala svého vrcholu, převzala svérázové postupy také architektura. K bezesporu nejznámějším osobnostem tohoto vernakularismu náležel Dušan Jurkovič, architekt s bohatými zkušenostmi se studiem valašských a slovenských stavebních typů (DULLA 2003: 136), které upotřebil například při stavbě horských chat Maměnka a Libušín na Radhošti (1899). Jurkovič sám své pracovní postupy dokumentoval krátkou brožurou *Pustevně na Radhošti: Turistické útulny Pohorské jednoty „Radhošť“ ve Frenštátě, vystavěné a zařízené po způsobu lidových staveb na Mor. Valašsku a Uh. Slovensku* (1900). Pro eklektický závěr století bylo příznačné, že část ústředních motivů nepocházela z autorovy invence, ale až s analytickou pečlivostí byla převzata z existujících staveb v Jurkovičově akčním rádiu. Jako jeden z mnoha lze uvést statek U Petrůšků v nedalekém Zubří, jehož lomenice se stala předlohou pro štít Maměnky (JURKOVIČ 1900: 5).

Kolem symbolického roku 1900 jako by však svéráz začínal ztrácet cosi ze své někdejší přitažlivosti. Distancovala se od něho především nejmladší generace umělců, jejíž pocity shrnoval Miloš Jiránek slovy: „Toto lidové umění, které nám stavěli za vzor

¹ Myslím, že na tomto místě, vzhledem ke vzniku nového státního útvaru, není výraz vlastenectví nemístný. Je ovšem nesporným faktem, že k tomu, aby bylo možné hovořit o československém vlastenectví, bylo nejprve třeba československého nacionalismu 19. století. Na důkaz postačí říci, že český patriotismus by sotva dokázal rozbít Uhry.

² Otázce souvislosti mezi svérázem a literárními ohlasy jsem se věnoval v publikaci *Ohlasy lidového ducha: Národopisně-mimetické koncepce v poezii a architektuře dlouhého 19. století* (BEROUNSKÝ 2025b).

před oči, zdálo se nám čímsi uzavřeným, hotovým, odbytým: dělila nás od něho celá délka vývoje“ (JIRÁNEK 1908–1909: 81). Nejen architektura se v následujících letech vydala z převážné části cestou kosmopolitní moderny, které mohlo být máloco vzdálenější než konzervující, polodokumentární snahy národopisců.³ A přesto se v popřevratové době stala otázka svérázu znovu aktuální. Zatímco konzervativní křídlo, k němuž by bylo možné počítat Renátu Tyršovou, dosud vidělo potenciál v návratu ke kritické, přesto však empiricko-mimetické reflexi existujících lidových vzorů (TYRŠOVÁ – KOŽMÍNOVÁ 1921: 90–91), v poněkud překvapivých kruzích vznikala odlišná koncepce. Ještě před válkou Pavel Janák a architekti z okruhu Skupiny výtvarných umělců vystoupili jako opoziční síla proti materialismu kotěrovské moderny se svým programem architektonického „kubismu“,⁴ který spojoval pravdivostní nároky předchozích modernistů s idealistickým pojetím umělecké tvorby (JANÁK 1910: 105; JANÁK 1911–1912: 163–165; JANÁK 1918: 218–220). Nejen formální analýza Janákova díla (Fárův dům v Pelhřimově), ale především Janákovy vlastní teoretické stati v *Uměleckém měsíčníku* (JANÁK 1913) nicméně ukazují postupnou proměnu původních „kubistických“ zásad, již v roce 1913 vedoucí ke znovuobjevení dosud zapovězené fasády. Rozhodující podnět první světové války byl v této metamorfóze tečkou za kosmopolitní orientací směru, takže ještě před ukončením bojů začaly z janákovského okruhu zaznívat hlasy nápadně smírlivé vůči folklóru v roli uměleckého vzoru (HOFMAN 1918b).⁵

Jako programové prohlášení této nové orientace sloužil Janákův článek *Ve třetině cesty* (1918), který se otevřeně přihlásil k ambici vytvořit český typ národního bytu (JANÁK 1918: 225). Vznikající směr však na první pohled nepřipomínal nic, co kdy vydal svéráz předchozích období. Jeho pestrobarevné fasády byly poskládané ze základních geometrických tvarů, nejtypičtěji kruhových výsečí, podle kterých získal své neznámější jméno – rondokubismus. Ačkoli se Janák sám ke svérázové podstatě směru přiznal

³ Pro korektnost je třeba upozornit, že například Jurkovič si značnou popularitu uchoval i nadále. Svědčí o tom jeho četné realizace z tohoto období – včetně prací pro Josefa Bartoně v Novém Městě nad Metují a okolí (DULLA 2003: 140–141) – i to, že mu pochvalné vysvědčení vystavil sám Jan Kotěra (KOTĚRA 1904). Pokud se tedy píše o kosmopolitním směřování předválečného umění, míní se tím jednak to, co bychom dnes nazvali hlavním proudem, jednak umělecký předvoj. V žádném případě se nechce říci, že by svéráz v tomto období vymizel.

⁴ Ve skutečnosti se myšlenkové zrání tohoto směru ubíralo svébytným směrem a kupříkladu Vlastislav Hofman napsal: „V druhém případě, u mladší moderny naší, pociťujeme *blízkost gotického formového myšlení*. Vedle tohoto předpokladu krásna gotického, byl přisuzován veřejností i vliv tak zvaného výtvarnického „kubismu“, ač tomu tak není úplně. Jako v prvním případě secese byla názvem dobře nepřiléhajícím, tak také kubism je tu jakousi přezdívkou pro každou velkoplošnou plastiku“ (HOFMAN 1918a: 195).

⁵ Hofmanův článek byl sepsán již v listopadu 1917, ale k jeho publikaci došlo teprve o rok později (HOFMAN 1918b: 229).

(HNÍDKOVÁ 2009b: 491), především starší badatelé měli sklon úlohu národopisného tématu marginalizovat, pokud ne přímo zpochybňovat (např. BENEŠOVÁ 1984: 299). Marie Benešová, která směr před více než šedesáti lety „objevila“, spatřovala v jeho ob-
lých tvarech stopy recepce tubistické malby Fernanda Légera (BENEŠOVÁ 1969: 309) a dovolím si předpokládat – ne bez opory v obvyklém diskursu – že ne jeden pozorovatel bude i dnes – v době, kdy jsou folklorní východiska tzv. „národního směru“ obecně přijímána – takové interpretaci masivního průčelí pražské Legiobanky nakloněn daleko spíše, než aby je stavěl do souvislosti s o dvě dekády starší Jurkovičovou prací. Vystává tedy otázka: Co je tím, co tak znejasňuje ideologické čtení „rondokubismu“?

V první řadě to byl opět sám Janák, který do svého systému vnesl zdánlivou kon-
tradikci článkem *Opět na rozcestí ke svérázu* (1917). „Popření bludu svérázu“ podle něj mělo být „jedním z prvních blahodárných činů pro kulturu domova, s kterým vystoupila
mladá novodobá česká věda a umělecká kritika“ (JANÁK 1917: 577). Nemělo prý smysl
ustrnout v zažitých formách. Svéráz měl být neudržitelný jako autorská tvorba i jako
snaha o uchování autochtonního folkloru pomocí osvěty. Obojím se měla ztrácet neuvě-
domělost, která byla tou skutečnou podstatou lidového umění (IBID.). Klíčem k inter-
pretaci tohoto postoje je Hofmanův článek *O svérázu*, který s Janákovou statí vznikl
takřka paralelně. Jak již bylo upozorněno, postoj vůči určitému druhu folklorismu je zde
výrazně vstřícnější, než jakým se zdá být u Janáka. Inspirativní potenciál lidového umění
Hofman uznává, staví se však proti zažitým eklektickým postupům. Umění obecně při-
pisuje „vývojovou osudovost“, takže „vezmeme-li prvek minulosti, obsažený v tradici
lidových tvarů svérázových a vložíme-li jej do prostředí dneška, vidíme hned rozdíl mezi
duchem dneška a duchem, jaký byl, kdy vznikalo národní umění lidové“ (HOFMAN
1918b: 228). Hybnou silou lidového umění (a je zřejmé, že podle autora nejen jeho) je
jakýsi podvědomý pud k výrazu, který způsobuje, že umění v rámci konkrétního národa
sdílí společný charakter. Tento pud se však neprojevuje ve vzduchoprázdnu. I lidové
umění tedy podléhá slohovým převratům, které ho proměňují navenek. Přitom ale „to,
co zůstávalo nezměněné, byl původní rázový rytmus slovanský, jenž má býti volnému,
neeklektickému a jemně vnímajícímu umělci viditelným i pod zabarvením slohovým“
(IBID.). Studium lidového umění Hofman považuje za přínosné tehdy, pokud v něm
umělec hledá sám sebe, své duchovní kořeny. Svérázová tvorba je možná jako časová
reflexe základních tvůrčích principů národa. „Zkrátka řečeno, má-li se ze svérázu vyzís-
kati svéráz dobrý, musí se změnit ve svéráz moderní“ (IBID.).

Ještě lépe lze tuto představu vysvětlit v rámci teoretické práce Václava Viléma Štecha. Ten jednak v plně romantickém přesvědčení věřil v existenci vrozeného, kolektivního ducha národa, jednak zavedl pro nás významné rozlišení přírodního a lidového umění. Pouze v prvním z této dvojice mohl být duch národa autonomní. V lidovém umění, které se od předchozího lišilo kontaktem s elitní kulturou, procházel tentýž duch dějinami nucen k nekonečnému dialektickému potýkání se stále novými slohovými vlnami (ŠTECH 1960a: 62). Proces tohoto potýkání – rustikalizace – tedy znamenal přeměnu nadnárodní slohové formy podle principů vlastních danému národnímu duchu. V praxi se projevoval nejčastěji ztrátou tektonické představy či rytimizací vedoucí k přeměně zobrazovaného předmětu v ornament a ve světovém měřítku vedl k místně podmíněné divergenci uměleckého výrazu (ŠTECH 1960b: 56). Ačkoli Štech v příslušných textech neuvádí zdroje, nelze vyloučit, že v něčem mohl být inspirován pojednáním Aloise Riegla o pozdně římském umění (RIEGL 1985). Svědčí pro to i skutečnost, že právě příklad pozdní antiky Štech využil k názornému doložení své rustikalizační hypotézy (ŠTECH 1960b: 57).

Odkaz Aloise Riegla v ideovém zrání „rondokubismu“ sehrál zřejmě významnou úlohu. Vedle teorie abstraktního zploštění, která pravděpodobně ovlivnila proměnu předválečné „kubistické“ architektury okolo roku 1913 (BENEŠOVÁ 1969: 307), byl stěžejní koncept „uměleckého chtění“ – subjektivní a neustále se proměňující estetické preference doby (a v jejích hranicích též skupiny a jednotlivce) – vytvořený v rámci Rieglova vystoupení proti semperovskému materialismu uměnovědy druhé poloviny 19. století. K nejpodstatnějším vlastnostem uměleckého chtění měla patřit jeho nepřenositelnost, a především historická neopakovatelnost. Pokud je umělecké dílo minulosti považováno za krásné dnešním člověkem, je tomu tak podle Riegla proto, že některé z jeho rysů jsou v souladu se současným uměleckým chtěním, nikdy však nelze předpokládat, že by umělecké chtění dvou epoch bylo identické (RIEGL 2003: 67). Z toho pro uměleckou tvorbu vyplýval nutný imperativ historické autenticity. „Co kdysi bylo, nemůže být nikdy znovu,“ napsal Riegl, načež druhým dechem dodal, že „jádro každého současného historického pojetí tvoří právě idea vývoje“ (IBID.: 11).

Rieglův český současník prohlásil s nárokem na zavazující platnost: „Nikdy nevyplývá si nové umění tvarový jazyk a výrazové prostředky od minulosti, nikdy neopakuje mrtvý styl a mrtvý výraz mrtvého života, nikdy neopisuje, nesestavuje, necituje, nevybírání – nýbrž tvoří, to znamená organisuje chaos přítomné chvíle v nový zákon,

v nový výraz, v nový rytmus. Nezná většího hříchu – hříchu proti samé podstatě umění, hříchu poskvřňujícího více samo mysterium tvorby – než jest hřích kopistův a epigonů, kteří porušují, zvracejí a falšují sám základní rytmus uměleckého života, nejvyšší a nejpodstatnější jeho kriterion: nepodplatnou souvislost mezi uměním a životem, mezi organem a funkcí, mezi inspirací a tvarem“ (ŠALDA 1922: 139). Nyní je tedy zřejmé, odkud pramení ona formální disonance mezi „rondokubismem“ a projevy staršího svérázu. Novému směru byl vlastní výsostně pravdivostní odpor vůči historizujícím přejímkám považovaným za falšování nezvratného toku dějin – vždy nemilosrdně činných principů slohového vývoje. Pokud měl přesto ambici vydat národní styl, nemohlo to být jinak než pokusem o vcítění do nejnaternější podstaty národního ducha. Lidové umění k tomu bylo již od časů Johanna Gottfrieda Herdera považováno za vhodný výchozí bod, abstraktní výraz, který vyplýval z jeho metafyzické očisty od případkových vrstev dosavadního vývoje, však nemohl připomínat nic z plodů známého svérázu. Interpretace vysvětlující „rondokubismus“ jako syntézu směřující Volksgeist a Zeitgeist ostatně ponechává prostor ještě jinému fenoménu. Pokud přemýšlíme o Štechovu modelu rustikalizace, zdá se nám, že vysloveně předepisuje vazbu národního ducha na časové projevy nadnárodního umění. Takový výklad uvnitř folklorního rytmu připouští také formální apropriace moderních malířských směrů, včetně kubismu.

1.2 Diachronní a synchronní estetika aneb Estetika vývoje vs. estetika v bezčasí

Cílem právě dočtené kapitoly bylo poskytnout příklad, který by ukázal projevy historickopravdivostní kritiky, resp. estetiky vývoje v praxi a posloužil jako reference pro další rozbor. Pokud takový příklad máme, můžeme se nejprve pokusit o objasnění mechanismů v pozadí obou fenoménů a o zařazení těchto fenoménů do vztahů s jinými estetickými kategoriemi. Dnes zjišťuji, že uvažování, v jehož duchu jsem před více než dvěma lety formuloval původní koncept diplomové práce, bylo poněkud zjednodušující. O esteticky cítěné historické stránce objektu jsem přemýšlel jako o kategorii stojící v opozici vůči jakési tradiční estetice v bezčasí. Vycházel jsem přitom z inspirace Saussurovými jazykovědnými termíny synchronicity a diachronicity (DE SAUSSURE 2007: 108–126), o kterých jsem již od počátku věděl, že do řešené oblasti budou obtížně přenositelné. Těmito termíny Ferdinand de Saussure popsal dva způsoby zkoumání jazyka.

Synchronní přístup se jazyku věnuje v jeho statické podobě, zabývá se tedy určitým vývojovým stupněm, často, i když ne vždy, současnou jazykovou normou. Nebere přitom v potaz vývoj v čase. Ten je doménou diachronního přístupu. Uvažoval jsem, že právě Saussurovské diachronicitě by v něčem mohly odpovídat soudy vynášené v souvislosti s historickopravdivostním posuzováním, které jsme viděli výše. Termínem diachronní estetika by se rozuměl způsob recepce a estetického oceňování, při kterém se objekt chápe ve svých historických vztazích, a to především z hlediska své příslušnosti k vývojové řadě uměleckých forem. V žádném případě by tento termín – alespoň ve významu, který jsem mu přisoudil – neoznačoval metodu deskriptivního estetického výzkumu. Čas a vývoj jsou předmětem estetického oceňování, které však samo může být v dílčích etapách své existence považováno za uzavřený systém, takže většina pokusů vědecky popsat, jak toto diachronní oceňování probíhá, by pracovala synchronní cestou. Naproti tomu v intencích diachronního přístupu lze velice snadno zkoumat posuny v synchronním oceňování, tedy posuny v oceňování bez historických vazeb. Způsob oceňování a způsob výzkumu tohoto oceňování je nutné pečlivě rozlišovat a implementace saussurovské nomenklatury – jinak snad ne neoprávněná – by toto rozlišování zbytečně komplikovala. Nekladu si ambici konkrétní termíny kodifikovat, proto se jednoduše přidržím na jedné straně případného spojení „estetika vývoje“ a na druhé již jednou zmíněného spojení „estetika v bezčase“.

Potíž s představeným rozdělením lze vyjádřit otázkou, zda oceňování časové stránky neakcentuje příliš. Proč by měla mít estetizace času svou vlastní kategorii v dichotomii, když je možné snadno uvažovat o tom, že by podobně výrazná koncentrace pozornosti dokázala obestřít také jiné vlastnosti estetického objektu? Je snadné si představit, že v budoucnu se může stát předmětem stejné pozornosti např. materiál objektu, jeho původ a složení. Pokud jsme ale dokázali „estetiku vývoje“ vyčlenit z „estetiky v bezčase“, nemůžeme tuto kategorii jednoduše zrušit. Ukazuje se pouze nedostatečnost dichotomického dělení. Níže se proto pokusím „estetiku vývoje“ a historickopravdivostní kritiku propojit se sofistikovanějším systémem.

Květoslav Chvatík ve své *Strukturální estetice* vychází z předpokladu, že esteticky lze v úplnosti postihnout pouze jako jednotu tří veličin, a to estetické funkce (energie, působení), estetické normy (regulativu) a estetické hodnoty (cíle) (CHVATÍK 2001: 84). Funkce obecně je z jeho pohledu charakterizovatelná jako užití věci k nějakému účelu, její chápání však může vycházet z dvojího ohniska. První možnost chápání

vychází z objektové perspektivy, tedy z pohledu užívané věci. Ptáme se při něm, k čemu věc slouží a co může poskytnout. Takto orientovaný pohled je však značně rigidní a připouští jen konečný výčet funkcí (výjimečné není ani uvažování o jediné funkci – monofunkcionalismus), které věc může zastávat. Mnohem produktivnější je uvažování o funkci ze subjektové perspektivy, tedy z pohledu člověka. Při tom se ptáme, co přesně člověk v objektu sleduje. V takovém případě počet uvažovatelných funkcí rapidně narůstá a stává se obtížně vymežitelný (IBID.: 66–67). S tím zřejmě souvisí persistence reduktivní objektové perspektivy. Z té subjektové spolu mnohé sledované funkce nezřídka kolidují a funkčně klasifikovat předmět je přímo nemožné.

Estetická funkce je podle Chvatíka vymežitelná pouze ze subjektové perspektivy. Z hlediska objektu zde totiž neexistuje žádný znatelný impakt na vnější svět (Immanuel Kant popsal funkční povahu umění jako „účelnost bez účelu“) (IBID.: 67–68). Nositeli estetické funkce se tedy mohou stát všechny předměty. Na to, zda se jimi stanou a zda budou účinné, má zásadní vliv panující historicko-společenská konstelace. Estetická funkce není ani stabilně zakotvena v předmětu, ani nejde o čistě individuální preferenci jedince. Podmiňována je historickým kontextem a zkušenostmi celé společnosti (IBID.: 73).

Estetická norma je tím, co se snaží inherentně proměnlivou funkci stabilizovat. Také tento vztah je součástí dialektiky proměňující pojmy estetična a umění (IBID.: 83). „Estetická norma [...] odpoutává estetično od individuální věci a od individuálního subjektu, činíc z něho záležitost obecného vztahu mezi člověkem a světem věcí,“ cituje Chvatík Mukařovského. Estetická norma předkládá předem definovaný pojem estetična dříve, než člověk přichází k objektu a dostává příležitost nechat jej na sebe působit. Vytváří obecné pojmy/principy estetična, které společnost přijímá a priori, jako závazné (IBID.: 75).

Chvatík rozlišuje celkem 4 druhy norem, které se v uměleckém díle objevují (IBID.: 76–78):

1. **NORMY UŽITÉHO MÉDIA** (významné zejm. v literatuře, která užívá jasně normovaný jazyk, uplatňují se však i při práci s kamenem apod.)
2. **NORMY TECHNICKÉ** (např. technika práce s barvou, technika hry na hudební nástroj apod.; kořeny těchto norem jsou v estetických normách, avšak došlo u nich k takové automatizaci, že ztratily tento původní charakter)

3. **NORMY MIMOESTETICKÉ** (např. etické, sociální, ideologické aj.; častěji těmto normám podléhá obsah než forma)
4. **VLASTNÍ ESTETICKÉ NORMY** (ucelený systém řady specifických norem; dělí se podle os na:
 - a) **NORMY STYLU** (ve slohových dobách byla tato norma v jediné podobě uznávána celou širší společností, od konce 19. století její diferenciaci pokládá základ pluralitě uměleckých směrů)
 - b) **NORMY ŽÁNŘŮ A UMĚLECKÝCH DRUHŮ** (co pro nás dělá román románem, poemu poemou, bajku bajkou apod.)
 - c) **NORMY OSOBNOSTI/INDIVIDUÁLNÍHO STYLU DÍLA** (v průběhu dějin se postavení (míra autonomie) tvůrčí osobnosti proměňuje (žádná z těchto norem tak není konstantní)))

To, co běžně nazýváme krásou, je pak podle Chvatíka prostá shoda objektu s obecně uznávanou estetickou normou (IBID.: 85). S tou souvisí také estetická hodnota, kterou však má být možné dále dělit na hodnotu potenciální a aktuální. Potenciální hodnota je věci imanentní, není však tím, co prožívá recipient, neboť teprve během procesu vnímání dochází na jejím základě ke konstituování hodnoty aktuální, kterou lze formulovat v hodnotícím výroku (IBID.: 84). Do utváření aktuální estetické hodnoty promlouvá kromě objektivní struktury objektu⁶ právě soulad s údajně intersubjektivní a historicky ukotvenou strukturou norem. Aktuální estetická hodnota je však širším pojmem než krása, neboť na rozdíl od ní narůstá nejen zvyšujícím se stupněm souladu mezi objektem a estetickými normami recipienta, ale také klesajícím stupněm téhož, přičemž nejnižší je tehdy, pokud je objekt ve vztahu k hodnotícímu postoji indiferentní, tedy pokud v recipientovi nevzbuzuje vůbec žádné zaujetí (IBID.: 85). Jednoduše, i když ne zcela výstižně řečeno lze za estetickou hodnotu považovat krásu i ošklivost.

Skrze toto nejzákladnější jádro Chvatíkovy estetiky se nyní pokusme analyzovat nejen „rondokubistický“ pohled na svéráz, ale různé „antihistoristické“ pohledy obecně.⁷ Pokud někdo odmítne artefakt jako historicky nepravdivý, co tím má na mysli? Jaké jsou mechanismy tohoto úsudku? Kdybychom si chtěli situaci usnadnit, bylo by možné říci, že sám Chvatík se touto problematikou rovněž zabývá. V téže knize mimoděk

⁶ Je třeba si uvědomit, že předmětem estetického oceňování nemusí být jen umělecké dílo nebo artefakt.

⁷ Následující pasáž bude obsahově poněkud banální. Bohužel jsem ji uvedl v původní anotaci z podzimu 2023, takže by neměla být vynechána.

upozorňuje na význam definice. Co přesně máme pravdivostí na mysli? Myslíme dílo pravdivé jako osobní výraz autora, jako výpověď o pravdě bytí, nebo jako projev autentické existence (IBID.: 150)? Naše odpověď bude mít dalekosáhlé důsledky. Právě jako dílčí pohledy Chvatík všechna výše uvedená kritéria odmítá. Skutečnou pravdivost uměleckého díla podle něho nelze posuzovat bez ohledu na jeho estetickou povahu a specifickou strukturu sémiotické výstavby (IBID.). Tato struktura je typická mj. svou dvojstupňovou povahou. Mohlo by se zdát, že například román s fiktivním příběhem nemá svůj denotát, protože postavy, o kterých vypráví, ve skutečnosti neexistují. Stupňovitost jeho sémiotické výstavby však podle Chvatíka znamená, že tyto postavy, které snad samy mohou být pouhými designáty (tedy nemít korelát existující ve skutečném světě), jsou pouze dalším znakem, odkazujícím na společenskou realitu prostředí svého vzniku (IBID.: 126–127). Pro pravdivostní posuzování to pak znamená, že toto posuzování musí vždy zohledňovat širší skutečnosti, které leží mimo vlastní strukturu uměleckého díla (IBID.: 152).

Je evidentní, že Chvatíkova poučka pro naše potřeby nemůže postačovat. Jsem zcela přesvědčen, že otázka historické pravdivosti architektonické formy byla a je stejně esteticky motivovaná jako např. otázka žánrových pravidel. Sám Chvatík estetický postoj vymezil jako jeden ze čtyř základních postojů, jimiž se člověk vztahuje ke světu, vedle postoje praktického, teoretického a magicko-náboženského. Tyto postoje charakterizuje následujícím způsobem:

1. **PRAKTICKÝ POSTOJ** (člověk věcí využívá ke zvyšování své moci nad přírodou a ostatními lidmi, věci slouží jako nástroje k dosahování cílů)
2. **TEORETICKÝ POSTOJ** (člověk usiluje o poznání povahy věcí, usiluje o poznání objektivních zákonů, věci jsou předmětem popisu a racionální analýzy)
3. **MAGICKO-NÁBOŽENSKÝ POSTOJ** (věci jsou člověku zástupnými znaky transcendentních sil)
4. **ESTETICKÝ POSTOJ** (je druhem hodnotícího postoje, Chvatík k němu dále píše: „Vlastnosti věcí samých se v něm setkávají se schopností člověka vnímat a hodnotit je, radovat se z nich a rozvíjet tak jednotu senzitivních, emocionálních, imaginativních a intelektuálních sil“ (IBID.: 58).) (IBID.: 57–58)

Z charakteristik vyplývá, že předmětná historickopravdivostní kritika nemůže mít svůj základ v praktickém postoji, neboť zde alespoň v jádru absentuje záměr věc využít

k dosažení dalších cílů a posílení své pozice či výkonu společnosti.⁸ Podobně lze zřejmě vyloučit magicko-náboženský postoj. Kritiky, na které jsme narazili, totiž jeví čistě světskou povahu.⁹ V případě teoretického postoje je situace jiná. Úvodní stat' naznačila – a další text to snad ukáže zřetelně –, že tento postoj svou roli v historickopravdivostním uvažování sehrával. Hodnotící a nepochybně emocionální soudy podobné např. tomu, jaký vyjádřila redakce *Volných směrů* v debatě *Moderna či směr národní?*,¹⁰ však byly založené výhradně na estetickém postoji. Co to ukazuje lépe než zjevná estetizace modernity ve slavném futuristickém manifestu F. T. Marinettiho (MARINETTI ET AL. 2022: 85)?

Estetický základ historickopravdivostního posuzování alespoň v mezích Chvatíkova systému znamená, že zde kromě estetického postoje a z něho vyplývající estetické funkce musí existovat estetická norma. Jen díky ní je možné určitým artefaktům, které se stávají předmětem tohoto posuzování, přiznat příslušnou estetickou hodnotu. Přiznám se, že nevidím velký smysl v oddělování „vlastních estetických“ norem od norem užitého média, norem technických a „mimoestetických“, k jakému se Chvatík uchýlil.¹¹ Toto rozdělení sice chápu, při recepci uměleckého díla se však i technika opracování kamene nebo ideologické zatížení stávají předmětem estetického posuzování. Samozřejmě je třeba upozornit, že Chvatík si toho byl velice dobře vědom. Estetickou hodnotu popsal mj. jako celistvost vztahů mimoestetických hodnot uvnitř uměleckého díla, které mohou být vázány na jeho formální i obsahové aspekty (CHVATÍK 2001: 87). Pokud bychom jeho klasifikaci zachovali v intaktní podobě, zřejmě by stačilo říci, že existuje něco jako pravdivostní a úzeji historickopravdivostní norma podřazená skupině norem mimoestetických. Učinili bychom tak pochopitelně s vědomím, že veškeré normy v této klasifikaci jsou (inter)subjektivní a ani ta naše není výjimkou. Vnímaná historická pravdivost objektu se může zásadně proměňovat v závislosti na recipientově pojetí dějin. Pouze

⁸ Postoj moderního purismu a funkcionalismu, kde tato motivace promlouvala, shrnu později velice stručně na příkladu Adolfa Loose. V zásadě lze ale říci, že i zde tvořil důraz na praktičnost podstatně samostatný, i když spřízněný problém.

⁹ Lze si ovšem představit, že tento postoj by mohl být základem, pokud by se volání po historické pravdivosti objevilo v systému podobném křesťanským spásným dějinám.

¹⁰ „Kopírovat ustavičně staré architektury, jež získaly si jména české gotiky, české renesance, pražského baroku, znamená opakovati staré, třebas krásné písničky, z nichž ale nové opery nepovstanou, kopírováním na dále povstávati budou pouze bezkrevné konglomeráty, nechutné pro příští generace v porovnání se stavbami starými (ač-li se jí zásluhou městské rady pražské příležitost ke srovnání vůbec poskytne), nechutné a neschopné, aby znamenaly vyšší stupeň v tvorbě umělecké. Konglomeráty takové zůstanou neplodnými zplozenci, nepočítanými v řadu biblických praotců“ (Z REDAKCE 1898: 333).

¹¹ To píši s veškerou pokorou, protože si jsem dobře vědom, že stejně mohou být hodnoceny také kategorizační pokusy předkládané v této práci.

vzestupné a jasně směřované lineární pojetí, a to pokud možno pojetí světské, kde tíha vývoje padá na bedra člověka, může zakládat pohledy, které jsme viděli u Hofmana a Janáka. Genezi tohoto pojetí se bude blíže věnovat následující kapitola. Prozatím stačí říci, že v závislosti na své filozofii dějin si možná každý lidský jedinec utváří něco jako prototypové představy vývoje, které na základě domnělé vývojové tendence zahrnují také představy o tom, jak v různých obdobích dějin vypadá a může vypadat architektonická forma. Důsledkem toho jsou prototypové představy např. gotické, barokní, ale i moderní architektonické formy, resp. představy formy budoucí. Především poslední mohou být velice vágní, někdy možná jen negativně vymezené jako představa o tom, jak architektura budoucnosti vypadat nebude. Imanentně obsahující celou naši filozofii dějin se tyto představy stávají základem samostatné estetické normy. Pokud jim posuzovaný objekt neodpovídá, může být hodnocen jako historicky nepravdivý.

Jinou možností by bylo Chvatíkovu klasifikaci norem vázaných na umělecké dílo rozbít. Jediné, co by se tím změnilo, by bylo to, že bychom získali rozsáhlý a dále nestrukturovaný horizontální výčet estetických norem. Norma dějinné pravdivosti by byla jednou z nich.

Jednotlivé estetické normy jsou vzájemně více či méně nezávislé a proměna jedné nemusí znamenat proměnu všech ostatních. To lze dokumentovat příkladem, nad kterým jsem se pozastavil již ve své publikaci o svérázu (BEROUNSKÝ 2025b: 92). Slepá štítová zeď domu čp. 1045 v pražské ulici Na Poříčí přímo sousedí s Gočárovou budovou Legiobanky. Tato zeď – nepochybně proto, aby se zabránilo vizuálnímu konfliktu s bohatě členěnou fasádou bankovního paláce – byla až do výšky parapetu ve druhém patře opatřena „rondokubisticky“ tvarovanou plentou. Jde o starý iluzionistický princip, o kterém psal již Camillo Sitte (SITTE 2012: 96). Hrozící konflikt byl plentou „přenesen do zdiva“, aby plochy exponované pohledu ve stejnou chvíli působily jednotně. Asi o dvacet let dříve bylo přesně totéž, jen technicky jinak provedené řešení použito během novogotické přestavby Maiselovy synagogy na štítech domů čp. 62 a 76. Tento velmi specifický výtvarný princip se v obou případech uplatnil mj. v důsledku společné tendence k dekorativismu a jakémusi „horror vacui“. Lze tedy jednoznačně říci, že zatímco historicko-pravdivostní norma se od novogotiky k „rondokubismu“ proměnila k nepoznání, norma předepisující členění prázdných ploch zůstala tatáž.¹²

¹² Fenomén plenty by si bez nadsázky zasloužil vlastní pojednání. V Hradci Králové jsou velmi známé, i když málo uvědomované plenty na křídlech kavalíru č. XXXIII (snesení omítky ze soklů začátkem dubna



Obr. 1 Palác Legiobanky v ulici Na Poříčí.



Obr. 2 Maiselova synagoga.

1.2.1 Anachronismus

Skrze nesoulad mezi pozorovaným objektem a našimi prototypovými představami vývoje vzniká pocit, že objekt představuje anachronismus. Zakládat existenci anachronismu pouze na těchto představách se však zdá problematické. Mělo by být zřejmé, že alespoň část anachronismů musí mít objektivní základ. Lucas Cranach oblékl svou Salome podle německé módy první poloviny 16. století. Člověku, který žije v (post)historické době 21. století připadá anachroničnost takového zobrazení zjevná a sotva bude pochybovat, že její příčina leží zcela uvnitř struktury díla jako napětí mezi obsahem a způsobem podání. Z toho vyplývá, že musí existovat dva druhy anachronismů – objektivní a subjektivní. O objektivním anachronismu však může být řeč pouze tam, kde jako v případě Cranachova obrazu dochází k napětí uvnitř díla samého, a to navíc jen za určitých okolností. Tento druh anachronismu se váže výhradně na zobrazivé umění, které zpracovává historickou látku. Pokud je tato látka z jakýchkoli příčin manipulována vkládáním skutečností z jiných období, dochází k objektivnímu konfliktu mezi zobrazovaným a způsobem zobrazení, tedy k již zmíněnému konfliktu obsahu a podání.

Kdybychom však uvažovali novogotický kostel, dojdeme k tomu, že jako celek zcela postrádá denotát. Ani slohová volba v jeho případě není výpovědí o objektivní skutečnosti¹³ a v takovém případě je pochopitelně vyloučeno, aby docházelo k významovému napětí uvnitř jeho vlastní struktury. Zdání časové nepatřičnosti zde nesouvisí s referencí k minulosti, u které lze objektivně posuzovat správnost. Je reflexí našich prototypových představ, tedy důsledkem rozporu mezi recipovaným předmětem a naší estetickou normou. Není nic objektivního na tom, pokud řekneme, že dnes postavená stavba neodpovídá své době. To je dáno povahou prototypové představy, o které již bylo řečeno, že je subjektivní a závislá na zcela arbitrárních kritériích té které filozofie dějin. Minulost se již stala a na posuzování jejího obrazu lze aplikovat kritérium pravdivosti, současnost utváříme s každým okamžikem.

2026 potvrdilo závěry SHP ateliéru Kudrnovský (KUDRNOVSKÝ 2022), že tyto plenty se v rámci nové fasády omezují na hmotu rizalitů). I ty nepochybně souvisí s tímtož estetickým názorem. Zcela bez souvislosti s tímto názorem a mimo téma kapitoly existuje i jistý druh kvazimetafyzického vnímání architektury – sám jsem nyní jeho důkazem –, který ve zřízení podobné plenty – pokud imituje klasickou uliční fasádu s okny – může vidět akt vdechnutí ducha, oživení inertní hmoty tím, že obdrží tvář. Stavba opatřená takovou plentou získává alespoň zdánlivě kvality typické pro obytný dům, takže mění své postavení v typologickém systému zástavby. To samozřejmě platí pro situaci v sídlech s obytnou architekturou založenou na tradičním průčelném principu. Nejde o vědeckou, ale o čistě estetickou myšlenku. Na skutečnou metafyziku si takové vnímání spíše hraje.

¹³ Kromě toho, že „vypovídá“ o smýšlení svých autorů. Zde je však užití slova výpověď spíše metaforické, protože tato informace se nepodává záměrně a vůbec nemůže být nepravdivá.

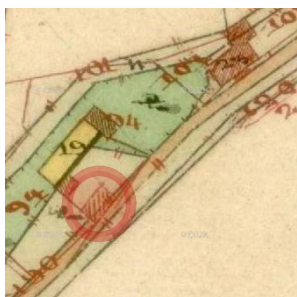
Na tomto místě by mohl výklad skončit, protože v jádru jednoduchý mechanismus skrytý za estetikou vývoje a historickopravdivostními soudy, jaké ukázala první kapitola, byl s využitím Chvatíkova systému popsán. Ještě než přejdu k historickému přehledu, který ukáže genezi a některé další vlastnosti modernistické estetizace vývoje, ale uvedme, že anachronismus má své specifické estetické působení. Bylo řečeno, že podle Chvatíka rozpor s normou neznamena absenci estetické hodnoty. Konkrétní emocionální přijetí anachronismu zřejmě závisí na další osobnostní charakteristice a dalších zkušenostech recipienta, stejně jako na prostředí, ve kterém se takto posuzovaný objekt objevuje, stojí však za to poznamenat, že navzdory nám známým soudům nemusí být zdaleka pouze negativní. Mladšího badatele, napůl zdejšího, a přece neznalého lokálních podmínek, tak kdysi velmi zaujal miniaturní poloroubený domek asi 250 metrů západně od Zádolí na Opočensku. Ten sice zanikl již mezi lety 2011 a 2012 a z osobní zkušenosti si na něho vůbec nevzpomínám, v posledních okamžicích však jeho existenci stihlo zachytit vozidlo Google Street View. Vybaven pouze povrchní znalostí starší stavební reglementace z knihy Martina Ebela (EBEL 2007), znalostí stabilního katastru a povědomím o historických rozměrech cihlářských výrobků, jsem zčásti roubenou, zčásti cihelnou budovu této velikosti a s půdní nadezdívkou (oddělenou jinak dobově velmi příznačnou kordonovou římsičkou s profilem) nedokázal ne snad chronologicky zařadit, ale rozhodně ne ztotožnit s žádným mně tehdy známým stavebním typem, který bych si s dobou odhadované datace¹⁴ spojoval. Výsledkem bylo zcela subjektivní zdání anachroničnosti sledovaného objektu, které nebylo doprovázeno ošklivením, ale naprostou fascinací, nepomíjející vlastně dodnes. Teprve později mi stavební dokumentace z nedalekých Přerých a bližší pohled do okolních obcí ukázaly vytrvalost, s jakou se zdejší stavitelství drželo roubených konstrukcí obytných prostor. Pocit anachroničnosti tak překonaly až historicky současné analogie.

Napříč časem bychom našli mnoho příkladů, kde se anachronismus ve své objektivní podobě užívá úmyslně jako estetický prostředek. Populárním může být animovaný

¹⁴ Dle reambulovaného katastru před rokem 1877, dle formálního rozboru však téměř jistě po roce 1870 a spíše později. To by snad mohlo odpovídat rozvoji cihlářství v regionu jinak proslulém opukou (srov. jm. Opočno/Opočen – PROFOUS 1951: 280). Rathouského kruhová cihelna v Semečnicích vznikla roku 1870 (MARTINKOVÁ 2018). Zajímavým tématem pro budoucí výzkum by mohla být produkce související se starším hlinišťem na okraji k. ú. Trnova, jehož mohutné budovy přiléhají k Zádolí dodnes. Datace předmětného domku vychází z předpokladu, že stavba zachycená reambulací nebyla nahrazena jinou v 80. či 90. letech 19. století.



Obr. 3 Domek u Zádolí v roce 2011.



Obr. 4 Domek v Zádolí jako novostavba na mapě reambulovaného katastru.

Obr. 5 Historická analogie – poloroubený dům čp. 29 v Houdkovicích.

seriál Flintstoneovi a jeho práce s disonancí materiálního a duchovního vývoje.¹⁵ Seriál implikuje historickou dynamičnost materiálních poměrů, jejichž úroveň zde odpovídá době kamenné, takže odporuje přímé zkušenosti diváka. Podoba lidského ducha je naopak podávána jako nadčasová a do téhož prostředí se beze změn promítá společenská norma 60. let 20. století. V konfliktu obou složek dochází k narušení divákova očekávání, což v případě autory zamýšleného přijetí působí pobavení. Zajímavé je, že proměnlivost duchovní stránky života představuje ve srovnání se stránkou materiální obtížněji představitelný rozměr civilizačního vývoje zřejmě obecně. Jen stěží pochopitelná proměnlivost lidského ducha přitom v minulosti vedla k ne vždy parodickým miskoncepcím, někdy postaveným do služeb ideologie. To byl princip nacionalistických projekcí 19. století či jejich manipulovaných obrazů ve službách komunistické strany (viz Vávrovu husitskou trilogii).

¹⁵ I pro kategorii časovosti v architektuře je podstatné, zda považujeme vývoj spíše za duchovní, nebo materiální proces. Podle toho se také mění nároky na to, co znamená být současný a co znamená aktualizace (např. zda jde o přizpůsobení staršího dekorativního schématu módním organickým křivkám, nebo stavebnímu materiálu (nebo obojímu)).

1.3 Víra v pokrok: vědomí dějin jako předpoklad jejich estetizace

Nyní je mi zřejmé, jaký vztah má estetika vývoje k dějinám a k tomu, jak je chápeme. Bylo řečeno, že v podobě, kterou reprezentoval použitý příklad národního stylu, předpokládá pojetí dějin s určitými specifiky. Abychom mohli uvažovat o existenci historicky pravdivé formy, je třeba nejprve věřit, že dějiny mají svůj řád, abychom však ve formě mohli hledat přirozený pokrok s nárokem na závaznost, musíme věřit, že se v nich odehrává pohyb, který má svůj jednoznačný směr. Podtitul knihy Bedřicha Loewensteina – *Víra v pokrok. Dějiny jedné evropské ideje* – již sám napovídá, kde bývají kořeny této víry hledány (srov. LOEWENSTEIN 2009: 12). Následující část práce bude věnována historickému vývoji a některým vlastnostem myšlení, které moderní estetizaci vývoje zakládají. Svůj výklad si dovoluji zahájit krátkým shrnutím toho, co z Loewensteinovy knihy víme. Na ně plynule navážu vlastním výzkumem.

Ještě první společnosti s historickým vědomím si více cenily rituálů než všeho nového. Tak tomu bylo i v případě řecké polis, kde se nové spojovalo s obavami z destabilizace tradičního řádu (IBID.: 14). Právě u Řeků se však objevila myšlenka, že národy mají svá životní období (IBID.: 15). Snad zčásti metaforicky se s tímtož příměrem setkáme ještě v novověku. Pro Hegela představuje Orient dětství lidstva, Řecko jeho mladictví, Řím dospělost a germánský svět stařectví (HEGEL 2004: 74–76). V Athénách a jejich kulturní sféře došlo kolem poloviny 5. století našeho letopočtu k přehodnocení staršího názoru a objevila se dokonce představa, že moc nad životními pořádky lze odejmout bohům a podříditi lidské vůli. Tento myšlenkový vývoj však neměl dlouhého trvání a s peloponéskými válkami byl zvrácen (LOEWENSTEIN 2009: 18–19). Základní historickou perspektivou starověku tak navzdory všemu zůstala myšlenka věčného návratu (IBID.: 21).¹⁶ Řecko-římský pohanský starověk nebyl ahistorický, ale ani v novodobém

¹⁶ Myšlenka věčného návratu se později ještě opakovaně vracela. Autorem umělecky poutavé formulace byl Friedrich Nietzsche v knize *Tak pravil Zarathustra*. Člověk se podle něj nachází v okamžiku, který předchází věčně dlouhá minulost a následuje věčně dlouhá budoucnost. Minulost, která předcházela, byla tak dlouhá, že se v ní již odehrálo vše, co bylo možné. Nietzsche tedy počítá s tím, že na světě existuje konečný počet možných událostí a všechny z nich se již kdysi staly. Současně tvrdí, že jelikož budoucnost bude také nekonečně dlouhá, kompletní řetězec všech událostí se v té samé podobě odehraje znovu (NIETZSCHE 1995: 144). Ve světle takové úvahy se Nietzscheho koncepty vůle, růstu a nadčlověka zdají být do určité míry iluzemi. Neobyčejně poutavé jsou dvě pasáže, které v knize následují. Zarathustra hovoří o tom, že zde (v horách) již možná kdysi stál a možná ještě mnohokrát stát bude. Poté, co skončí svůj rozhovor s duchem tíže, ale zaslechne vytí pastýře, jemuž do krku vlezl černý had (IBID.: 145). Mnohem později se přímo od Zarathustry dovídáme, že příčinou jeho vlastní sedmidenní choroby byl tentýž had v krku (reprezentující znechucení představou věčného opakování lidské malosti) (IBID.: 200–201). Je tedy

smyslu historický. Existovala zde představa dílčích postupů v izolovaných oblastech, ale nic jako univerzální pokrok. Všechny dílčí pokroky zůstaly v antickém myšlení podřízeny celkové cykličnosti dějin. Nic jako představa postupného sebeuskutečňování lidstva známá z moderní doby zde existovat nemohlo (IBID.: 31).

Lineární historická perspektiva má přesto své kořeny ještě v předkřesťanské době. Byl to judaismus se svou „smlouvou pro budoucnost“, který jakýsi vývoj inherentně předpokládal (IBID.: 34). Právě z něho převzalo myšlenku konečných dějin křesťanství (IBID.: 35). Ještě křesťanská představa příchodu božího království se však od moderního pojetí historické teleologie odlišovala v tom, že člověku připisovala v dějinách pouze pasivní roli (IBID.: 37–38). Relativně moderní pojetí naznačuje okřídlený výrok Bernarda z Chartres: „Jsme jako trpaslíci na ramenou obrů...“ Metafora vyjadřující kumulativní charakter vědění již prozrazuje v zásadě světské vědomí pokroku, jehož šíření souviselo s širším fenoménem renesance 12. století, podnícené mimo jiné importem zpětných překladů Aristotelových spisů (IBID.: 46–48). Ani toto pojetí však nezrušilo ústřední postavení spásných dějin. Sebevědomí nalezené městskou kulturou vrcholného středověku bylo později otřeseno vleklou církevní krizí a nakonec také smrtící pandemií dýmějového moru v polovině 14. století (IBID.: 54–55).

K nové duchovní revoluci došlo s koncem středověku. Ve věcech začalo být spatřováno něco, co vyžaduje dotváření. Pojmy přestaly být nahlížené jako objektivně dané a začaly být chápány jako lidské nástroje. Člověk se měl stát aktivním strůjcem dějin. Jeho racionalita se měla zmocnit světa (IBID.: 59). S nastupující renesancí byla objevena myšlenka autonomního rozumu a přirozeného práva (IBID.: 59),¹⁷ přísně vzato však renesanční vědomí zůstávalo nadále ahistorické. Podle chápání tehdejšího člověka nedocházelo k pokroku, lidé se pouze rozpomínali na zapomenutý stav – antiku (IBID.: 61). Samotný výraz renesance je dokladem historismu a nanejvýš cyklického pojetí času.

možné, že Zarathustra potkal sám sebe? Převládající metaforičnost textu asi neumožňuje říci to s jistotou, modernost celého postupu je však přímo šokující, pokud si uvědomíme, že Nietzscheho monumentální dílo vzniklo v 80. letech 19. století.

Dále se však Nietzschemu a věčnému návratu věnovat nebudeme, neboť tato filozofie dějin s tématem diplomové práce přímo nesouvisí. Z vlastních příčin jí snad žila také postmoderna.

¹⁷ Jisté náznaky „přirozenoprávního“ vědomí však naznačuje již relativně hluboký středověk. V *Kristiánově legendě* říká sv. Václav své matce a velmožům: „Proč jste mi zbraňovali, synové zločinců, čímž lži a mužové nespravedliví, abych se učil zákonu Pána našeho Ježíše Krista a poslouchal rozkazů jeho? Jestliže se vám nechce sloužiti Kristu, proč alespoň jiným toho nedovolujete“ (KRISTIÁN 2012: 49)? Dataci legendy v tomto případě ponechávám s otazníkem.

Modernita vznikla později než renesance, kterou svým příchodem v pokročilém 16. století otrásla. Jestliže renesanční pojetí času bylo statické, modernita znamenala opětovný návrat k lineárním dějinám a zpochybnila nepřekonatelný ideál antiky (IBID.: 68-69). Francis Bacon tvrdil, že lidé novověku jsou zkušenější a znalejší než „staří“. Řekům vyčítal, že jejich věda byla pouhým hašteřením bez praktického účelu. Právě praktičnost Bacon považoval za zásadní kritérium pro relevanci poznání. Lidstvo se podle něho mělo cíleně zaměřit na objevování, vynalézání a ovládnutí přírody (IBID.: 94-95). S podobným apelem se setkáváme v Descartově *Rozpravě o metodě*: „Hodlaje tedy užít všeho svého života k výzkumům ve vědě tak potřebné, a našed cestu, po mém soudu správnou, aby se po ní došlo k novým objevům, ač-li v tom nezabrání buď krátkost života nebo nedostatek zkušeností, soudil jsem, že není vůbec lepší pomoci proti těmto dvěma překážkám, než podat věrně veřejnosti všechno to málo, co bych našel, a vyzvat schopné lidi, by se snažili dojít díle, a aby přispěli podle svých náklonností a schopností k potřebným zkušenostem, a oznámili také veřejnosti vše, čemu by se naučili, abychom tak, když poslední začnou tam, kde předcházející skončili, došli dohromady mnohem dále, než by mohl dojít každý zvlášť“ (DESCARTES 1992: 46). Tradice začala být od Bacona a Descarta považována za zdroj všech lidských omylů (LOEWENSTEIN 2009: 99).

Se závěrem, že každá doba má svůj nezaměnitelný charakter, měl v 17. století přijít Charles de Saint-Evremont. Jeho postulát, podle kterého nemá smysl slepě opakovat myšlenky cizích období (protože nám samým neodpovídají!), se přirozeně vztahoval především na antiku, i Bedřich Loewenstein jej však označil za „znějící skoro historicistně“ (IBID.: 107–108). Téměř protoevolucionistický názor později vyjádřil Bernard le Bovier de Fontenelle, podle něhož by domorodí obyvatelé Ameriky dosáhli stejné úrovně myšlení jako filozofové tak obdivované antiky, pokud by k tomu jen měli dostatek času (IBID.: 158). Přesvědčení, že každá doba si vytváří svůj svébytný a napříč všemi kulturními oblastmi jednotný styl, přičemž každá společnost prochází přibližně týmiž (byť lokálně adaptovanými) vývojovými stupni, vyjádřil Giambattista Vico, autor kvaziteleologické filozofie dějin, jejímž hlavním aktérem je vyšší rozum, přivádějící (ne nepodobně Hegelovu lstivému rozumu) omezené cíle jednotlivců k nechtěným výsledkům v zájmu celku (IBID.: 167–169).

Své historické perspektivy si byla dobře vědoma velká francouzská revoluce. Patrné je to již z rétoriky, kterou užívala při formulaci svých cílů. Svoboda se jí měla stávat „pavézou v spásodějném zápase proti apokalyptickému zvířeti despotismu“ (IBID.: 208).

Revoluční nástup republikánského ideálu tak měl vzbuzovat zdání nezvratnosti (IBID.: 209). Nicolas de Condorcet – jeden z předních filozofů dějin revolučního období – jej ostatně vnímal jako prosté urychlení nevyhnutelného pokroku, který má své kořeny v běhu samotné přírody (IBID.: 213–217). Ale divadlo jakobínského teroru začalo brzy mnohé z nadšených diváků revoluce odrazovat. Učenci jako Friedrich Schiller přicházeli již koncem 18. století s myšlenkou odkladu lidské politické svobody do doby, kdy lidstvo dojde morální zralosti (IBID.: 244). Otevřela se tak cesta romantickému historismu 19. století. Edmund Burke mohl tvrdit, že pravou vůli národa nereprezentuje krátkodobé blouznění revoluce, ale trvalá smlouva mezi živými, mrtvými a ještě nenarozenými (IBID.: 249).

Myšlení každého období je přirozeně pluralitní. Filozofie dějin byla pluralitou zatížena od svých počátků, a tak nemůže být překvapivé, že tento stav platil i na prahu moderní doby. Na jedné straně tu stály technokratické vize vládnoucího výboru vědců řídících společnost podle toho, co je objektivně dobré (Sant-Simon) (IBID.: 264–266), na druhé byla nezřídka idealizována stará venkovská pospolitost, jejíž zánik přinášel démon průmyslu (IBID.: 259, 267 aj.). Určitým mezistupněm je bezpochyby nejslavnější historická filozofie moderních dějin – filozofie Hegelova. Loewenstein upozorňuje na to, že Hegelovo pojetí rozumu se jako historické vymezuje vůči revolučním projektům, které popřely minulost a svůj obraz utopické budoucnosti budovaly bez vztahu k historickému pozadí. Hegela v tomto přirovnává k Burkovi, jehož mezigenerační smlouva je principu sebeuvědomování ducha blízká. Obojí představuje transgenerační proces a obojí předpokládá, že pokrok může vyrůst pouze z historické kontinuity (Hegelova lest rozumu ostatně ani nepřipouští, aby člověk jednal jinak, než v zájmu tohoto pokroku (HEGEL 2004: 24)). Hegelův historismus byl však řádově subtilnější než u jiných konzervativců restauračního období. Ani v nejmenším by Hegela nenapadlo dožadovat se práv a privilegií na základě dřívějšího stavu.¹⁸ Jeho dějiny byly kontinuitní, ale stále byly dějinami. Svět v nich byl podroben neustálé proměně. Legitimizace se zde neděla stářím, ale principem dějin vůbec. A právě zde – mezi konzervujícím historismem a hegelíanským apelem na vývoj – narazíme na základní diferenci, která měla ovlivnit také kunsthistorii a teorii umění. Hegelovy vize, nebo alespoň vize jim příbuzné, i historismus ve svém obvykleji chápáném pojetí budou v následujícím století stále více promlouvat do historického životního pocitu a přes něj do umění a architektury. Oba způsoby myšlení, na

¹⁸ Srovnej s Josefem de Maistrem (LOEWENSTEIN, S. 251–252).

první pohled polární, však k sobě mají překvapivě blízko. Bez doprovodné literatury může být obtížné tuto příbuznost postřehnout, ale četné pasáže nejen v Hegelově iniciačním díle ji činí nepochybnou.

V čem vlastně spočívá Hegelova filozofie dějin? Především vychází z přesvědčení, že dějiny probíhají rozumně a rozum je posledním účelem světa. Veškerý jejich vývoj se odehrává na půdě ducha, který je jejich protagonistou, jehož cílem je dospět k sebevědomí. Vzhledem k tomu, že podstatou ducha je svoboda, celé dějiny jsou jakýmsi nevyhnutelným, vývojově nutným směřováním k osvobození (IBID.: 14–20). Z toho je patrné, že Hegelovo pojetí dějin je bytostně teleologické. Vývoj je tu chápán unilineárně, s jasnou představou cíle a přímo předpokládá svou konečnost.¹⁹ Obecnému rozumu – absolutnímu duchu je připsána objektivní existence. K jeho bytí i sebenalézání dochází prostřednictvím konkrétních jednotlivců, vůči kterým je imanentní (IBID.: 24), takže jeho dějiny jsou neustávajícím cyklem znovuzrozdání – **celé generace se rodí a umírají jako buňky v těle, které si uchovává jednu a tutéž podstatu**. Jednotlivci si to neuvědomují, svými konkrétními činy však uskutečňují nutný cíl tohoto procesu. Veškeré ideje se pohybují v nekonečném protikladu mezi svobodnou existencí a existencí jako abstraktní reflexí – jinak řečeno existuje absolutní duch, který je principem i účelem dějin, a subjektivní duch, který je jeho individuálním, ale nezrušitelně závislým odrazem. Jako takový je vlastní vždy individuálnímu člověku, kterého motivuje k jednání. Jednání člověka tak může být egoistické, ale přesto je neuvědomovaným nástrojem pevně zacíleného vývoje. Naše vůle je svobodná v mezích, které připouští absolutní duch (IBID.: 24–25). Svoboda a nutnost jsou totožné a jakýkoli úpadek pouze zdánlivý. Upadají pouze jednotliviny, ale dějiny neustále spějí ke svému cíli (IBID.: 31).

Říci, že každá doba má svůj vlastní svérázný princip, by bylo v rámci Hegelova systému zjednodušující. Hegelův vývoj – jakkoli unilineární – je spojen s představou střídání národů ve vedení dějin. Každé období je poznamenáno světodějným postavením jen jednoho jediného národa, jehož duchovní principy jsou vývojově nejvyspělejší.

¹⁹ Přinejmenším v *Přednáškách o filozofii dějin* ve skutečnosti nestojí, že by Pruské království té doby bylo skutečným vrcholem vývoje, jak se někdy uvádí. Hegel zde Prusko chápe jako historického garanta protestantismu – jediného náboženství, které umožňuje rozvoj subjektivní svobody rozumnosti – (HEGEL 2004: 275–276), pozitivně se vyslovuje o osvětlené vládě Friedricha II. (IBID.: 277–278) a tvrdí, že německé státy dokázaly těžít z podnětů Napoleonova liberalismu (IBID.: 286). Naproti tomu však nevylučuje, že by v budoucnu mohlo dojít k vystoupení slovanských národů jako samostatné světodějné síly (IBID.: 226), a o Americe – v souladu s tradičním představou o pohybu dějin z východu na západ (ve spojení se stejně tradičním příměrem dějin k etapám lidského života se tento pohyb objevuje např. v *Deseti knihách o stavitelství* (ALBERTI 1956: 170)) – explicitně píše, že je zemí budoucnosti, ve které se světodějná důležitost teprve projeví (HEGEL 2004: 63).

Takový národ prochází třemi stádii duchovního vývoje. Od svého předchůdce čerpá kulturní podněty, které rozvíjí svou vlastní duchovní silou (IBID.: 147–148). Když se pak sám stane světodějným, je to on, který se stává zdrojem podnětů pro národ, který má přijít po něm. Navzdory stěhování historické iniciativy je tak zachována kontinuita ducha. V určité fázi totiž všechny světodějné národy přejdou do stádia stagnace.²⁰ Hegel píše, že úkolem národa je dojít k tomu, aby svého ducha nazřel. Jakmile se však národní duch pozná, jakmile jsou jeho obecné principy vyjádřeny jednoduchou myšlenkou, začíná se ukazovat jeho obsahová omezenost. V tu chvíli dochází k otřesu vědomím povinnosti, k vzestupu sobeckého individualismu a postupné smrti principů, které národ utvářely (IBID.: 56–57). To je okamžik dějinného zlomu.

Jestliže hybatelem vývoje je duch, jeho materiálem je stát. Právě ve státě může člověk prožívat obecnou svobodu. Ty svobody, které jsou rozumným státem omezovány, Hegel považuje za svévole, jejichž potlačení je v zájmu obecné svobody nutné (IBID.: 32). Státní zřízení vychází vždy z principů ducha své doby, resp. z vývojového stupně, na který národ, jenž je jeho tvůrcem, dospěl. S tím, jak mezi národy postupuje proces sebeuvědomování absolutního ducha, proto dochází ke zdokonalování státu. V kontextu revolučních bouří je konzervativní povaha tohoto systému zřejmá. Vývoj ke svobodě je podáván jako kontinuitní proces, který prochází dějinami. Podle Hegela došlo k revoluci ve Francii a nikoli v německých státech v důsledku francouzského katolicismu. Větší část střední Evropy prošla již v 16. století reformací, která byla skutečným pokrokem k sebeuvědomění ducha a časem umožnila postupný vznik právního státu (IBID.: 263–265), zatímco katolický svět začal v tu samou chvíli upadat a politicky ustrnul na stupni panovnickovy svévole (IBID.: 274). Tato perspektiva Hegelovi umožnila apologetiku monarchického zřízení (IBID.: 37). Katastrofa revoluce měla jen dokazovat, že příčiny despotie jménem ancien régime, leží hluboko v nitru francouzského ducha a překonat je nelze jinak než vývojem.

Posuďme, že Hegelovi se prostor nevěnuje náhodou. Absolutní duch neustále bojuje proti sobě samému a sebe samého překonává (IBID.: 42–43), duch národa je určen i stupněm svého vývoje (IBID.: 41), každý stupeň má svůj svérázný princip, své náboženství, své zřízení, svou mravnost, své vědy a umění (IBID.: 48). Cokoli není cíli dějin přiměřené, je jen individuálním vyšínutím, planou existencí, která odezní (IBID.: 31). To

²⁰ Výjimkou jsou národy germánského světa, jejichž poslední vývojové stádium má představovat završení dějin (HEGEL 2004: 223). To je v jisté kontradikci k tomu, co Hegel píše o budoucí úloze Ameriky atd.

vše jsou Hegelovy předpoklady. Jeho systém činil nárok na dějinnou pravdivost v umění nepochybně možným, pokud vůbec připouštěl praktickou možnost proti ní hřešit. Zřejmě však připouštěl – na konto soudobé ohlasové poezie Hegel ve své *Estetice* poznamenal: „Lyrika jako totální vyslovení vnitřního ducha se nemůže zastavit ani na stupni výrazu, ani u obsahu skutečných národních písní nebo pozdějších básní složených jako ohlasy v lidovém duchu“ (HEGEL 1966: 304), a v souzvuku s tímto názorem se i v českém prostředí před polovinou 19. století začaly objevovat první historickopravdivostní kritiky ohlasových písní (BEROUNSKÝ 2025b: 49–51).²¹ I kdyby Hegel historické postoje „rondokubistů“ neovlivnil přímo, nepochybně byl součástí – a to součástí z nejvýznamnějších – mohutného romantického diskursu, který ještě v jejich době přežíval. Je ale „přežíval“ vhodné slovo? Třebaže si jeho skutečné kořeny nemusíme vždy uvědomovat, není nakonec právě v kritice umění důvěrně znám i nám, lidem 21. století? Kolikrát dnes architektonické magazíny zmiňují „dialog starého s novým“? A proč můžeme po-
ciťovat jako nepatřičnou estetiku hnutí Architectural Uprising?²² Hegel tak důsledný ne-
byl. V něčem je jeho vkus možná ještě klasicistní. Umění podle něj sice vychází z cha-
rakteru doby, ale vždy čerpá, ba musí čerpat ze základů, které položila minulost. Výrok
„řecké umění, takové, jaké je, je dokonce nejvyšším vzorem umění“ (HEGEL 2004: 38),
se může zdát popřením všeho, co bylo dosud napsáno, ale není jím. Překvapivě podobný
byl názor Immanuela Kanta: „Neexistuje takové užití našich sil, ať je jakkoli volné [...],
které, kdyby měl každý subjekt začínat vždy ze syrového základu svého naturelu, by se
nedostalo do mylných pokusů, kdyby mu nepředcházeli jiní se svými pokusy, ne aby
z následovníků učinili pouhé napodobovatele, nýbrž aby svými postupy přivedli druhé
na stopu, aby hledali principy v sobě samých, a tak se ubírali svou vlastní, často lepší
cestou [...]. Následování, jež se vztahuje k nějakému postupu, nikoli napodobování je
pravý výraz pro všechny vliv, který mohou mít produkty nějakého exemplárního tvůrce
na druhé; tento výraz znamená jen tolik jako čerpat z těchž zdrojů, z nichž čerpal sám
onen tvůrce, a naučit se od svého předchůdce způsob, jak se při tom chovat“ (KANT

²¹ V případě Václava Bolemíra Nebeského, na něhož narážím především, je hegelianství zhmotněno také ve slavné dialektické básni *Protichůdci* (1844).

²² Jen jeden z komentářů pod příspěvkem přímo na facebookové stránce hnutí: „Makes you wonder, history is written based on conclusions archeologists make according to what they dig up... Considering the trend now is to demolish or reface buildings in an older style, what will archeologists think 2000 years from now? Humanity evolved up to a certain point and then got stuck with the same architectural style for centuries, since carbon dating will show the difference in age... Maybe Pyramids evolved to cubes, but then went back to pyramid shape due to a conservative trend... We'll never know... Nostalgia may not always be the best solution... It stuns progress by crawling into its comfort zone“ (KLEMENCIC 2025).

1975: 108). Antickému umění podle obou náleží status opory při hledání objektivních estetických principů. Jeho následování je však něco zcela jiného než napodobování.

Vraťme se ale ještě jednou k Hegelově filozofii dějin v nejobecnějším smyslu. Pokud to učiníme, nabízí se nám ještě jeden rozměr, který ukazuje její skutečně konzervativní povahu. Jean-Paul Sartre píše, že člověk je odsouzen ke svobodě (SARTRE 2004: 24), a první axiom existencialismu zní: „existence předchází esenci“ (IBID.: 13). Nůž může být vyroben podle předem dané koncepce, ale člověk je takový, jakým se sám učiní. Po narození není ničím – tím, čím je, se stává teprve na základě svobodných rozhodnutí (IBID.: 13–18). Jistě, i Hegel píše, že „jedním z elementů ducha je to, že se vytváří, že se tím, co je, dělá“ (HEGEL 2004: 163), ale to není totéž. Hegel sám nezapomíná dodat, že svoboda je duchu přirozeností i pojmem. Pokud má ale duch přirozenost či pojem existující a-priori, jako je tomu v Hegelově filozofii, může být ještě skutečně svobodný? Pokud jsou jeho dějiny směřováním k cíli, který nemůže změnit, rozhodně tu nemluvíme o svobodě, kterou zná existencialismus. Ještě zásadnější je skutečnost, že sebeutváření Hegel připisuje absolutnímu duchu, kterým je lidský jedinec do značné míry instrumentalizován. Bytí národa nalézá jedinec jako cosi hotového, co si musí osvojit (IBID.: 55). Hegel zastává existenci národního ducha, který je rovněž duchem času. Tím je skutečná svoboda jednotlivce prakticky vyloučena. Člověk nemusí být do jednání nucen – již bylo řečeno, že svoboda a nutnost jsou zde totožné. Naše jednání je důsledkem myšlenek, které máme. V Hegelově systému však máme jen ty myšlenky, které připustí národní duch. Jde o systém, který nás zbavuje odpovědnosti. Co činíme, se v jeho světle stává dokonale nutným.

Proč je taková filozofie konzervativní? Vzpomeňme, proti čemu vystupovali stoupenci „rondokubismu“. Terčem historickopravdivostní kritiky býval eklektismus, respektive historismus obecně. Modernizační procesy, které přineslo 19. století, měly mnoho stinných stránek, které do společnosti vnášely nejistotu, závislost a násilí. Loewenstein uvádí, že již záhy po uvolnění tradičních životních představ docházelo k jejich návratu, aby tvořily ochrannou hráz proti vnějšímu světu (LOEWENSTEIN 2009: 119). Jestliže byl takový resentment běžnou reakcí na modernizaci, jako jeho dobu lze zřejmě vykládat také některé vlny historismu. Petr Kratochvíl napsal, že s opuštěním kontinuitního pojetí dějin, kdy člověk pochopil svou tvořivou moc a schopnost realizovat prakticky cokoli, se začínají objevovat vlny historismů přicházejících pravidelně v každém období vývojových zlomů, kdy si člověk musí vyjasnit své postavení v dějinách

(KRATOCHVÍL 1996: 81–82). Kontinuitní pojetí dějin mělo umožnit např. stovky let trvající stavby katedrál. Představuje na jedné straně „spontánní spolehnutí se“ na to, že následující generace budou pokračovat v díle, které jsme započali (IBID.: 81), na druhé určitou odevzdanost dějinám a tradicím. Pokud nám tato představa evokuje právě Hegelovu práci, zřejmě nejsme tak vzdáleni toho Hegela pochopit. Nenechme se mýlit svou dějinnou perspektivou. Neprávem ostrakizované „pseudoslohy“ 19. století nebyly v dějinách ojedinělým, natož pak jediným možným projevem historismu. Viktor Kotrba rozlišil historismus jako časově zakotvený umělecký sloh (např. renesance nebo novorenesance) a historismus jako obecnou psychologickou tendenci, která je lidstvu vlastní od nepaměti (KOTRBA 1966: 22). Příklady, které uvádí, ukazují, že za historismy lze podle některých definic považovat tak subtilní předměty, jako je pouhá úcta k minulosti.²³ Jsem plně přesvědčen, že bez ohledu na to, zda přijmeme představu, podle níž historizující slohy 19. století plnily funkci existenciální opory v překotně se proměňujícím světě,²⁴ můžeme z téhož podezřívat také Hegelovu filozofii, filozofii Hegelových následovníků i podstatnou část historickopravdivostní kritiky, a to právě v důsledku latentního útěku k historii – v důsledku nejniternější účasti nikoli na empirické formě minulosti, ale na abstraktním principu dějin vůbec. Odvrácenou stranou toho, co mohlo vzniknout jako kompenzační pomůcka tváří v tvář hrozícímu vykořenění, pak byla neodbytná potřeba legitimizovat sebe sama vztahem k minulému i budoucímu – úzkost budící a v jádru nesmyslný²⁵ imperativ, který pobízel k výrazu adekvátnímu své době.

Nejsem rozhodně prvním, kdo k tomuto soudu dospěl. V roce 1978 Rosalinda Krauss historismem vysvětlovala potřebu nazývat téměř nesouvisející předměty sochami. Mělo tak docházet k jejich legitimizaci v úloze uměleckých předmětů i jejich zpřístupnění divákovi: „Historismus se u všeho nového a odlišného snaží utlumit právě novost a smazat odlišnosti. V naší zkušenosti tak vytváří prostor pro změnu tím, že připomíná model vývoje – tak člověk, který existuje nyní, může být považován za odlišného

²³ „Až dojemným příkladem tohoto obecně rozšířeného zájmu o památky je prostý nápis hrudkou v Budkově u Jindřichova Hradce, kterým dal neznámý návštěvník najevo svou lítost nad osudem této, v 17. století opuštěné tvrze: ‚Sskoda, že toho zámku nechávají! AO 1674‘ (dnes zabílený)“ (KOTRBA 1966: 28).

²⁴ Tohoto názoru byli kromě Kratochvíla také pozdější kritici historismu, např. Karel Teige: „Když přítomnost zdá se být ulekaným duším příliš krutá, neodbytná a nejistá, objeví se dokonalá krása minulosti. Národy, jejichž přítomnost je nebohým živořením, žijí v mysli ve slavné minulosti a dusí a utápí se v historismu“ (TEIGE 1927: 31).

²⁵ Protože jaká tvorba není autentickou reflexí své doby? Nevypovídá historismus přinejmenším o onom resentimentu, který jej vyvolal? Otázkou není, zda forma odpovídá své době, ale jakou chceme svou dobu mít. To však není pravdivostní, ale hodnotový soud. Takzvané „pseudoslohy“ byly zcela autentickým duchovním majetkem 19. století.

od dítěte, jímž býval, a zároveň (díky neviditelnému působení účelu) za totožného s ním. Uklidňuje nás skutečnost, že vidíme stále totéž, uspokojuje nás metoda přeměny všeho v čas či prostor cizího na to, co známe a čím sami jsme“ (KRAUSS 2011: 131).

Ještě dříve pochopil historismus jako filozofii dějin Arnold Hauser. Tato filozofie – údajný výtvor romantismu – podle něj přičítá historickým procesům nadindividuální původ, ale přitom každý historický okamžik považuje za dokonale jedinečný a neopakovatelný (HAUSER 1975: 89). V kontextu podobných představ Hauser hovoří o organickém pojetí dějin. I podle Hausera mělo jít o konzervativní reakci na revoluční odkaz, jejímž cílem bylo vrátit dřívější postavení tomu, co bylo revolucí zničeno. Také on upozornil, že vývoj musí dle organického pojetí vždy kontinuálně navazovat na minulost, neboť jde o vývoj imanentní, který nelze řídit zásahy zvenčí. Když Hegel psal o tom, že staré se musí „zrušit“, myslel tím zrušení zevnitř, zrušení sebou samým, sebepřekonání (IBID.: 98–99). V průběhu 19. století se pokračování této představy stalo hlavní perspektivou nahlížení dějin a s nimi též dějin umění. Hauser tvrdí: „Poeticko-morální roucho, do něhož se zahalovala nauka o organismu, a rétorická výzva, že člověk se má poddat historické realitě a přijmout historický odkaz, doslova fascinovaly romantické 19. století. Lidé se nadšeně podrobovali příkazu minulosti, jen aby nemuseli brát na vědomí přítomnost a její neromantické problémy a potíže. Zaujali se pro všechno, co se jevilo jako ‚organické‘ a co znamenalo sympatizování s nevědomými, temnými pudy a slepou osudovou poslušností ve vztahu k tradicím, konvencím a institucím. Projevoval se tu i sklon k pasivitě, konformismu a fatalismu, jemuž nauka o organismu vděčila za svůj vliv. V myšlence ‚dějin umění beze jmen‘, jakož. i v učení o imanentnosti duchovních sfér vůbec, se znaky tohoto konformismu a fatalismu proměnily v dokonalou, protože naprosto nevědomou ideologii“ (IBID.: 101).

Dějiny umění beze jmen Hauser myslí právě kunsthistorické koncepcí bagatelizující individuální vklad autora na pozadí kolektivního vývoje, jejichž reprezentanty byli např. Heinrich Wölfflin, nebo Alois Riegl. Podstatné je, že z tohoto zaujetí pro organismus nevycházely ani tak „pseudoslohy“ 19. století, jako podstatná část jejich kritiky. Konkrétně ta část, která kritizovala jejich „historickou nepravdivost“ s ohledem na domněle objektivní plynutí dějin. Organistické pojetí uměleckého vývoje obvykle pracuje s myšlenkou na způsob hegelovské lsti rozumu. Lidé jednají v intencích nějakého nadindividuálního subjektu, aniž by si toho byli vědomi. Jejich práce pak ve skutečnosti není jejich vlastním autorským dílem, ale nakumulovanou prací mnoha generací, které

tentýž nadindividuální duch řídil před nimi (IBID.: 102). Hovoří-li někdo v duchu takového pojetí o falšování dějin, myslí tím porušení tohoto jednotného vývojového proudu, který bývá v moderním myšlení jasně zacílen k „pokroku“.²⁶ Vzhledem ke svým způsobem eskapistické „fetišizaci“ (abych použil slova, kterým historismy častovala česká avantgarda) zcela fiktivního dějinného principu tak lze v mezích Hauserova pojetí mezi historismy často řadit i něco, co bychom mohli nazývat antihistorismem, totiž různě motivovanou kritiku novodobého užívání historické morfologie. Zde je třeba upozornit, že ne každý antihistorismus je skutečně historismem. Osobně se domnívám, že jedním z indikátorů, podle nichž lze mentální příslušnost historickopravdivostní kritiky k historismům rozpoznat, je míra úzkosti, s jakou je tato kritika vyslovována. Nejobecnějším – leč často skrytým – kritériem je intence mluvčího. O té bude pojednáno později.²⁷

Když se Hauser pozastavuje nad „antiindividualismem“ Wölfflinovy generace historiků umění, předpokládá u ní právě potřebu garance nedotknutelných hodnot a strach ze svobody a odpovědnosti: „Je uklidňující, když můžeme předpokládat, že v chaosu bytí, v neustálém střídání a změně, existuje něco, o co se můžeme opřít a na co se můžeme spolehnout. Je usmírující, když můžeme věřit, že se při vši své labilitě podílíme na vyšších hodnotách a že se stáváme jejich správci a vlastníky, jakmile uznáme jejich platnost. Povzbuzující je však především iluze, že když se naučíme naslouchat své duši, pak slyšíme, jak z ní hovoří jednoznačně srozumitelný božský hlas“ (IBID.: 151). Podívejme se tedy na dobové příklady takového myšlení.

1.4 Pasivní a aktivní role člověka

Pro skutečně systémové pochopení následujících příkladů bude myslím vhodné zavést rozlišení, které zohlední existenci přinejmenším dvou v zásadě nesmíselných problémů. Ne na všech dějích ve světě člověk participuje stejným způsobem a jako se liší síla, se kterou vzniká dům, od síly přirozeně působící na jeho zničení, je rozdíl mezi návrhem

²⁶ I Hauser, který tezi, že umělci jsou pouze anonymními nositeli nadosobních a zákonitých proudů, odmítl (HAUSER 1975: 95), tvrdí, že „umělecké slohy se nikdy nemohou opakovat v té podobě, v níž byly už jednou realizovány“ (IBID.: 143). Tento výrok však zdaleka neznamená, že by nemohlo dojít k renesanci určité výtvarné formy. Hauserovo tvrzení pouze říká, že lidé dvou různých historických etap propojených společným vývojem nemohou mít identické slohové citění. Tím se však nevylučuje opakovaný výskyt téže formy s novým interpretačním zatížením. Že k takovému reinterpetacím může docházet, dokonce sám Hauser připouští, když píše, že umělecké dílo (jakkoli z podstaty časové) je schopno se z podmínek svého vzniku vymanit, čehož dokladem je dlouhé přetrvávání jeho účinku, často právě ve spojení s novou interpretací (IBID.: 130).

²⁷ V kapitole *Taxonomie historismů* bude s tímto kritériem korelovat opozice metafyzického antihistorismu a antihistorismu z nezájmu.

domu a jeho pozdější ochranou před klimaxem. Proto ani lidskou aktivitu, která stála za návrhy fasád, půdorysů a dalších architektonických řešení vznikajících bez návaznosti na starší objekt, nelze slučovat s aktivitou památkové péče, třebaže obě mohou být ve svých historicky příznačných podobách důsledkem jedné společné myšlenky a jednoho společného pocitu.

1.5 Pasivní role

Jestliže bychom měli poukázat na životní postoje, které s organickým pojetím vývoje souvisí, pasivita by byla prvním z nich. Šlo by o postoj natolik obecný a univerzálně přítomný, že celé rozdělení na pasivní a aktivní procesy hrozí vnést do výkladu zmatek, pokud nebude lépe vysvětleno. Jednou věcí je pasivita jako způsob vztahování se k dějinám. Už na Hegelově příkladu se práce snažila ukázat, že tento druh pasivity je teleologickým systémům, které historickopravdivostní uvažování umožňují, jaksi přirozeně vlastní. Je tomu tak bez výjimky, neboť jde o přímo esenciální rys, naprosto nutnou implikaci jejich teleologického základu. Je-li cíl vývoje znám a je-li celý vývoj jen prostředkem k jeho dosažení – navíc prostředkem zcela nekompromisním vůči těm, kdo jsou jeho nositeli –, prostor pro autonomní iniciativu jedince se vytrácí. Již skutečnost, že této představě věříme, nás nutí k přijetí identity pasivního instrumentu. Jinou věcí je ovšem to, jak a ve které oblasti své práce dáme těmto pocitům možnost se projevit. Právě zde přichází na scénu ona rozkladná síla vrcholící klimaxem, o které píše výše. Nejedná se o metaforu. Pasivní světonázor může být reprezentován produktivní volbou určitého druhu výrazových prostředků v naší umělecké, ale jistě i obecněji kulturní tvorbě – pak i přes toto pasivní jádro hovoříme o aktivním přístupu –, v jiném případě je však nejpatričnější z toho, co učiněno nebylo. Klimax je posledním stádiem sukcese, do kterého se obrátí vše, co člověk ponechal přírodě.

1.5.1 Alois Riegl: hodnota stárí

Je samostatnou otázkou, zda, případně jak přesně souvisí impresionistický princip „nevinného oka“ s památkářskou koncepcí Aloise Riegla, zcela nepochybně zde ale vystupují paralely. Aktivní zásah do památky je Rieglem považován za falšování historie – zákonitého běhu dějin, který je vyjadřován přímo biologickou metaforikou. Takzvaná hodnota stárí spočívá v působení času a představuje kvalitu zcela nezávislou na hodnotě historické. Je dokladem „zákonitého koloběhu“ vzniku a odumírání, vystávání

jednotlivého z obecného a jeho přirozené[ho] postupné[ho]²⁸ navracení se v obecné“ (RIEGL 2003: 17).²⁹ Jde o estetickou kategorii založenou na oceňování vývoje, jehož hybné síly přesahují lidské individuum. Člověk může způsobit vznik památky a památku, dokud mu slouží, smí udržovat při životě, v určitý moment však převládne rozkladná síla přírody, které je dovoleno jen přihlížet. Důsledkem této koncepce je dlouhé umírání, jehož každý okamžik, jedinečný a prchavý, se podobá stínům na průčelí katedrály v Rouenu.

Kdo vyznává hodnotu stárí, nemůže podle Riegla usilovat o zachování památky, protože všechny k tomu nezbytné rekonstrukce považuje za svatokrádež, za protipřírodní zásah do koloběhu života (IBID.: 33–34), jinak řečeno za znásilnění a snad také jistou lež spáchanou na dějinách. Údělem každé památky je pomalý zánik a z toho důvodu není žádný objekt na světě vnímán jako statický. Časová povaha hodnoty stárí má i další rozměr, který vyplývá z Rieglova průřezu vývojem lidského památkového myšlení od starověku do počátku 20. století (IBID.: 19–25). Tento proces měl – analogicky k hierarchii tří základních kategorií památek (záměrné památky > historické památky > památky stárí), z nichž každá následující do sebe zahrnuje předchozí – představovat narůstající zobecňování pojmu památky vůbec. Starověk a středověk znaly dle Riegla pouze záměrné památky – tedy takové, které byly s pietním či celebrativním (obvykle patriotickým) účelem vědomě vytvořeny.³⁰ Až od renesance se měl objevovat koncept nezáměrné památky, oceňované pro své místo v historickém vývoji. Zpočátku byly předmětem ochrany pouze památky antického původu, v čemž Riegl spatřoval jednak dozrívání patriotického účelu záměrných památek, jednak dosud trvající spojení historické hodnoty s hodnotou uměleckou, které vyplývalo z trvající normativní (objektivizující) estetiky. Teprve ke konci 19. století se měl objevit zájem o hodnotu stárí, a to jako důsledek upadajícího přesvědčení o existenci objektivní umělecké hodnoty a související inflace

²⁸ Ve vydání *Moderní památkové péče* od NPÚ z roku 2003 se na tomto místě nepochybně z nepozornosti nachází gramatická chyba. V hranatých závorkách jsou pouze doplněné správné koncovky, nejedná se tedy o pádovou úpravu citace.

²⁹ Srovnej se slovy F. X. Šaldy: „Krása, k níž se obrací nové umění a za níž touží, třebas ne dost vědomě posud, i naše změněná estetická senzibilita, jest mnohem širší, než byla krása stará: jest důsledkem živěji a vášnivěji cítěné afinity vesmírové, spříznění a sepětí všeho v kosmu velikými a jednotnými zákony života a smrti, důsledkem mystického kultu života a jeho logiky“ (ŠALDA 1922: 152).

³⁰ Ve skutečnosti se Riegl již v tomto předpokladu mýlí. Zcela evidentním příkladem nezáměrné památky uctívané již v římském období je Casa Romuli na Palatinu (WIKIPEDIE 2026). V českém prostředí je z předrenesanční doby znám případ lýčených střeavic Přemysla Oráče, které se měly uchovávat na Vyšehradě ještě za života kronikáře Kosmy (KOSMAS 2011: 39). Přinejmenším druhý ze jmenovaných příkladů nelze v žádném případě odbýt jakousi přítomnostní, religiózní hodnotou, jak o to Riegl usiluje dále (RIEGL 2003: 27).

individuální památky. Zájem měl být plně upřen na autenticitu a vývojovou hodnotu – mohli bychom říci na organický růst:

„Požadavek důležitosti pro dějiny lidstva, národa, státu a církve, který dříve určoval historickou hodnotu, ve skutečnosti postupně, byť nepřiznaně odpadl. Na důležitosti proti tomu významně získaly kulturní dějiny, pro něž drobné detaily a právě takové detaily mohou mít význam. Tento význam je založen pouze na historickém přesvědčení, že ve vývoji jsou i nejmenší maličkosti nenahraditelné. Ve vývoji má i to, co je z hlediska materiálu, technologie a účelu nepatrné, objektivní hodnotu. S nevyhnutelně trvalým zmenšováním objektivní památkové hodnoty musel však sám vývoj, z něhož všechny tyto hodnoty vzešly, získávat neustále na významu v porovnání s jednotlivými památkami jako takovými. Historická hodnota, neoddělitelně spjatá s jednotlivým, se musela postupně přetvořit ve vývojovou hodnotu, která je lhostejná vůči jednotlivému jako objektu. Právě tato vývojová hodnota je hodnota stáří, se kterou jsme se již seznámili. Hodnota stáří je tedy logickým produktem historické hodnoty, která jí předcházela ve vývoji čtyř předchozích staletí. Kdyby nebylo historické hodnoty, nemohla by vzniknout ani hodnota stáří“ (IBID.: 25).

Je nasnadě vidět v tomto pojetí vzestupný vývoj, možná i narůstající citlivost ne nepodobnou Hegelově historické dematerializaci umění (srov. GILBERTOVÁ – KUHN 1965: 350–358).

1.5.2 John Ruskin

Riegl, který systematicky utřídil principy hodnoty stáří, nebyl prvním s takovým cítěním a názory. To bylo známo i odborné veřejnosti na počátku 20. století. Časopis *Styl* roku 1909 otiskl dva krátké úryvky – *Dva názory o restauraci památek*. Jeden z nich pocházel od Riegla, druhý byl převzat z šedesát let staré publikace Johna Ruskina *Sedm světů architektury* (1849). „Co Ruskin jen napovídá, veden svým citem a neobyčejnou kulturou, před celým půlstoletím, Riegl dnes domýšlí logicky a důsledně“ (RUSKIN – RIEGL 1908–1909: 64), uvádí redakce a Ruskinova vlastní slova jako by souhlasila: „Nedejme se klamati v této důležité otázce; je nemožno, jako nelze vzkřísiti mrtvého, něco znovuzřídit, co bylo v architektuře kdysi mohutné a krásné. Života celku, jeho ducha, jenž se vtěluje do díla jen rukou a okem umělce, není možno nikdy přivolati zpět. Nová doba může dáti sice nového ducha, ale pak je to zcela nová budova; duch mrtvého řemeslníka nemůže býti přikouzlen, aby oživil jiné paže a jiné mozky. [...] Raději tedy nemluvme

o restauracích památek! Je to lež od počátku do konce“ (IBID.: 61; srov. RUSKIN 2023: 200–201).

Ruskinovy estetické postoje již zcela anticipují motivy analytické památkové péče. Vedle jakési estetizující trasologie³¹ je to právě takzvaná „malebnost“ – předchůdce hodnoty stáří – na které se to ukazuje nejlépe. I v Ruskinově případě se tato hodnota odlišuje od toho, co Riegl nazval „historickou hodnotou“, jeho *Světlo paměti* – kapitola těmto hodnotám věnovaná – má ale přece jen o něco konzervativnější jádro. Silně se zde uplatňuje představa společenské kontinuity a respektu překračujícího generace. Člověk je podle něho pronásledován strachem, že po jeho smrti bude domov, který za života obýval, rozmetán v prach. Dobrý syn by se měl bát takového zacházení s otcovským domem (RUSKIN 2023: 186). Právo na dům – a tím se samozřejmě rozumí i jeho výzdoba – Ruskin připisuje jeho prvnímu staviteli a potomkům ukládá je respektovat (IBID.: 189). Na druhou stranu jsme povinováni nezištnou péčí o dosud nenarozené (IBID.: 192). Ničit památky minulosti nejsme oprávněni proto, že nám nepatří. Vlastnické právo těch, kteří je vybudovali, nezaniklo s jejich smrtí. Bylo pouze propůjčeno do správy nám, stejně jako všem následujícím generacím, kterým jsme povinni je jednoho dne předat (IBID.: 202). Stavební památky jsou médiem historického poznání a vzpomínat na naše předky by bez nich bylo prakticky nemožné (IBID.: 185). Přesto se však ta největší hodnota ukrývá ve stopách působení času (IBID.: 194). Z Ruskinovy zprávy je zřejmé, že estetizace „malebnosti“ (hodnoty stáří) byla již před polovinou 19. století natolik obvyklá, že vznikaly snahy o její odborné uchopení. Pokusy vykládat ji jako vyjádření univerzálního rozkladu ale Ruskin odmítl s odkazem na zvadlé květiny a zkažené ovoce, kterým se nedostává pozitivního ocenění. Malebnost namísto toho chápal jako „parazitickou vznešenost“, tedy takový druh vznešenosti, který přímo nesouvisí se substancí objektu, ale váže se na objekt nahodile nebo pouze vnějškově. Ze své povahy je parazitická vznešenost v rozporu se zachováním původního charakteru objektu, a proto se tak běžně projevuje ve zříceninách (IBID.: 194–199).

³¹ Ta byla v blíže neurčité souvislosti s Ruskinovým odporem ke strojové výrobě (nabízelo by se, že patřila k jeho příčinám, ale nelze vyloučit, že mohlo jít o zpětnou racionalizaci). *Světlo života* hlásalo, že pouze architektura prováděná s radostí může být živoucí, a radost, pečlivost, spěch či nezájem měly být patrné ze stop po nástrojích na povrchu stavby (proto se Ruskin stavěl nepříznivě vůči povrchové úpravě leštěním). O strojově vyráběných ozdobách Ruskin prohlásil, že pokud nám nestojí za ruční práci, neměli bychom je vyrábět vůbec (RUSKIN.: 177–181).

1.5.3 Hodnota stáří a estetika vznešeného

Ruskin měl přirozeně na mysli tutéž vznešenost, kterou kdysi analyzoval Immanuel Kant (a nejen on – vznešenost náležela k tradičním kategoriím klasické estetiky 18. století, takže je otázkou, od koho přesně Ruskin čerpal (WIKIPEDIE 2025)). Pokud se přidržíme kantovského výkladu, je třeba termín „parazitické vznešenosti“ chápat jako metaforu, protože vznešeným není sám předmět smyslů, ale předmět prožívání, kterým se skrze poznání racionální myslitelnosti smyslově nepřehlédnutelného stává sám člověk a jeho rozum (KANT 1975: 84–85, 89–91). Zajímavé je, že prostřednictvím vznešenosti nás Ruskin oklikou znovu navrácí k Hegelovi. Vývojem ducha se Hegel zabýval nejen v *Přednáškách o filozofii dějin* (vznik 1822–1830, publikováno posmrtně 1837), ale již dříve ve své *Fenomenologii ducha* (1807). Milan Sobotka upozornil na rozdíl v přístupu obou knih: zatímco *Fenomenologie* řeší jen výšiny a triumfy ducha, *Přednášky o filozofii dějin* se nevyhýbají líčení zániku civilizací, násilí a úpadku. Uvažuje se o tom, že tento spis mohl být inspirován *Zříceninami* Constantina Françoise Volneye (1791) které Hegel četl již v mládí a na které ještě roku 1830 vzpomínal (SOBOTKA 2004: 296). Volneyův silně antiklerikální, až antiteistický spis je psán beletristickou formou. Jeho vypravěč v reflexi Volneyovy vlastní zkušenosti (BENEŠ 1909: 10) putuje Levantou a navštěvuje trosky Palmýry, Po předmluvě v podobě promluvy ke zříceninám se první kapitoly věnují vykreslení monumentální scenérie tonoucí v zapadajícím slunci, která vypravěče dovádí k rozjímání o zkáze kdysi velkých civilizací a **obecném zákonu dějin vůbec**. Formulace ani na okamžik nepřipouští pochyby, že i zde máme co činit s prožitkem vznešenosti: „Pozdravuji vás, vy zříceniny osamělé, vy svaté hroby a mlčelivé stěny! [...] Pohled na vás vzbuzuje v obyčejném poutníku posvátnou hrůzu a odpuzuje ho, srdce mé však s radostí při pohledu na vás ponořuje se v hluboké myšlenky a jato jest podivnými pocity. [...] Vy vládnete nad všemi národy a všemi časy, při pohledu na vás duch lidský ovládán jest jen vznešenými, hlubokými pocity a pomýšlí jen na vznešené činy ctnosti a slávy“ (VOLNEY 1909: 14–15). „Ach, co slávy světské tu zašlo, rozpadlo se v niveč! ... Ach, co práce lidské padlo tu v ssutiny! Tak tedy padají díla ducha lidského! ... Tak zanikají říše a národy! ... A dějiny dob minulých proběhly živě mými myšlenkami“ (IBID.: 21). Domnívám se, že celý princip organického vývoje, který zastával Hegel, je těsně spojen s vznešeností. Kolosální rozměry, o kterých psal Kant, se nemusí projevovat v prostoru, pokud jsou zastoupeny odpovídající analogií v čase. Nesčetnost lidského snažení je rozložena mezi generace a povýšena v historický zákon, jehož platnost je

všeobjímající a směřování neúprosné jako biologický život. V kombinaci s nutnou omezeností zkušenosti, která se limituje délkou individuálního bytí, je představa takového zákona strašlivá i vzrušující. To je paradoxní vlastnost systému, který jinak směřoval k eskapismu a uklidňující relativizaci odpovědnosti.

Stejný sklon k estetice vznešeného samozřejmě platí pro Riegla. Ten např. v polemice s Georgem Gottfriedem Dehiem a jeho pojetím památky jako součásti národního bytí vysvětluje svůj model: „Památky nás podle tohoto pojetí uchvacují proto, že jsou svědectvím o tom, že vesmírná souvislost, jejíž část sami tvoříme, žila a tvořila již dlouho před námi“ (RIEGL 2003: 87). Jen velmi prvoplánové pojetí vznešeného by nám zabránilo vidět, jak hluboce tento princip Rieglovým estetickým prožíváním prostupuje. Motiv zříceniny rozšířený v barokním malířství je v *Moderní památkové péči* odbyt jako nesouvisející, neboť prý nevyjadřuje tentýž cit, jaký ve zříceninách hledá Rieglova doba.³² Jestliže v holandské malbě 17. století „vše ruinózní mělo divákovi pouze zpřítomnit pravý barokní kontrast mezi někdejší velikostí a stávající ponížeností [...], současnému člověku naproti tomu není nic cizější než barokní cítění. Stopy stárí na něj působí konejšivě jako svědectví zákonitého běhu přírody, kterému je jistě a neomylně podřízeno každé lidské dílo“ (IBID.: 29). Pro někoho možná děsuplná transcendence se stává uklidňujícím věčným systémem. „Vždyť v základu hodnoty stárí spočívá ryze křesťanský princip: pokorné odevzdání se do vůle všemohoucího, kterému se slabý člověk nemůže opovážit rouhavě bránit“ (IBID.: 65).

1.6 Aktivní role

Celá druhá polovina 19. století byla ponořena do jakéhosi slohového myšlení uzavřeného horizontem rigidní slohové klasifikace. Vedle historických formálních systémů byla nálepkou jednoho z mnoha slohů zprvu označena dokonce rodící se moderní architektura – Karel Vladislav Zap napsal: „Nyní se staví každým slohem, románským, gotickým, normanským, renaissančním, také parukovým, florentinským a římským, i také moderním“ (PETRASOVÁ 2009: 576–577). Je doložitelné, že nejpozději v 90. letech proniklo totéž myšlení dokonce do právních předpisů. § 78 stavebního řádu pro velká moravská města (1894) o úpravě fasády uvádí: „Voliti sobě stavební sloh pro budovu, která se má stavěti, jest pánu stavby na vůli dáno“ (ŘÁD STAVEBNÍ 1914: 53). Jestliže nedlouho

³² V takovém případě však Riegl ve svém historickém přehledu nezohlednil nejméně jednu hodnotu, zřejmě jako nesouvisející s jeho konceptem památky coby prostředníka estetického prožívání dialektiky dějin.

před symbolickým rokem 1900 začalo docházet k hromadnějšímu uvědomování „slohové krize“ (WITTLICH 1985: 48–49) vyvolané desítky let trvající závislosti na stavebních formách „pseudoslohů“, neznamenal to konec tohoto myšlení. V soudobém diskursu to je patrné z manifestů i často vyslovovaných cílů, které architektura sama sobě ukládala a mezi nimiž tvorbě nového slohu náleželo stabilně přední místo ještě v době, kterou jsem celou práci otevřel (srov. MÁDL 1900: 161, HOFMAN 1912: 127, ŠTECH 1923: 19). Ve skutečnosti slohová krize vypovídá o jiné proměně paradigmatu, a ta pochopitelně souvisí s percepcí časovosti umělecké formy. Chceme-li hovořit o způsobech aktivní participace na tom, co hegelovský diskurs považoval za obecně formativní proud dějin, v umění bychom pro to jen těžko našli příhodnější příklad než tuto názorovou proměnu. Jak mohlo nové paradigma vypadat prakticky, ukázala již úvodní mikrostudie o národním stylu, především slovy některých článků Vlastislava Hofmana (HOFMAN 1918b: 228). Aktivnost práce na vývoji slohových forem spočívá v tom, že architekt si oproti situaci reprezentované hodnotou stáří nepokládá otázku, zda zasáhnout či nezasáhnout do situace, která by se vyvíjela i bez něho. Od samého začátku je vystaven nutnosti tvorby a jakousi jeho povinností k dějinám je zvolit pro ni takové prostředky, které budou odpovídat své době.

1.6.1 Alois Riegl: umělecké chtění

„Historickým nazýváme všechno, co jednou bylo, a dnes již není. V nejsoučasnejším pojetí spojujeme s tím, co je historické, ještě další názor, totiž že co kdysi bylo, nemůže být nikdy znovu a že jednou uplynulé tvoří nenahraditelný a nenávratný článek vývojového řetězce, neboli jinými slovy: všechno, co následuje, je podmíněno předchozím a nemohlo by následovat tak, jak se to skutečně událo, kdyby byl nepředcházel onen dřívější článek“ (RIEGL 2003: 11). Tato slova již v podstatě pouze dokládají nám dobře známé vědomí časovosti v uměnovědě počátku 20. století, v Rieglově práci se ale spojují s dalším konceptem, který měl ve své době značný význam. Myšlenka takzvaného „uměleckého chtění“ (něm. *Kunstwollen*) vznikla v reakci na starší představy materialistických historiků umění, podle kterých mělo být umění vývojově jakousi nadstavbou praktických činností (známá je Semperova domněnka o textilu jako základu geometrického ornamentu – viz RIEGL 1992: 17) a umělecká forma ve své historické podobě výsledkem technických možností své doby. Hypotéza uměleckého chtění naopak předpokládala, že nejzákladem uměleckého výrazu není jeho technická možnost, ale jakýsi dobový

podmíněný estetický názor (např. IBID.: 30, 33), tedy i chtění. Pro účely této práce je podstatná ona dobová podmíněnost. Riegl např. z principu odmítá existenci „umělecké památky“ s odůvodněním, že umělecká hodnota není objektivní a dílu se připisuje vždy recipující dobou, takže není hodnotou pamětní, nýbrž přítomnostní (RIEGL 2003: 15). Již to je předpoklad, který v sobě nestálost umělecké hodnoty implicitně obsahuje. Jak bylo řečeno v úvodní stati, Riegl předpokládá, že pokud je dnes umělecké dílo minulosti považováno za krásné, děje se tak proto, že některé jeho estetické aspekty jsou v souladu se současným uměleckým chtěním. Zároveň však předpokládá, že na několik takových aspektů je vždy několik aspektů se současným uměleckým chtěním v rozporu, protože nelze očekávat, že by se totéž umělecké chtění mohlo ve dvou různých dobách opakovat (IBID.: 67). Není třeba nadále se nad tím pozastavovat – bylo to ostatně řečeno v souvislosti s Hegelovou reakcí na ohlasovou poezii –, ale opět jde o model, který má v díle německého idealisty svou obdobu. V *Přednáškách o filozofii dějin* Hegel naznačuje, že můžeme mít některé společné představy se starověkem i středověkem, tyto představy jsou však dílčí a nevytváří společný princip, který by nás a tyto doby vedl ke společnému státnímu zřízení (HEGEL 2004: 38). V praxi to znamená, že mezi uměleckými formami různých dob může existovat nanejvýš kongenialita, nikdy však plné porozumění.

Pokud vím, Riegl sám se v tomto směru přímo nevyjádřil, ale ze stati o národním stylu je zřejmé, jak tato myšlenka mohla živit „antihistoristické“ sklony v architektuře. Zajímavé je, že právě Hegel nepřímou zavadil také o hlavní protiargument. V *Přednáškách o filozofii dějin* totiž poukázal na to, že podobnost mezi dvěma uměleckými či filozofickými projevy může být i pouze formální (jako je pouze formální podobnost čínské, eleatské a spinozovské filozofie, které se však rozcházejí konkrétními nuancemi svého obsahu (IBID.: 52)). Z toho vyplývá, že vztah formy a obsahu není pevný. I vzhledem k tomu, že Hegel vyjádřil preferenci obsahu nad formou (IBID.), je zřejmé, že i bez ohledu na rozdílnou pozici v proudu vývoje nelze klást rovnítko mezi renesancí a novorenesancí, tedy směry, které se fundamentálně rozcházejí v psychologické motivaci svých forem, jež není ničím jiným než jejich obsahem. Pokud bychom pak například přijali skutečnost, že část české novorenesance byla projevem identitárního hledání českého nacionalismu, byli bychom podle Hegelovy poučky o prvenství obsahu schopni celý směr hájit jako přímo nutný rezultat tehdejšího stavu – stupně – národního ducha. Předpokládám – divil bych se opaku –, že Hegel a alespoň část těch, kteří v jeho duchu vedli boj za novou architekturu, si tuto skutečnost uvědomovali. Pokud bychom věc

neposuzovali z omezeného pohledu formalismu, snad bychom viděli, že i Rieglův systém prostor pro resémantizaci vlastně předpokládá.

1.6.2 Adolf Loos

Formalistickou perspektivu v něčem nepochybně překonal Adolf Loos svou sociálně citící kritikou (srov. LOOS 2015: 76–78). Unilineární formální evolucionismus u něho přesto zůstal zachován: „Zdobení předmětu denní potřeby znamená začátek umění. Papuánci pokrývá všechno domácí náčiní ornamenty. Dějiny lidstva nám ukazují, jak se umění snaží vymanit z profanování tím, že se emancipuje od předmětu denní potřeby, řemeslného výrobku. Piják v sedmnáctém století mohl ještě klidně pít ze svého džbánu, na němž byla vyřezána bitva s Amazonkami, jedlík měl ty nervy krájet své maso na únosu Persefony. My to nedokážeme. My. My, moderní lidé“ (IBID.: 66). Historicistní podstata pravdivostního apelu v Loosových statích skutečně vyniká. Slavný *Ornament a zločin* (1908) začíná parafrází Haeckelova zákona, kterou následuje tvrzení, že „evoluce kultury je totéž co odstranění ornamentu z předmětu denní potřeby“ (IBID.: 72–73). Loosova představa vývoje byla teleologická, jeho despekt však nebyl směřován vůči ornamentu samému, ale vůči „černým elfům“ – vzdělaným, ale historicky vykořeněným architektům, kteří usilují o jeho rehabilitaci z pozice příslušníků „vyspělé“ západní kultury: „Snáším ornamenty Kafra, Peršana, slovenské selky i ornamenty svého obuvníka, neboť ti všichni nemají jiný prostředek, jak dospět k vrcholům svého pozemského života. Máme umění, které se zbavilo ornamentu. Po těžkém, namáhavém dni jdeme na Beethovenu nebo Tristana. To můj obuvník nemůže. Jeho radost mu nesmím brát, protože ji nemám čím nahradit. Kdo ale jde na Devátou symfonii a pak se posadí, aby kreslil vzor tapety, je buď hochštapler nebo degenerovaný člověk“ (IBID.: 80). Pro Loose typickými anekdotickými příklady je vyjádřeno vědomí časové současnosti vývojově nesoučasného – ještě na počátku 20. století dožívají i na území Rakouska kultury, pro které je ornament autentickým zdrojem potěšení. Nucenou enkulturaci těchto vrstev však Loos odmítal. „Ornament zmizí sám a škola se nemá plést do tohoto přirozeného procesu, jímž lidstvo prošlo od počátku své existence“ (IBID.: 160), jak napsal ještě o šestnáct let později v článku *Ornament a výchova* (1924).

Loosovy texty vůbec ukazují respekt k tradicím. Článek *Architektura* (1909) dokládá, jak významnou byla pro Loose kontinuita vývoje. Sedláci, prostí zedníci, ale i moderní železniční inženýři staví jako každé zvíře s instinktivní jistotou a jejich výtvo-

jsou v harmonii s přírodou, „jako by vyšly z Boží dílny, podobny horám a stromům, oblakům a modré obloze“ (IBID.: 83). Jejich tvorba je tvorbou doby, neboť tito lidé jinak než v souladu s dobou tvořit neumí. Pouze moderní architekti, vykořenění studiem knih, které jim zpřítomnily všechny kultury minulosti, vnáší do této harmonie falešné tóny. 19. století přetrhlo vývoj kultury, který do té doby probíhal jako rovnoměrný, nepřerušovaný proud (IBID.: 84–86). Když Loos v relativně pokročilém věku dostal za úkol postavit svůj první dům, byl zcela přesvědčen o potřebě navázat na místo, kde byl tento proud přerušen, a o tom, že aby zůstal v linii vývoje, musí svůj vzor ještě dále zjednodušit (IBID.: 91). Je zřejmé, že jedním z těch, na které navazoval, byl Karl Friedrich Schinkel, jehož oslavně připomíná v samém závěru článku (IBID.: 95). Podobně jako historisté tak následoval příklad starých mistrů, ovšem ne cestou slohových výpůjček. Staré považoval za předchůdce ve společném vývoji. Ve vývoji, který podle jeho teleologické poučky směřoval od používání ornamentu k jeho nepoužívání.³³ Nakonec se tak nelze divit, že v článku *Hands off!* (1917) dospěl k výroku, podle něhož „nově objevené ornamenty mají s naší dobou ještě méně společného než nesprávné napodobování starých stylů“ (IBID.: 120–121). Staré styly alespoň náležely vývojové linii západní civilizace. Secesivistické pokusy měly být nejen anachronickou cézurou ve vývoji, ale kulturně přímo cizorodým prvkem, arbitrárním rozhodnutím tvůrčího individua.

K historismu měly blízko i Loosovy metody. Ve snaze najít moderní výraz nábytkářství vycházel z forem sanitárního zařízení, které se na rozdíl od výrobků uměleckého průmyslu během posledních sto let takřka nezměnily, a tak měly podat důkaz pomýlenosti secese (IBID.: 122). S podobnými historickými paralelami se u Loose setkáváme běžně. Podstatné totiž je, že v rámci jím postulovaného přirozeného vývoje se formy neměnily uměleckým rozhodnutím, ale proměnou úkonů, kterou přináší doba (IBID.: 92). Míra umělecké výstřednosti předmětu stojí naopak v nepřímé úměře k jeho morální životnosti. Z toho má vyplývat, že čím nákladnější materiál se při výrobě upotřebuje, tím střídmější by mělo být jeho pojednání. Snad bychom mohli říci, že takový předmět má být konzervativnější, ačkoli záměrem je dát mu formu, která zůstane moderní i za sto let (IBID.: 144).

³³ Kontinuita ve vývoji však podle Loose měla být nezbytná i ze symbolických důvodů. Jedním z úkolů architekta je vyjádření specifického druhu nálady, který má být vzbuzován určitým stavebním typem (např. bankou nebo soudem). Toho ale architekt může dosáhnout pouze za předpokladu, že navazuje na budovy, které již tyto nálady v minulosti vzbuzovaly (LOOS 2015: 94).

Ačkoli to v rámci omezeného vzorku zkoumaných pramenů nebylo přímo doloženo, je pravděpodobné, že navzdory této vyšší morální životnosti se časově pravdivostní nárok mohl v různých myslích vztahovat také na semperovský trojlístek primárních součinitelů formy – účel, materiál a techniku zpracování (JANATA 2024). Přinejmenším v případě materiálu to nasvědčuje představa o jeho „dobovosti“ doložená roku 1938 anonymním pisatelem v královéhradecké *Osvětě lidu*: „Kde jinde než v Zálabí, a to na starých domech, vidíme poslední slovo ve stavbě portálů, užití nerezavící oceli, šamotových i skleněných obkladaček, opaxydu a jiných novodobých hmot. [...] Bude nám velkou radostí, až budeme moci jednou konstatovat, že třeba na Velkém náměstí se staví krásný moderní portál z nerezavící oceli neb jiné dobové hmoty“ (ANONYM 1938: 3; zvýrazněno autorem diplomové práce).

Přímo u Adolfa Loose se objevuje nesmírně zajímavé svědectví o pocitu, který je důsledkem evolucionistického pojetí dějin umění³⁴ a současně prozrazuje, nakolik je naše vztahování se k objektu a jeho související hodnocení podmíněno znalostí autorství a doby vzniku. V článku *Keramika* (1904) Loos sice vyslovuje zalíbení v kodaňských porcelánových figurkách své doby, na rozdíl od analogického míšeňského porcelánu 18. století však nedovede snést jejich pohled ve své domácnosti: „Na to nemám vždy trpělivost. Na to nemám vždy náladu. Chci mít ve svém pokoji indiferentní věci. Proutěné lenošky či reprodukcce podle Klingera. Nebo vtipné výrobky z dřívějších staletí. Vieux saxe! Tedy starý míšeňský porcelán. Ty už nezasahují do mého života. Jsou ode mne odděleny stoletím“ (LOOS 2015: 55). Jako by Loosovo estetické oceňování pronikalo za vlastní objekt a bylo zvláštním způsobem dialogu s tvůrcem. Ve skutečnosti jde jen o projekci Loosova vnitřního světa do objektu, kterou by bylo zajímavé porovnat s teorií vcítění (GILBERTOVÁ – KUHN 1965: 421–422).

1.6.3 Nejen Camillo Sitte

Zajímavé je, že stopy historickopravdivostních pochyb lze vysledovat i u autorů historicistních v tradičním smyslu. Takovým příkladem je Camillo Sitte, který v 80. letech 19. století reagoval na některé „omyly“ soudobého urbanismu svou takřka manifestační knižkou *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Zde na vcelku malé ploše popsal to, co považoval za prostorově-estetické nedostatky moderních měst, a předesťel možná

³⁴ Lépe řečeno dějin myšlení.

řešení. Jeho ideálem byla středověká, organicky rostlá sídla se svými krátkými průhledy a uzavřeností. Při tom, jak bylo pro tehdejší dobu typické, pracoval plně ponořen do toho, co jsme nazvali slohovým myšlením, v některých ohledech se značnou přísností. Za nesnesitelné označil slohové konflikty na náměstí kolem vídeňského Votivkirche – i bez toho špatně navrženém jako hypertrofní trojúhelník bez prostorového působení (SITTE 2012: 93). Skutečně by se zdálo, že nic nenasvědčuje Sittovu zaujetí pro vnitřní pravdu věcí. V návrhu na úpravu tohoto náměstí, koncipovaném plně v souladu s tím, co Rostislav Švácha nazval „kultem dojmu v estetice pozdních historistů“ (ŠVÁCHA 1995: 51), postavil nad objektivní pravdu prožitek nic netušícího pozorovatele: „Zbývá ještě řešení vstupu do náměstí z Ringstrasse. Zde by byla především nezbytná mohutná brána označená *e*, zvnějšku ne gotická, ale v nejlepším stylu italské renesance – stejně jako univerzita, z níž by byla současně vidět. Slohovou jednotu s vnitřkem atria není třeba dodržovat, protože by nikdy nebyla vidět současně s gotickým votivním chrámem nebo s gotickými arkádami uvnitř atria. Konflikt slohů by měl být vyřešen posunutím jejich rozhraní do jádra stavby stejným způsobem, jakým se činí neviditelnými nepravidelnosti náměstí. Stačí jen vždy dodržet totéž pravidlo, které říká, že co je možné obsáhnout jedním pohledem, musí vzájemně ladit, a o to, co není vidět, se nemusíme starat“ (SITTE 2012: 96). Přesto se i takový autor zastavil v místě, jež bylo v jeho doktríně nejpodstatnější. Za hlavní příčinu působivosti starých měst považoval nepravidelnosti vzniklé stovky let trvajícím vývojem. Jak by bylo možno takové napodobit jediným autorským rozhodnutím? „Mohl by však někdo mít opravdové potěšení z takové předstírané, vylhané naivity, z takové umělé přirozenosti? Zajisté nikoliv. Půvabnost je zapovězena naší kultuře, v níž se určité prostředí nevytváří přirozeným růstem, ale vzniká na rýsovacím prkně“ (IBID.: 74). Nepravidelnost musí být přirozená a nelze ji falšovat. Bylo by snad příliš odvážné spojovat takový výrok s Rieglovou hodnotou stáří,³⁵ i bez toho je ale zřejmé, jak silně tu zaznívá motiv posvátného samospádu a spolu s ním jakási odevzdaná nedůvěra v tvůrčí schopnosti člověka. Co jiného to je než estetizace procesu vývoje, pokud při stejném výsledku tvoří prostředky takový rozdíl? Od autorů, s nimiž jsme se setkali dříve, se však Sitte v podstatném ohledu odlišuje. Prohlížíme-li jeho regulační plány moravských měst, vidíme, že do praxe se z podobných pochyb propsalo jen málo. Stejně jako v případě náměstí u Votivkirche nakonec zvítězil dojem nad abstraktním kritériem pravdivosti.

³⁵ Pochopitelně nemám na mysli bezprostřední spojení a společný rodokmen, jako spíš určitý paralelismus – společné pocity a společné myšlenky v důsledku sdílené příslušnosti k romantizujícímu diskursu konce 19. století.

Ukázalo se, že dějinně pravdivostní kritika historismu mohla být – třeba ne vždy – v zásadě sama historicistní. Tato zdánlivá kontradikce byla zřejmě i před zastánci zmíněné kritiky maskována rafinovaností diskursu, který se mezi teoretiky umění měnil v přímo filozofický spor. Z Pražského Předměstí u Hradce Králové (od roku 1942 místní části města) však přímo v návaznosti na Sittův odkaz pochází doklad mnohem méně sofistikované, spíše intuitivní než programové opozice. Mezi lety 1906–1907 upravil po vzoru Sittova pojednání původně ortogonální urbanistickou koncepci obce ředitel Městské technické kanceláře v Hradci Králové Jan Janča. Výrazným prvkem jeho regulačního plánu byly hluboké rizality v nárožích a dalších lomových bodech záměrně křivolaké uliční sítě. Svá sittovská východiska Janča potvrdil v odpovědi na námitky jednoho ze stěžovatelů: „Risality a vystupující rohy bloků a zalomení delších front bloků navrženo jest z důvodů estetických. Moderní směr zakládání nových částí měst jest dnes zcela jiný, než jaký byl před 25–30 lety, kdy zdála se býti ideálem pro ulice nekonečná rovná čára bez všelikého přerušení. Bohužel, že byl tomuto směru dán výraz i ve stavebním řádu pro Král. České, což mělo za následek vznik celých čtvrtí měst a obcí, které odpuzují svou jednotvárností a nudou. Tato pochybená soustava zakládání nových ulic dle linealu poznána byla v nové době a nastalo proto silné hnutí proti ní a zejména v Německu vyhledávány jsou nyní návrhy pro úpravu měst, kde hledí se novým ulicím dodati kouzla slavných měst tím, že projektuje se dle starých vzorů malebné rozčlenění front bloků pomocí výstupků, zakřivení směru ulic a snahou po docilení krátkých prospektů při úzkých ulicích, pokud to ovšem komunikaci a požadavkům zdravotním nevadí“ (PRAŽSKÉ PŘEDMĚSTÍ 1894–1934). Osobou, které toto vysvětlení náleželo, byl Josef Kulíř, ředitel měšťanské školy v Hradci Králové a majitel pozemků, kterých se nová regulace přímo dotýkala. Kulířovo jméno v souvislosti s regulací Pražského Předměstí zaznívalo již v 90. letech 19. století, kdy jeho nositel patřil k vokálním proponentům pravoúhlých nároží.³⁶ K tématu veřejného prostoru neměl daleko. Jako celoživotní pěstitel se desítky let věnoval okrašlování Královéhradecka alejemi ovocných stromů (SÁL 1929: 84–85).³⁷ O odstranění rizalitů z Jančova plánu žádal se slovy: „Risality na předloženém plánu u obecního úřadu a stupně na náměstí nenajdeme nikde v Praze a za vzor

³⁶ O historii ostrého nároží pod čp. 195 jsem napsal v článku pro sborník *Královéhradecko* (BEROUNSKÝ 2025a: 22).

³⁷ Považuji za vhodné vložit sem alespoň tento drobný medailon. Pozůstalost Josefa Kulíře – pokud existuje – by byla nesporně plodným badatelským polem i s ohledem na pestrou přednáškovou činnost, kterou její původce podle zprávy F. L. Sála vyvíjel. V rozsáhlém výčtu najdeme také regulační plány (SÁL 1929: 85).

také ne nikde v Hradci Králové, a proto opět prosí podepsaný, aby se také v nově předloženém regulačním plánu obce Pražského Předměstí vynechaly“ (PRAŽSKÉ PŘEDMĚSTÍ 1894–1934). Takovou argumentaci analogií lze vykládat dvěma způsoby – ve vztahu k určitému historickému období, případně k dochovaným příkladům historických měst (za předpokladu, že by Kulíř rozpoznal historicistní povahu Jančova plánu a upozorňoval na chybějící analogie v historickém urbanismu – o tomto pohledu se ještě zmíním v souvislosti s prací Bernharda Gruebera), nebo ve vztahu k současnosti (jako odkaz na chybějící analogie v moderním urbanismu, v regulačních plánech Prahy a Hradce Králové³⁸). Vzpomeňme na badatelovy první dojmy z domku v Zádolí a na to, že překonat je pomohl právě objev analogií v okolních obcích. Tak snadné by bylo interpretovat Kulířova slova jako vyslovené zdání anachroničnosti. Samozřejmě není jisté, zda jde u Kulíře přímo o estetizaci vývojového procesu, a také druhá uvedená varianta může reflektovat spíše snahu o mondénnost než touhu po historické pravdě, jak ji známe od Loose či rondokubistů. I to by však byla jistá poloha touhy být v souladu s dobou. K organickým teoriím vývoje, jakými byly ta Rieglova či Wölfflinova, má tak jako tak blízko v tom, že stejně jako ony zapovídá nesystémové a umělce staví do více či méně pasivní role. Ze stylu doby se nelze vymanit svobodným tvůrčím činem. Nespočívala Loosova averze vůči secesi na podobném předpokladu? A není i takové podřízení se době nakonec historismem?

1.7 Pravdivost jako leitmotiv modernismu?

Uvedené příklady pasivně i aktivně manifestované teleologické filozofie dějin jsou pouze několika z takřka nepřeborného množství, na které by bylo možné poukázat. Bohužel není v možnostech diplomové práce podat plný historický průřez dokumentovaný příklady z každého období. Je samozřejmé, že přední místo by zde náleželo avantgardě (srov. HONZÍK 1946b: 32–62), pro naše potřeby je však další výčet zbytečný. Namísto toho bych na závěr této části poskytl jakýsi postřeh či drobnější zamyšlení. Touhou revolučního lidu ve Volneyově *Zříceninách* bylo sankcionovat novou společenskou smlouvu na nezměnitelných principech lidského soužití (VOLNEY 1909: 123). Přímou metafyzická víra v možnost poznání objektivních a věčných principů určitého problému

³⁸ Kulíř si zřejmě nebyl vědom toho, že stejný rizalit navrhl sám Sitte pro dnešní náměstí Svatopluka Čecha v Ostravě-Prívově (ve srovnání s tím však Jančův návrh s rizality nijak nešetřil a vzbuzuje – možná neoprávněně – podezření z šablonovitosti) (STRAKOŠ – ROSOVÁ 2022: 77–79). Zřejmě až později vznikl takový rizalit také v Hradci Králové, na dnešním Masarykově náměstí.

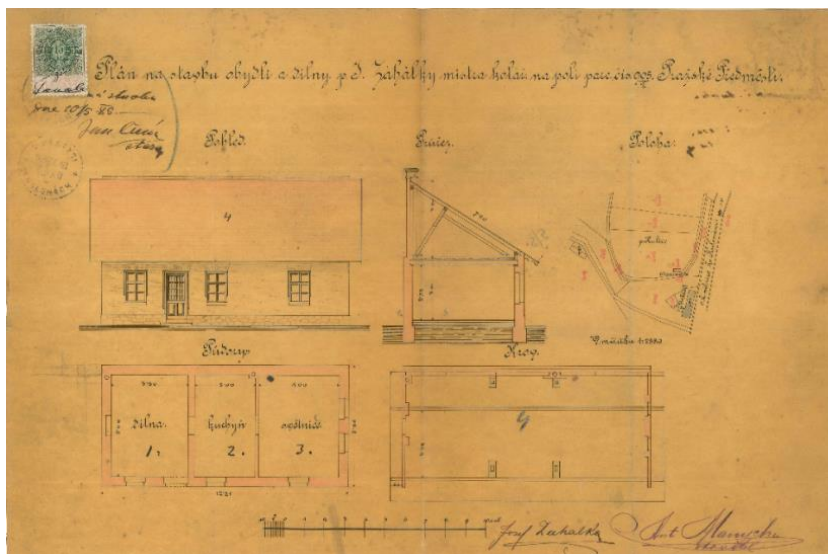
či oblasti lidského snažení se blíží leitmotivu více než jednoho a půl století od velké francouzské revoluce, jehož dějiny jsem mohl v poslední době pomocí různých sondáží sledovat. V architektuře to nebyla jen historická pravdivost. John Ruskin věnoval pravdě jedno ze svých sedmi světél a vypsál zde hned tři způsoby, jak proti ní může architekt hřešit. Architektonická lež se podle něho odehrává sugerováním jiného způsobu konstrukce, než jaký je stavbě skutečně vlastní, imitací jiných materiálů, než ze kterých je stavba postavena, a používáním litých a strojově vyráběných ornamentů (RUSKIN 2023: 55). Podobně psal Pavel Janák na prahu svého kubistického období o čisté architektonické kráse, která „jest krása stavěná, možná jen stavbou hmot“ (JANÁK 1910: 107), zatímco nemá nic společného s fasádním ornamentem, byť stylizovaným. Pravdu za vznikem a povahou architektury hledaly snad všechny, obvykle materialistické, systémy formálních součinitelů, které vznikaly během 19. století. Ve 20. století se pod vlivem tohoto materialismu objevila myšlenka na jakýsi věčný sloh, jehož podobu, oprostěnou od libovůle architekta, měla udávat konstrukce (JANÁK 1924–1925: 170–171). Zbavování se všeho nemalířského – tuto tendenci sledoval Clement Greenberg v modernistické malbě (GREENBERG 1998).

Všechny takové redukce vedly v modernistickém světě k určité formě funkčního zónování. To se projevovalo nejenom metafyzickou očistou uměleckého média, ale také procesem osvobozování umění. Ten – pokud nyní zcela pomineme jeho jinak určující sociální rozměr – neznamenal vlastně nic jiného než vytlačení umění z praktických oblastí života. Vrcholným produktem tohoto zónování byl poetismus – čisté umění žít, diletantské a beztvaré, které sice proklamovalo svou vazbu na život, k jejímu naplnění však dospívalo až jako určitá nadstavba industriální společnosti.³⁹ Koncept poetismu i s celou tendencí k zónování – tedy přísnějšímu oddělování racionálního a iracionálního, praktického a nepraktického – nepochybně souvisel také s důrazem na rozvoj volného času, který se projevuje např. ve filozofii necesismu (HONZÍK 1946a).

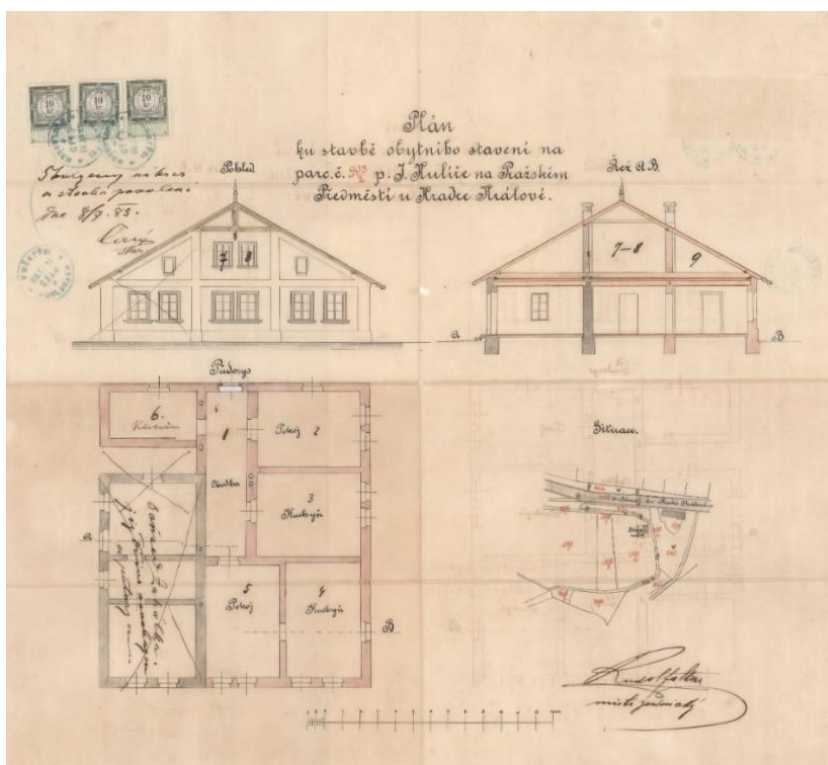
Tento výklad však nelze považovat za stoprocentní, již proto, že souběžně s tendencí k zónování (včetně mediálního purismu v umění) probíhal také opačný proces. Právě v umění to dobře dokládá futuristická báseň, která spojuje literární a výtvarnou formu. Také myšlenka pravdy jako leitmotivu moderního myšlení v tuto chvíli

³⁹ „Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus. [...] ‚Po šesti dnech práce a budování světa je krása sedmým dnem duší.‘ Touto větou z O. Březiny bylo by opravdu možno vystihnout poměr poetismu a konstruktivismu. Když člověk žil jako pracující občan, chce žít jako osoba, jako básník. Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu“ (TEIGE 1924: 199).

představuje spíše celkový dojem. Vše, jen ne ojedinělý příklad Camilla Sitta ukázal, že i na sklonku 19. století existovali jedinci, kteří byli ochotni dát před pravdou přednost zdání. Nelze vyloučit, že se tak někdy dělo proto, že tito lidé ve svém počínání neviděli, a pro způsob svého myšlení ani nemohli vidět rozpor s jakousi abstraktní pravdou. Pohled jiných mohl být mnohem komplexnější. Pro literární dekadenci a novoromantismus byly sen a iluze přímo *modem vivendi*.⁴⁰



Obr. 6–7 Dvojdomek čp. 69 a 70 na Pražském Předměstí. Spojení dvou objektů s takto odlišným půdorysem je v podobě, která má připomínat jediný dům, velmi názorným příkladem architektury dojmu. Právě čp. 70 bylo bydlíštěm Josefa Kulíře.



⁴⁰ Srovnej s „biblí dekadence“, Huysmansovým románem *Naruby* (1884).

1.8 Taxonomie historismů

Na základě výkladu, který ukázal historicistní povahu některých časově pravdivostních koncepcí, bych se rád pokusil o tvorbu taxonomie, s níž by bylo možné tuto příslušnost dále doložit. Taxonomie se bude věnovat historismům a hned na úvod je třeba říci, že ty, i vzhledem k subtilnosti úvah, s nimiž jsme se dosud setkali, představují „fuzzy množinu“, tedy jakýsi soubor, k němuž jeho členové nemusí vždy příslušet se stejnou měrou jednoznačnosti. Je také vhodné upozornit na diferenci mezi dvěma rovinami, z nichž jednu bychom mohli nazvat morfologickou (formální) a druhou sémantickou (významovou). Jestliže budeme pracovat s termínem pozitivní historismus, musíme si uvědomit, že kvůli neustále se proměňujícím interpretacím tato kategorie v sémantické rovině vůbec neexistuje (zcela se v tomto přikláním k názoru, že žádný sloh se nemůže opakovat, ovšem jen z toho důvodu, že stará forma s každým okamžikem nabývá nových významů – přesná renesance 19. století tak mohla jako renesance vypadat, ale nemohla být jako renesance cítěna, a to nejen proto, že by snad byla považována za surogát – 19. století např. podnikalo dlouhé diskuse o „národních slozích“ (německá gotika, česká renesance apod.), které zjevně reflektovaly nacionalismus moderní doby (PETRASOVÁ 2009: 558–662; VYBÍRAL 2013: 29–42)). Naopak existují i takové druhy historismů, které se – alespoň bez znalosti autorových intencí – vůbec neprojevují formálně. Téměř na samý konec kapitoly tedy vedle hlavní taxonomie přiložím tabulku, která příslušnost k oběma rovinám u jednotlivých druhů historismu zohlední.

Vydeme-li nyní při tvorbě taxonomie ze srovnání „rondokubismu“ se secesním folklorismem Jurkovičovy generace, a ještě lépe s exaktními replikami lidových stavebních typů z Jubilejní (expozice České chalupy) a Národopisné výstavy, můžeme proti sobě jasně vymezit dva základní druhy historismu. Již bylo řečeno, že Jurkovič pracoval s eklektickým skládáním forem, které často sám nevymyslel, ale převzal z existujících vzorů. Na prvním místě tedy bude stát historismus, který nazveme pozitivním a který zahrnuje přesné formální citace a parafráze, jejichž cílem je napodobení existující stavby nebo slohu. Proti němu musíme postavit historismus, který svá východiska aktualizuje – nazveme jej tedy aktualizacním – a uvádí tím či oním způsobem v soulad s charakterem tvůrce a jeho životních podmínek. Cíleně se zde vyhýbám výrazu „charakter doby“, protože je zřejmé, že doba není jediným činitelem formální proměny. Christian Norberg-Schulz věnoval celé pasáže svého *Genia loci* tomu, jak architektura reflektuje své přírodní okolí (např. pražská Portheimka – NORBERG-SCHULZ 2010: 100–101)

a namátkou Zdenko Schubert von Soldern ve svém semperiánském výčtu slohotvorných faktorů uvádí mezi „zvláštními zákony slohovými“ (tedy těmi, které přímo nesouvisí s materiálními podmínkami vzniku a mohou být proměnlivé) kulturní vyspělost národa, čas a místo (SCHUBERT VON SOLDERN 1882: 27–30). Každý z těchto faktorů může být předmětem aktualizace, a proto každý zasluhuje vlastní subkategorii v naší taxonomii. Otázkou samozřejmě je, zda prostorová aktualizace neznamena automaticky také aktualizaci časovou. V případě „rondokubismu“ jsme viděli, že časová aktualizace byla vázána na metafyzický rozbor,⁴¹ takže definující pro ni byla intencionalita. Abychom se vyhnuli otázce, kterou jsem naznačil, je tedy nutné jako kritérium příslušnosti k určitému druhu aktualizací historismu stanovit záměrnost, a to záměrnost vědomě či nevědomě, dokonale či nedokonale vázanou na určitý směr metafyzických úvah. V případě časově aktualizací historismu je metafyzickým rozбором zohledněn čas (ať už jako samostatná kategorie, nebo jako klíč k odstraňování historicky usazených případků), v případě prostorově aktualizací historismu se totéž vztahuje na prostor. Třetí kategorií by podle Schubertových součinitelů měl být historismus kulturně či národně aktualizací, ten by se ovšem blížil syntéze obou předchozích (nechceme-li „národní charakter“ – pakliže vůbec připustíme jeho existenci – považovat za autonomní). Pokud o něm budeme uvažovat jako o samostatné kategorii, platí pro něho tatáž pravidla, ve schématu, které přiložím níže, však explicitně uveden nebude. Důvodem je již skutečnost, že dalšími úvahami lze přicházet na stále nové součinitele, které Schubert ani neuvádí a jimiž by schéma bylo přetíženo. Jako příklad mohu uvést marxistickou kategorii třídy.

Samozřejmě i v takto vymezeném systému může nadále docházet k interferencím, protože ani úmysl nevylučuje paralelní časovou a prostorovou aktualizaci (a ve skutečnosti ani křížení aktualizací historismu s historismem pozitivním – o tom však dále). Jednotlivé druhy aktualizací i jejich interferencí, které mohou probíhat horizontálně i vertikálně, proto bude vhodné přiblížit na příkladech. Horizontální interferencí (křížením) myslíme případy, kdy dochází ke dvěma a více aktualizacím prostřednictvím jediného tvůrčího gesta. Z okruhu, jemuž jsme se doposud věnovali, může být vzat za příklad Janákův palác Adria, který spojuje pro „rondokubismus“ obvyklou časovou aktualizaci s aktualizací prostorovou či národní (již zde se ukazuje, jak problematická kategorie národní aktualizace je – její samostatnost ponechávám diskusi), a to hned ve

⁴¹ Hofman a Štech k němu ve výše citovaných statích přinejmenším nakročili. Asi nelze s jistotou říci, že si to uvědomovali, ale to není ani podstatné.

dvojím možném směru. Janákův návrh fasády pro italskou pojišťovací společnost vznikl jako náhrada za původní „cizokrajné“ řešení Josefa Zascheho (HNÍDKOVÁ 2013: 129–133) a snaha o svérázný český výraz se v něm spojila s odkazem na domovskou zemi stavebníka. V závislosti na perspektivě lze stavbu interpretovat buď jako produkt běžné časové aktualizace lidového umění ve spojení s italizující prostorovou či národní aktualizací v podobě odkazu na radniční budovy toskánského trecenta, nebo jako časovou a počesťující prostorovou či národní aktualizaci formy převzaté právě z těchto předrenesančních budov.

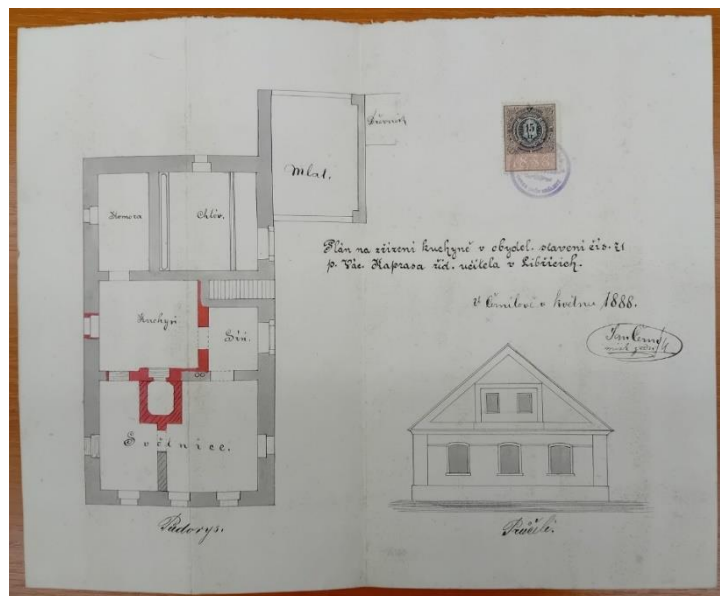
Mnohem snazší je uvést příklad vertikálního křížení, již proto že to náleží k obecným projevům formálního vývoje. V obci Libřice (okres Hradec Králové) se nachází dům čp. 71 postavený v hrubém rozmezí let 1840 až 1868,⁴² tedy ve zlaté době selského klasicismu ve východních Čechách. O snad původní podobě jeho fasády zpravuje teprve plán na zřízení kuchyně z roku 1888, z něhož se ovšem nezdá, že by dům mezi příklady výraznějšího uplatnění tohoto směru náležel (LIBŘICE 1867–1943: ČP. 71). Vzhledem ke schematičnosti výkresu lze samozřejmě vyjádřit pochyby o tom, zda je zde fasáda podána věrně,⁴³ v každém případě byl dům buď na základě staršího stavu, nebo dostupných analogií (možná i přímo v obci) roku 1962 přefasádován směsí klasicizujících tvarů a motivů typických pro tehdejší břizolitové omítky. Tak došlo k časové aktualizaci klasicistních forem, přinejmenším v parteru vytvořených jako nová, historizující forma nevy nucená objektivním reliéfem podkladu. Ke křížení aktualizace zde dochází již z podstaty selského klasicismu, který byl zřejmě autorovou referencí. Tento klasicismus sám je jistým druhem aktualizace městského či panského klasicismu, který je aktualizací antické řádové architektury, která aktualizovala starší, dřevěnou formu. Aktualizace však nefungují pouze mezi bezprostředně sousedícími stupni. I selský klasicismus zprostředkovaně aktualizoval antiku a anonymní zedník byl před půlstoletím ve styku se samým

⁴² První letopočet odkazuje k místnímu mapování stabilního katastru, v jehož původní verzi dům ještě nebyl zanesen (SOUKUP 1840), druhý se nachází na plánu pro přístavbu mlatu, který již existenci domu dokládá (LIBŘICE 1867–1943: ČP. 71).

⁴³ A to již s ohledem na bohatý klasicistní stavební fond obce (v tomto směru se o Libřicích v 50. letech minulého století opakovaně zmínil i Ladislav Štěpánek – ŠTĚPÁNEK 1957: 131; ŠTĚPÁNEK 1958: 153). Jiří Škabrada a Martin Ebel vyslovili domněnku, že některé puristicky vyhlížející projekty venkovských domů ve skutečnosti mohly plánovitě předpokládat samostatné dekorativní pojednání provádějícím řemeslníkem (ŠKABRADA – EBEL 2014: 69, 79). Z praxe jsou skutečně známy četné případy, kdy se realizace od projektu odlišuje (a to i v městském prostředí), problémem však je, že v případě čp. 71 není fasáda zakreslena jako projekt, ale jako existující stav, a to včetně některých podrobností. Konkrétními detaily jsou zejména kordonová římsa těsně pod úrovní nadpraží, která je po otlučení omítky přímo na domě patrná dodnes, a nárožní lizény, které dle současného stavu nebyly provedeny ve zdivu, ale pouze štukem. Jen z plánu samozřejmě nelze určit, zda základní tektonické členění fasády nedoplňoval další ornament. Jistá schematizace výkresu je ale pravděpodobná, protože pilastry ve štítě svůj základ ve zdivu zřejmě mají.

prapočátkem vývoje. A právě tato zprostředkovanost je kořenem aktualizace ve vertikálním směru. Nejedná se tu o prostý kompromis dvou dobře promyšlených záměrů, protože jedna ze vstupních forem – pokud vůbec byla záměrem – nebyla záměrem dnešního autora, ale záměrem, který byl uskutečněn v minulosti, často velice vzdálené. O vertikální aktualizaci lze tedy hovořit kdykoli, kdy aktualizujeme formu, která již jednou aktualizací prošla.

Obr. 8 Plán na zřízení kuchyně obsahuje zřejmě nejstarší průčelné zobrazení domu čp. 71 v Libřicích (1888).



Obr. 9–10 Dům čp. 71 v roce 2022, resp. 2018.

Obr. 11 Východní štít hostince čp. 1 je jednou z lépe dochovaných ukázek libříckého klasicismu. Zajímavé jsou archaické páskové šambrány s uchy, které jsou v této stavební vrstvě celkem vzácné. Pokud nevznikly dodatečně, korespondují se vznikem budovy před rokem 1840, o kterém informuje stabilní katastr. U původní fasády čp. 71 předpokládám spíše modernější řešení, i když jde pouze o odhad. Tektonika není shodná, ale velice podobná.



Poslední příklad s sebou přináší problém, který čtenáři nemohl uniknout. Skutečně lze v případě lidové tvorby uvažovat o metafyzickém rozboru, byť by byl nevědomý? A skutečně byla záměrem venkovských stavitelských mistrů 19. století prostorová či sociální aktualizace formy? Pod tíhou těchto otázek se nám musí zdát dosavadní taxonomie nedostatečná. Jestliže byla formální „aktualizace“ ze strany selského klasicismu – a nelze vyloučit, že také diletujícího solitéra v 60. letech minulého století – nezáměrná, pak v rámci stanovených pravidel nelze hovořit o aktualizacím historismu. Je třeba zavést další kategorii, kterou můžeme pracovníčně označit jako volnou historickou apropriaci. I tu bude dobré vysvětlit na příkladu ze skutečného světa.

Roku 1938 zřídilo město Hradec Králové při svých lesích u Hoděšovic (okres Pardubice) novou hájovnu, která měla v této funkci nahradit asi 150 let starou a zchátralou Mazurovu chalupu. Uvolněná chalupa však namísto likvidace prošla v následujícím roce kompletní historizující přestavbou. Zvenčí byl objektu ponechán do značné míry původní vzhled, doplněný především o drobnější přístavby. Nejvýraznější z nich měla podobu hlubokého rizalitu replikujícího v pozitivně historistickém duchu štítové průčelí roubeného domu včetně detailů, jakými byly kabřinec, hrotnice či podlomení (poslední na stavbě paradoxně představovalo cizorodý prvek).⁴⁴ Interiér budovy byl naproti tomu

⁴⁴ Tento typ aditivní dispozice, včetně multiplikace štítové architektury, nebyl v selském prostředí ničím neobvyklým. Pro potvrzení stačí fotografie Mazurovy chalupy z doby po přestavbě srovnat např. se starší podobou rodného domku Josefa Jungmanna (NOVÁK – JAKUBSKÁ 2016: 54), nebo s dosavadní podobou zájezdního hostince v Lanškrouně. Dispozici Mazurově chalupě ještě podobnější, avšak již v kombinaci se zděnou přístavbou publikovali Škabrada a Ebel (ŠKABRADA – EBEL 2014: 206–207), opačným případem je dům čp. 68 v obci Byzhradec (okres Rychnov nad Kněžnou) atd. O fenoménu křížových světniček s podsíní se prozatím ani nezmiňuji. Příkladů by bylo možné uvést nespočet.

zařízen podle nejmodernějších standardů, odpovídajících novému využití – chalupu si jako rekreační objekt doživotně pronajali manželé Chaloupkovi, majitelé hradeckého Grandhotelu.⁴⁵ Bez cíleného výzkumu nelze přesně stanovit motivace přístupu, který stavebník zaujal, a tak nelze vyloučit, že již mohl mít blíže k „přírodnímu romantismu“ a rustikalismu 30. let (HONZÍK 1946b: 46, 427–449), než k nacionalizujícím směrům dřívějších období.⁴⁶ Část emocionální základny by tak mohl sdílet např. se soudobou tvorbou Antonína Raymonda, i když na pozadí jeho vztahu k ní je dobře patrná Honzíkova opozice ideoplastických a bioplastických směrů (IBID.: 49–50) (pro historismy vůbec je v rámci Honzíkovy dichotomie příznačná ideoplastičnost formy). Pro náš příklad je však spíše než to podstatná aktualizace této historizující přestavby, ke které došlo po přelomu tisíciletí. V roce 2007 byl historický objekt zcela zdemolován a na jeho místě v letech 2008–2009 vznikla volná replika (ČERNÝ 2008; MĚSTSKÉ LESY HRADEC KRÁLOVÉ, NEDATOVÁNO). Ačkoli článek z roku 2008 uvádí, že replika měla vznikat podle původních plánů (sic!), je zřejmé, že předchozí stavba byla jen velice volnou referencí. Především konstrukce krovu opouští formy české „lidové“ architektury, takže v jádru zděná budova se i navzdory imitaci roubení a jakési simplifikované variaci na dvojetážovou lomenici zcela vymyká folklornímu tvarosloví. Rizalit z konce 30. let byl parafrázován do podoby křížové světničky s podsíní, jaká se objevuje např. na Hankově rodném domě v Hoříněvsi nebo na hostinci v Probluzi (obojí okres Hradec Králové). Je dobře možné, že tyto stavby mohly být sekundární inspirací, stejně tak ale nelze vyloučit, že zvolené řešení vůbec nebylo odvozeno z dochovaného folklóru. Aktualizace

⁴⁵ Vzhledem k podnětnosti tohoto příkladu a skutečnosti, že – alespoň pokud jsem si vědom – mimo krátký článek v časopisu *Lesnická práce* (WEISBAUER – ZERZÁN 2016) dosud nebyl veřejně publikován, si dovoluji odcitovat celý zápis o přestavbě, jak se nachází v hoděšovické obecní kronice: „Město Hradec Králové dalo vystavěti novou hájenku, kteráž rovněž nese jméno hájenka ‚Bažantnice‘ a je náhradou za starou na Enklávě. Se stavbou se začalo počátkem května a obydlena byla 1. listopadu hajným panem Antonínem Švaningrem. Hájenka má 4 obytné místnosti s veškerým příslušenstvím. Celkový náklad se stavbou činil 120 000 Kč. Starou a bydlení nejméně schopnou pronajali si manželé Chaloupkovi, majitelé Grand hotelu v Hradci Králové. Vzhled této hájenky na Enklávě až na malé změny byl zachován, leč vše důkladně opraveno a vnitřek budovy přímo přepychově zařízen. Nikdo by netušil, že v domečku tom chodí se po parketách, krytých koberci, že jest tam jídelna, salonek, obývací pokoj, kuchyň s teplou a studenou vodou, umývárna, sklep a byty pro domovníka. Ze staré stodoly, již vzhled rovněž zachován, staly se garáže a konírny. Veškeré tyto opravy vyžádaly si nákladu 100 000 Kč. Vše to zůstává majetkem města Hradce Králové a manželům Chaloupkovým dle libosti až do smrti k užívání. Jmenovaným se zde velmi líbí a rádi zde na samotě zapomínají na trampoty města. Krásný kout Enklávy byl tak účelně zužitkován“ (HODĚŠOVICE 1896–1990: 127–128). Současně si dovoluji postesknout nad tím, že publikace Martina Weisbauera, avizovaná ve výše citovaném článku, nebyla vydána.

⁴⁶ Jen o tři roky dříve však z iniciativy starosty Pilnáčka došlo k transferu karpatského kostela sv. Mikuláše (POTŮČEK 2009: 59). Není vyloučeno, že spolu obě události mohou souviset. Ostatně právě Pilnáček jako zástupce stavebníka (města) plán přestavby Mazurovy chalupy – zhotovený však dodatečně – podepsal (BERNÍ SPRÁVA PARDUBICE 1923–1951: ČP. 9).

dokončená roku 2009 je tedy pro velice volné nakládání s předlohou, které s vysokou pravděpodobností nebylo motivováno skutečnou snahou o aktualizaci, dokladem prozatím poslední kategorie v naší taxonomii – volné historické apropiace.⁴⁷

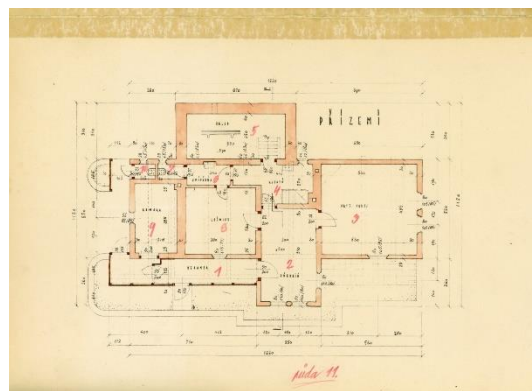
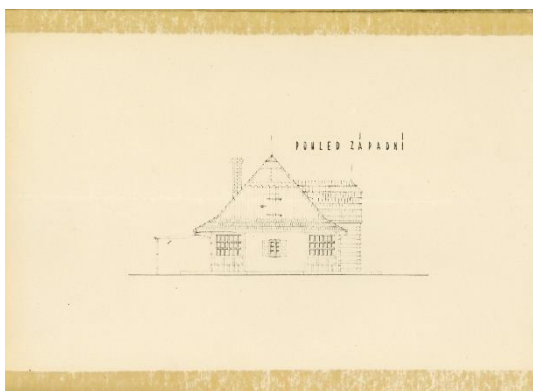
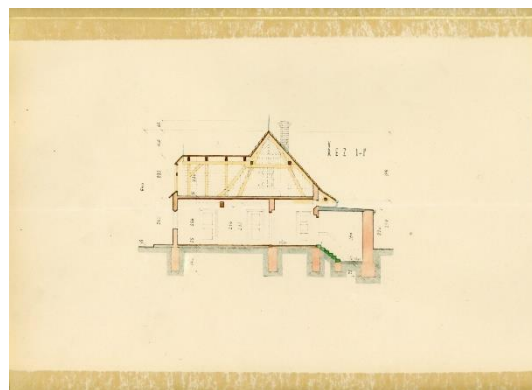
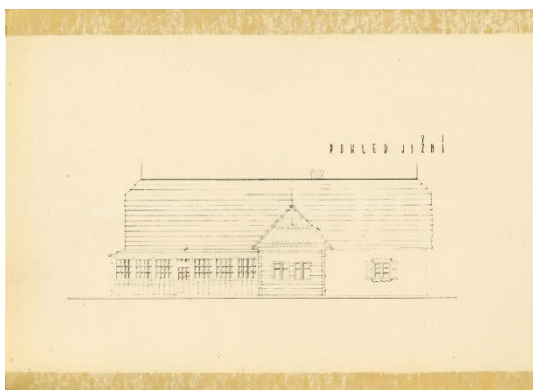
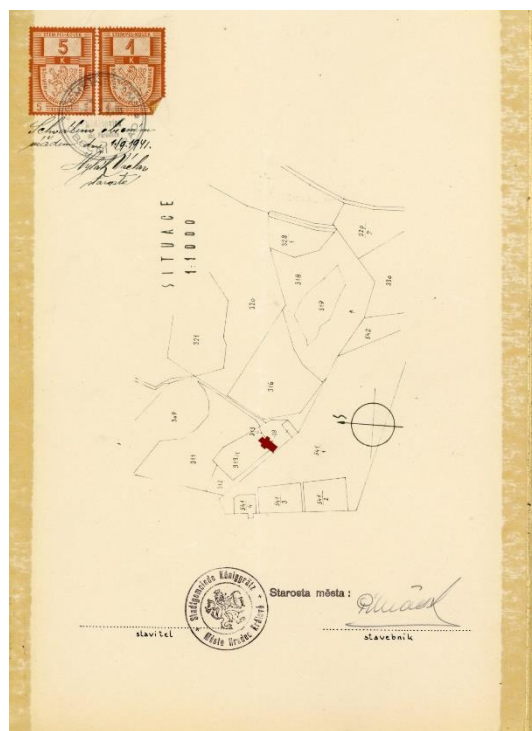
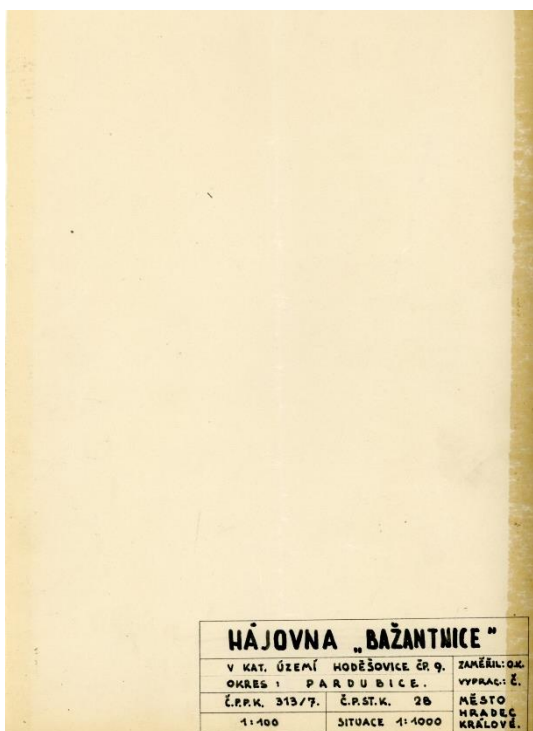


Obr. 12 Mazurova chalupa v roce 1934.



Obr. 13 Mazurova chalupa krátce po přestavbě.

⁴⁷ A jelikož byla od roku 1939 historicistní již původní Mazurova chalupa, lze na té současné dokumentovat i to, že ne každé vertikální křížení historismů má dopad na chronologicky následnou formu (pokud je totiž historismus předlohy pozitivním historismem, v jeho následné aktualizaci se tato historizující forma chová stejně, jako kdyby předlohou byla forma „skutečně historická“; pokud je naopak pozitivně historizující forma chronologicky následná, nezáleží na tom, co bylo její předlohou, protože zde dochází vždy k doslovné replikaci, takže forma předlohy není aktualizována) – proto jsme dosud hovořili pouze o křížení aktualizací.



Obr. 14–19 Zřejmě dodatečně zhotovené plány Mazurovy chalupy po přestavbě (na berní správu byly dodány roku 1941).



Obr. 20 Nová Mazurova chalupa z let 2008–2009.

Ale ani taxonomie rozšířená o tuto kategorii není postačující. První otázkou je, zda tvůrci repliky Mazurovy chalupy měli uvolněný výraz svého díla od počátku na mysli, nebo k němu dospěli nevědomě, např. technickou neschopností, při úsilí o pozitivní kopii. Míra, jakou se nová Mazurova chalupa odlišuje od své „předlohy“ je tak zásadní, že v jejím případě druhou variantu vůbec nepředpokládám, jiný však může být např. případ jednoho z tkalcovských domů v Ústí nad Orlicí – čp. 320 v Zahradní ulici. Z něho byla dle památkového katalogu 31. května 2012 sejmuta památková ochrana, načež „byl nahrazen novostavbou v podobě volné repliky“ (NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, NEDATOVÁNO). „Volná replika“ je v tomto případě morfologicky výrazně bližší originálu, přesto však již na první pohled nepůsobí autenticky. Pokud přijmeme alespoň modelový scénář, ve kterém byl tento výraz důsledkem nezvládnuté snahy o kopii, či věrnou repliku původní stavby, nebo její formální typologie, domnívám se, že objekt nelze hodnotit stejně jako Mazurovu chalupu, a je pro něho třeba vytvořit další kategorii, která by sdílela intence pozitivního historismu s výsledky volné historické apropiace. Vzhledem k tomu, že intencionálním podmíněním kategorií aktualizačního historismu jsme úmysl postavili nad projev (a já sám jsem – zcela subjektivně – přesvědčen,

že pro hodnocení jednání má úmysl větší váhu než výsledky obecně⁴⁸), nebude zde taxonomie rozvinuta do šířky, ale prohloubena rozdělením kategorie pozitivního historismu podle jakési míry úspěšnosti na pozitivní historismus věrný a nevěrný. První subkategorie se týká objektů, ve kterých byla snaha o věrnou reflexi historických forem natolik úspěšná, že dokáží oklamat diváka. Druhá subkategorie zahrnuje objekty, které sice usilovaly o totéž, ale s menším úspěchem. Vztah mezi oběma přitom není dichotomie, ale škála.



Obr. 21 Tkalcovský dům čp. 320 roku 2002.



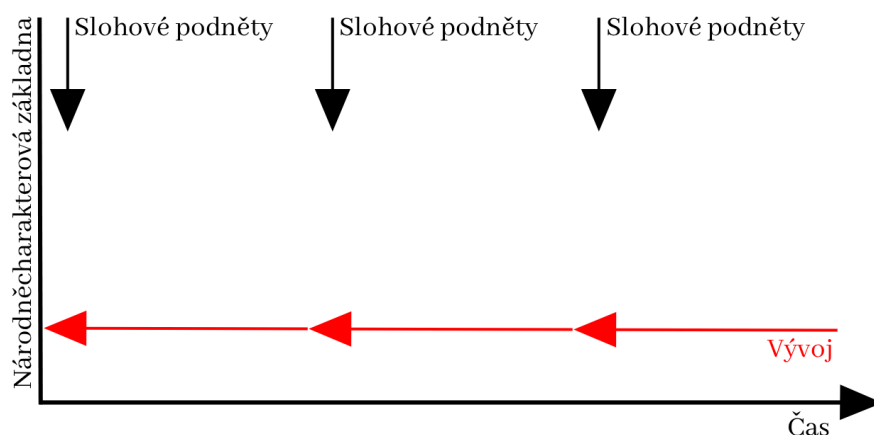
Obr. 22 Volná replika, která na místě tkalcovského domu vznikla během roku 2012.

⁴⁸ Formální rozhodnutí zde ovšem nesrovnávejme s etikou. I vztah mezi volnou historickou apropriací a tím, co dále nazývám nevěrným pozitivním historismem, lze navíc posuzovat z mnoha pozic. Pokud bychom již axiomaticky přijali, že existuje instance, podle níž vůbec může být eticky posuzován, další hodnocení bude vždy záviset na tom, zda dáváme přednost vizuální soudržnosti prostředí, nebo „historické pravdě“.

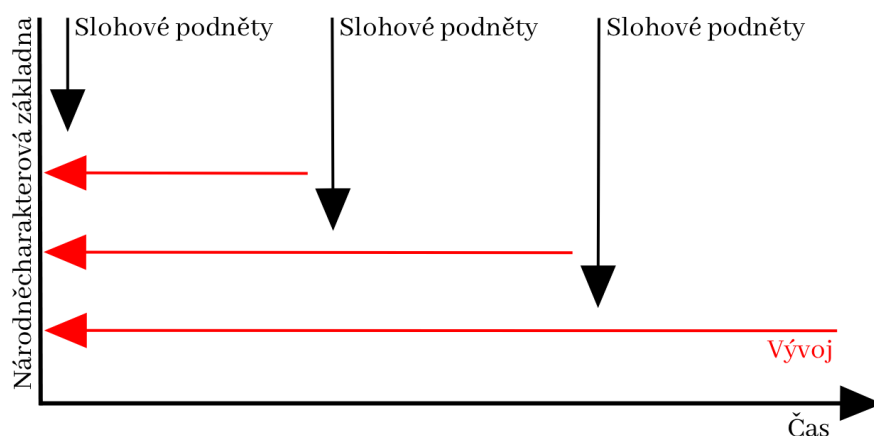
V něčem podobné, principiálně však zásadně odlišné rozdělení zasluhují také kategorie aktualizačního historismu. Vzhledem k tomu, že tématem této práce je pouze estetizace času, omezím se pouze na nástin dalšího členění časové aktualizace. Již v úvodu kapitoly bylo naznačeno možné rozdělení na morfologickou a sémantickou rovinu historismu. Mohlo by se zdát, že u některých „rondokubistických“ staveb lze o míře příslušnosti k morfologickým historismům kriticky uvažovat, neboť nemusíme nalézat formální pojítka mezi nimi a předpokládanou zdrojovou oblastí (příkladem může být fasáda pražské Legiobanky). Tato vlastnost je dána způsobem formálního utváření, které pro historismus zdánlivě netypicky postupuje zevnitř ven. Dobře to vynikne při srovnání s moderním klasicismem 20. a 30. let. Na rozdíl od toho čistý „rondokubismus“ a priori nepřijímá žádný starší formální systém (v případě moderního klasicismu jsou převzaty formy řádové architektury, které prochází aktualizující „očistou“), ale pracuje s myšlenkou aktualizace (vývoje) tvořivé síly ducha, tedy s představou kontinuity nikoli nezbytně formální, nýbrž skryté do druhého plánu, do duchovní podstaty tvůrčího procesu. Jinak řečeno, zatímco u moderního klasicismu lze snadno identifikovat trvalost formálního systému, v případě „rondokubismu“ nic jako historicky souvislý formální systém neexistuje. Existuje zde pouze neustále aktualizovaná totožnost ducha, tedy abstraktní princip, z něhož nové formy (alespoň dle programové představy) vycházejí. Již příklon k tomuto principu, ba ještě lépe samo úsilí vynaložené na jeho nalezení, však dokládá hlubokou potřebu historické legitimizace, která vznik tzv. národního stylu provázela. Bez nejmenší pochybnosti proto lze hovořit o historismu alespoň v nejširší rovině tohoto pojmu. Osobně se pak přikláním k tomu směřovat také do periferních vrstev množiny „morfologických historismů“, neboť duchem v historickém vývoji je zde motivován právě formální aspekt architektury, který si proto uchovává vědomé pouto s minulostí.

Terminologicky bychom vztah mezi časově aktualizačními historismy obou typů mohli vyjádřit opozicí apriorní a aposteriorní aktualizace. Apriorní aktualizací budeme rozumět případy, kdy se proces aktualizace – nejpravděpodobněji cestou metafyzické redukce – dobírá domnělých duchovních základů a neměnných principů tvorby, které měly vzniku historického formálního systému předcházet. V takových případech je konkrétní formální systém zcela obejit (deklaratorně vyřazen z evolučního řetězce, ačkoli ve skutečnosti je v něm nezbytně obsažen již jako jedno z východisek metafyzické redukce) a nová tvorba se aktualizačně vztahuje k „původnímu“ duchovnímu charakteru tvůrce. Naopak aposteriorní aktualizací jsou případy parafráze a modernizující stylizace

historicky existujících forem. Historizující podstata tohoto přístupu je snáze identifikovatelná, neboť jeho produkty v sobě přiznaně obsahují konkrétní chronologicky starší formy, ze kterých byly vyvinuty.



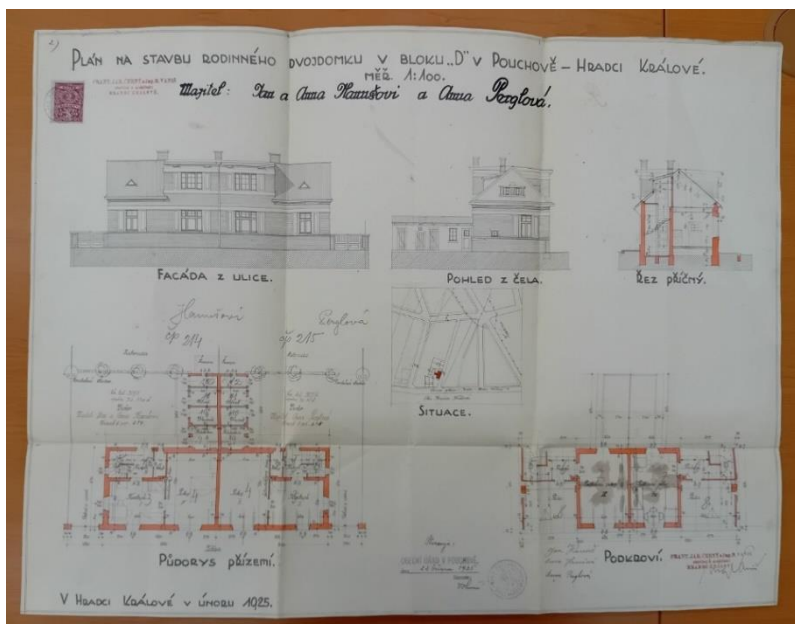
Obr. 23 Přibližné grafické znázornění principu aposteriorní aktualizace.



Obr. 24 Přibližné grafické znázornění principu apriorní aktualizace.

Tato kategorizace je užitečná mimo jiné pro další interpretaci „rondokubismu“. Velice dobře totiž ukazuje, že ne všechny stavby, které ke směru náležely, se držely programové poučky o niternosti a historické autonomii výrazu, kterou předestřel Vlastislav Hofman článkem *O svérázu* (HOFMAN 1918b). Ukazuje se to například na domech v Kaplířově ulici v Hradci Králové, které roku 1925 naprojektovali František Jaroslav Černý a Bohumil Vaniš (BERNÍ SPRÁVA HK 1880–1948a: ČP. 214 ad.). Jejich forma nedosahuje skutečné „rondokubistické“ abstrakce, což je vůbec nejlépe patrné ve štítovém motivu tří pilastrů a archivoly, se kterým jsme se částečně setkali již v Libřicích

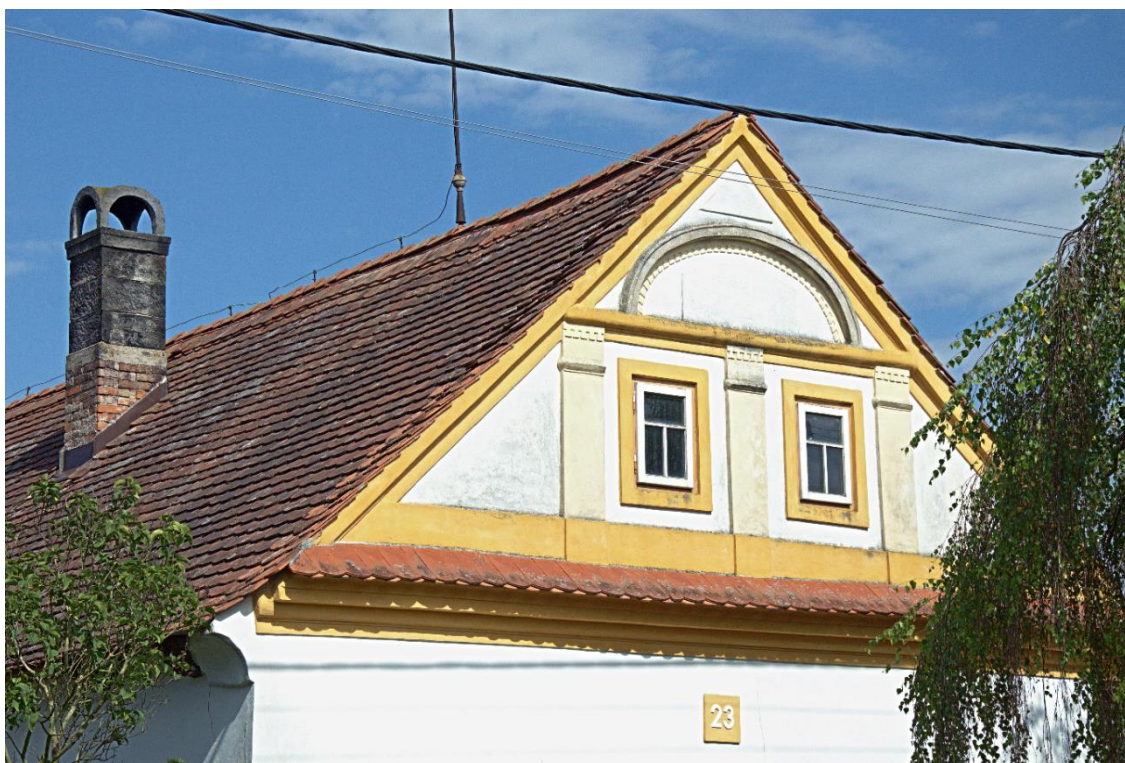
a který byl v různých obměnách poznávacím znakem většiny klasicistních chalup východočeského venkova. Jako konkrétní formální pojítka se selskou předlohou je motiv projevem aposteriorní aktualizace, která je v přímém rozporu s „protieklektickým“ programem, z něhož se „rondokubismus“ vyvinul.



Obr. 25 Plán dvojdomu čp. 214 a 215 (dnes 103 a 110) v Kaplířově ulici v Hradci Králové.



Obr. 26 Dvojďům čp. 214 a 215 (dnešní čp. 103 a 110) v roce 2024. Všimněme si dekorativního prvku ve štítě.

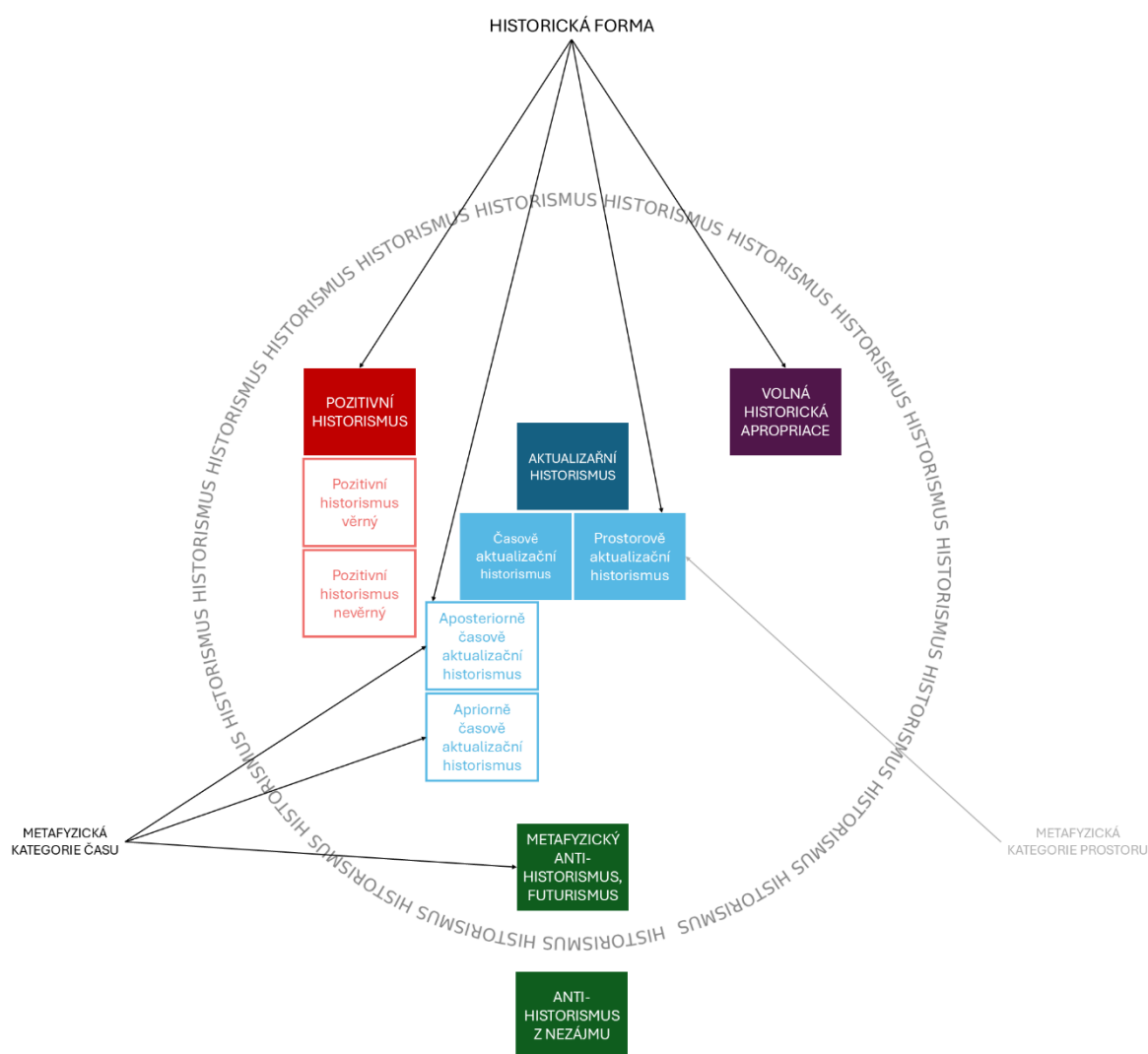


Obr. 27 Dům čp. 23 ve Svinarech roku 2024. Chalupa z poslední třetiny 19. století je příkladem nejmladší vrstvy vesnického klasicismu v severovýchodních Čechách. Identický motiv archivoly býval na sesterském domě čp. 18 (zbořen v zimě 2020–21) a v různých variacích se objevuje i v širokém okolí.

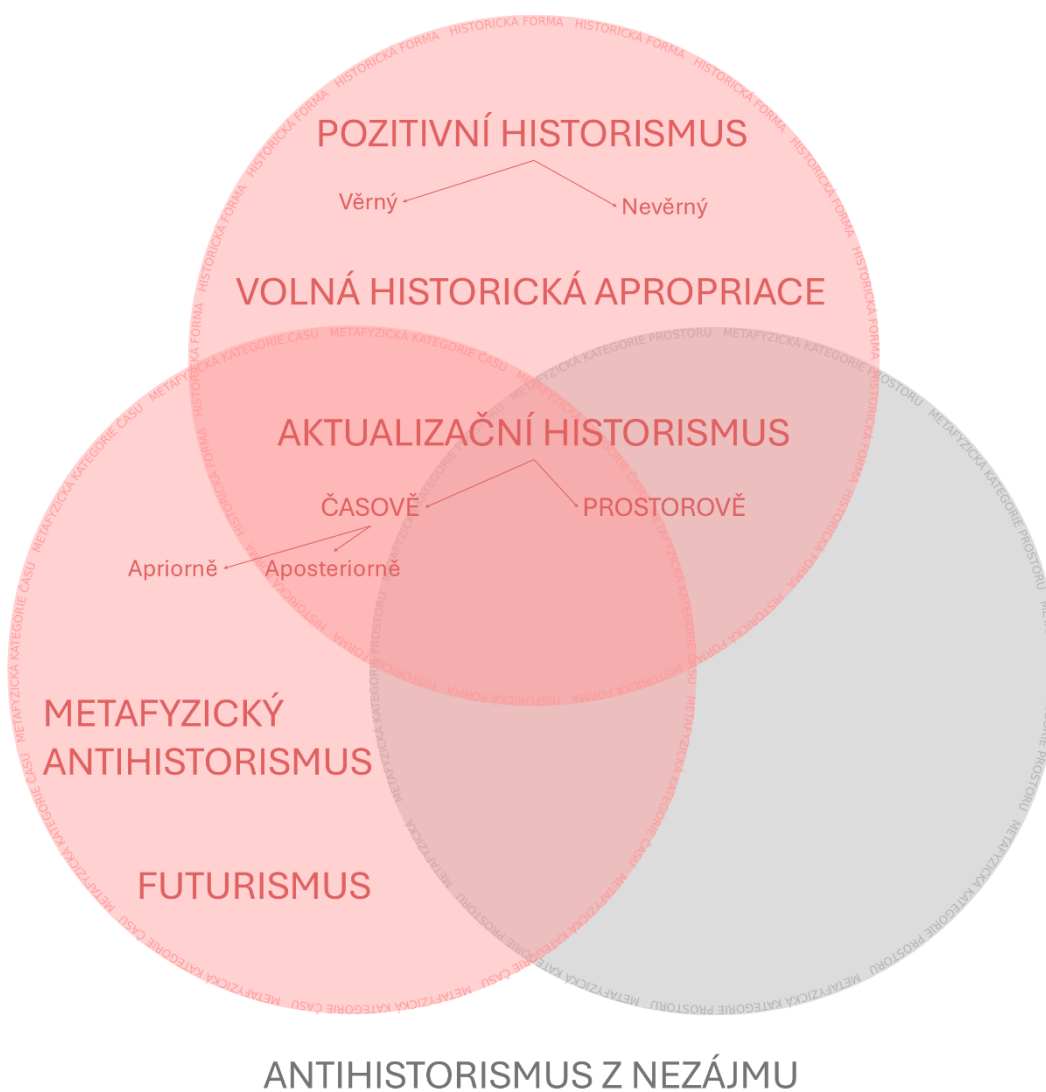
Vedle tohoto rozdělení zbývá zohlednit také historicistní podstatu části antihistoristických projevů. Když jsme k jejímu odhalení dospěli, zmínil jsem, že ne každý „antihistorismus“ je maskovaným historismem. To znamená, že také zde bude třeba dvojí kategorie. Jelikož historistický antihistorismus sdílí podobný pohled na formu a její postavení v dějinách jako aktualizační historismus, budeme jej nazývat metafyzickým antihistorismem. Hlavní vlastnost, kterou se od aktualizačního historismu odlišuje, spočívá v nepřítomnosti „aktualizovaného tématu“ – u aktualizačního historismu je totiž mimo obecný vztah k dějinám přítomen ještě historický formální zdroj, k jehož aktualizaci dochází buď apriorní nebo aposteriorní cestou – u antihistorismu totéž neplatí. Paradoxně sem vedle časově pravdivostních pojetí patří také futurismus.

Druhá kategorie antihistorismu již stojí mimo množinu historismů a bývá spojena s nezájmem o historické téma. Na základě dosavadního výzkumu jde přísně vzato o kategorii hypotetickou, neboť ji v čisté podobě nemám doloženou konkrétními příklady. I zdánlivě chladná kritika Karla Teiga i rádoby historicky neinteresované úvahy Karla Honzíka se dovolávají ducha doby a tvorby nového slohu (TEIGE 1927: 28, 36–37, 48–50; HONZÍK 1946b: 35, 37, 43 atd.). Je vůbec otázkou, zda toto pojetí můžeme v čisté

podobě hledat u moderny s jejím teleologickým výkladem dějin (srov. TEIGE 1932: 21–22).



Obr. 28 Graficky vyjádřená taxonomie historismů.



Obr. 29 Taxonomie historismů vyjádřená Vennovým diagramem. Oba růžové kruhy – historická forma a metafyzická kategorie času – i nezávisle na sobě automaticky konstituují historismus.

O tom, zda určitá kategorie představuje kategorií morfologickou, sémantickou, nebo obě přitom platí přibližně následující:

	Morfologický historismus	Sémantický historismus
Historismus pozitivní věrný	✓	×
Historismus pozitivní nevěrný	✓	×
Volná historická apropriace	✓	×
Historismus apriorně časově aktualizační	✓/×	✓
Historismus aposteriorně časově aktualizační	✓	✓
Historismus místně aktualizační	✓	✓
Antihistorismus metafyzický	×	✓
Antihistorismus z nezájmu	×	×

Je důležité upozornit, že ani takto navržená taxonomie není vyčerpávající, neboť předpokládá pouze velmi specifické – „hegeliánské“ – kritérium historické pravdivosti. Ve skutečnosti známe z minulosti ještě přinejmenším jedno odlišné. V roce 1868 se Bernhard Grueber při hodnocení návrhů rakouských parlamentních budov prezentovaných na výstavě Spolku českých architektů a inženýrů zamýšlel nad objektivním klíčem, podle něhož by mohla být posuzována adekvátnost slohu pro různé druhy stavebních zakázek. Rozlišil přitom dva zastřešující slohové směry – antický (zahrnující také renesanci) a středověký (zahrnující gotiku a románský/byzantinský sloh). Za rozhodující kritérium adekvátnosti přijal funkční rozpětí původní slohové produkce, závislé pochopitelně na společenském uspořádání toho kterého období. Zatímco tedy antické a antikizující slohy, historicky upotřebené v dobách relativního rozkvětu veřejného života, byly již v minulosti užívány na četných typech profánních veřejných budov a jako „řeč

veřejnosti, volného slova a snažícího se ducha“ měly být inherentně demokratičtější, středověké slohy byly od počátku úzce spojené s křesťanstvím a podle Gruebera měly čistě kostelní ráz. Ve středověku údajně neexistoval žádný veřejný život a nebylo žádné svobodné měšťanstvo. Poddaní měli trpět a neměli mít jinou možnost útěku než náboženství. S tím měla jít ruku v ruce neexistence pohodlných domů, veřejných škol a jiných útavů, které znala moderní doba. Náboženský cit se podle Gruebera nezměnil, ale potřeby profánního života se oproti středověku proměnily k nepoznání. Pravidlo, které z toho Grueber vyvodil tak středověké slohy doporučovalo užívat pouze na církevních stavbách (GRUEBER 1868: 14).

Ve zjevném rozporu s tímto pravidlem vznikala v letech 1865–1875 areál Zemské porodnice u Apolináře navržený Josefem Hlávkou ve stylu pobaltské cihlové gotiky. Martin Horáček upozornil, že Hlávková slohová volba způsobila svou vnímanou nevhodností značný rozruch. Vyslovil také domněnku, že tímto rozruchem mohl být zasažen i Grueber, který „neměl nikde zaručeno, že Hlávkův příklad nestrhne další architektky k experimentování s formami, jejichž výskyt v daných souvislostech pokládal za ignorování historické pravdy a zastírání vazeb moderního společenského zřízení k jeho údajným kořenům“ (HORÁČEK 2012: 72). Pokud Horáčekův předpoklad pravdivostního zatížení Grueberova pravidla přijmeme, zdá se skutečně evidentní, že Grueber „historickou pravdu“ posuzoval odlišně než „hegelovci“ pozdějšího období, a to nikoli z pohledu dějin jako obecného principu vývoje, ale z pohledu jednotlivých slohů a konkrétní historické epochy. Z této perspektivy bylo stejně tak možné vystupovat proti slohovému míšení, i když taková kritika nemusela mít vždy pravdivostní podtext.

1.9 Shrnutí

Teoretická část práce představila koncept estetiky vývoje. Výhradní zaměření na tuto estetickou kategorii s sebou nese nevyhnutelné riziko nadhodnocení jejího významu, které bylo adresováno juxtapozicí původního dichotomického modelu, po němž práce nese své pojmenování, s rozšířením multipolárního modelu estetických norem Květoslava Chvátíka. Především proponované rozdíly mezi objektivním a subjektivním anachronismem snad podaly argument pro arbitrárnost větší části historickopravdivostní kritiky v umění a architektuře. Zopakujme, že je podstatný rozdíl mezi zobrazivým uměleckým dílem s historickou tematikou, kde může docházet k objektivnímu konfliktu mezi zobrazovaným a způsobem zobrazení, a stavbou, která nemá denotát a u níž je slohová volba vždy

nevyhnutelně autentickým dokladem, nikoli však výpovědí o intencích a životních pohledech autora. Z toho se zdá vyplývat, že stavba jako autorův výraz vůbec nemůže být nepravdivá. Historickopravdivostní kritika v takovém případě spočívá pouze na domněle objektivním řádu dějin, vůči němuž vyznívají všechny nesouhlasné projevy reaktivně. Otázka historicky pravdivé formy je tak výhradně otázkou filozofie dějin a dovolím si tvrdit, že dosavadní dějiny nám nedávají možnost předpovídat budoucí vývoj. Otázkou determinismu a predikce budoucnosti se v *Postmoderní situaci* zabýval i Jean-Francois Lyotard. Abychom mohli předpovědět, co nastane, museli bychom přinejmenším dokonale zaměřit současný vesmír. Praktickou nemožnost takového měření Lyotard dokládá mj. s odkazem na paradox pobřeží Benoita Mandelbrota (LYOTARD 1993: 164–167; srov. MANDELBROT 1967). Ten ukazuje, že délka pobřeží je závislá na přesnosti měření. S narůstající přesností se zvětšuje až k nekonečnu. Lyotardovými slovy: „Není pravda, že nejistota, to znamená neexistence kontroly, se zmenšuje tou měrou, jak se přesnost zvyšuje: zvětšuje se spolu s ní“ (LYOTARD 1993: 165). To ještě lépe dokládá Jean Perrinův příklad s měřením hustoty vzduchu. S narůstajícím detailem, tedy se zmenšováním objemu měřeného vzorku, dochází nejprve ke snižování, později však k nárůstu výkyvů. Na atomární úrovni dospíváme tak daleko, že v jednom z milionu měření, pokud trefíme jádro atomu, bude naměřená hustota milionkrát větší než hustota vody, zatímco ve zbývajícím milionu případů bude nulová (IBID.). Dalo by se říci, že řešením je stanovit měřítko, kde jsou pozorované výkyvy nejmenší, problém však spočívá v tom, že takové měřítko neexistuje objektivně a spolu s výsledky měření bude vždy závislé na rozhodnutí měřitele. Predikce budoucnosti – pokud není přímo nemožná – je tedy alespoň prakticky neproveditelná. Zdá se, že žádná filozofie dějin přinejmenším pro svou nejistotu neopravňuje uplatňovat nároky na „historicky pravdivou“ formu. Pokud chce někdo tvrdit opak, měl by nás nejprve přesvědčit o determinismu a své schopnosti věštit.

Již v úvodu bylo napsáno, že estetika vývoje není nezbytně důsledkem evolucionistické interpretace dějin. Podaný historický přehled je o to více třeba považovat za dílčí. Práce ukázala, že existují přinejmenším velmi těsné paralely mezi antihistoristickou argumentací modernistické teorie architektury a Hegelovým filozofickým dějepisem. Tvzení, že obojí je v podstatě historismem centrovaným na abstraktní princip vývoje, který zpřítomňuje současně včerejší i zítřejší, se objevuje přinejmenším od druhé poloviny 20. století a podpořit ho lze také v rámci systému odvozeného z Chvatíkových

estetických norem.⁴⁹ Obojí – Hegelova filozofie i diskurs moderní architektury – je v jádru zakládáno normou, která extrapoluje obecnou trajektorii dějin na základě minulosti. Taková norma se nechová příliš odlišně od toho, co můžeme vidět u zastánců „tradičních hodnot“ – v obou případech se přichází s tvrzením, že věci byly jistým způsobem nastaveny dříve, či dokonce „odjakživa“, a proto se v nich musí stejným způsobem pokračovat. V obou případech vzbuzuje v posuzujícím nelibost estetický objekt, který odporuje jeho normotvorné percepci minulosti. Proto byl v taxonomii v předchozí kapitole postaven mimo okruh historismů pouze „antihistorismus z nezájmu“. Podobně, jako Chvatík píše, že estetická hodnota roste s pozitivní i negativní odezvou, lze totiž v jiném kontextu říci, že smysl pro historismus je roven nule pouze tam, kde otázka historické příslušnosti – často příslušnosti tazatele samého – nevzbuzuje vůbec žádné zaujetí. Nezáleží tedy na tom, zda svůj historismus manifestujeme lpěním na zavedených formách, atavismy, nebo domněle zákonitými principy podloženým voláním po cestě vpřed – to vše je ostatně často jen projevem naší osobní filozofie dějin –, historisty nejsme pouze v tom případě, že pro nás estetizovaná otázka historické příslušnosti neexistuje, jen tehdy, pokud při pohledu na války o historickou perspektivu mlčky pokrčíme rameny a dáme tak výraz svému nepochopení toho, o co v nich běží.

S vědomím příslušnosti historickopravdivostní kritiky k historismům se přímo nabízí historismy klasifikovat, jako se o to, z větší části induktivně, pokusila předložená taxonomie. Jistě není třeba všechny její prvky znovu vyjmenovávat (bez ohledu na to, že jejich výčet dosud nemusí být kompletní). Možné by bylo poukázat na některé síly, které mezi nimi vystupují. V některých případech je patrná zejména dialektika protikladných tendencí k fixaci a aktualizaci, ta však na sebe bere různé podoby. Jako dokonale fixační lze označit pozitivní historismus, jako dokonale aktualizací metafyzický antihistorismus a futurismus. Průnikem obou principů jsou oba aktualizací historismy a volná historická apropiace, způsob, jakým u každé z těchto kategorií k průniku dochází, má ale těžko souměřitelné kvality. Rozhodujícím kritériem je intencionalita.

Ponechávám diskusi, zda lze jednotlivé druhy historismů seřadit podle poměru fixačního a aktualizací principu na škále, která by vyjádřila jejich progresivitu. Osobně podobné jednorozměrné prezentaci nakloněn nejsem, protože nevím, podle

⁴⁹ Z formulace to snad vyplývá, ale pro jistotu zdůrazňuji, že Chvatík se touto otázkou ve *Strukturální estetice* vůbec nezabývá. Píši zde sám za sebe a svou interpretaci jeho systému, resp. za systém, který jsem na estetických normách založil ve druhé kapitole.

jakých kritérií by měl být porovnán analytický postup aktualizačního historismu s improvizací volné apropiace. Jsou však oblasti, kde je rozdílná míra progresivity patrná. O „rondokubismu“ bylo řečeno, že náležel mezi aktualizační historismy, ve své programové podobě konkrétněji mezi historismy apriorně aktualizační, třebaže mnoho architektů formální autonomie nedosáhlo a zůstalo poplatno starším formálním systémům aktualizovaným aposteriorně. V případech bližších i vzdálenějších programovému ideálu to znamená, že šlo o směr, který pracoval s aktualizovaným tématem, kterým pro něj byl především český folklór. V polovině dvacátých let byl tento směr postupně smeten konstruktivismem a funkcionalismem, které byly z větší části spojené s antihistorismem (ačkoli u Adolfa Loose jsme viděli, že i on ve své návaznosti na Schinkela s aktualizovaným tématem pracoval) a vedle dalších ohledů kritizovaly eklektickou povahu svého předchůdce (srov. TEIGE 1930: 103–106). Směr, který si kladl za cíl překonat historickou statickostí staršího svérázu, tak dokonal svou dráhu pod palbou nařčení z passéismu, aniž by se výrazněji zpronevěřil svým myšlenkám.

²Didaktická část

2.1 O projektu

Pedagogickou část diplomové práce jsem realizoval pod ochotným vedením MgA. Lenky Soukalové na své někdejší střední škole, Střední uměleckoprůmyslové škole hudebních nástrojů a nábytku v Hradci Králové. K dispozici jsem měl celkem 20 vyučovacích hodin se třídou 2. DI (design interiérů). Projekt jsem koncipoval především jako uvedení do tématu pomocí pokud možno vzájemně navazujících aktivit. Ty měly nejprve v různých rovinách přiblížit fenomén času v architektuře, posléze fenomén restaurování a rekonstrukce. Pro sérii posledních zadání, která se týkala rekonstrukce památky a její propagace, jsem vybral tři objekty z regionu, s nimiž mám různé druhy osobních zkušeností.

Téma je myslím pro žáky vybraného oboru užitečné, neboť pokud na studium naváží designérskou praxí, jednou se s příbuznými otázkami mohou sami potýkat. Během vedení hodin jsem se snažil navádět k různým pohledům a neprosazovat ani svůj vlastní – a konec konců ne zcela jasně vyhraněný – názor, ani zavedené narativy. Mým cílem bylo především seznámit žáky s tím, že otázka po historické pravdivosti mohla (a dodnes může) být vznášena, a poskytnout jim podněty k tomu, aby sami zvážili její relevanci a případně o ni dále uvažovali.

2.2 Zadání č. 1

Téma: perspektiva, modernistické principy v urbanismu 20. století

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI (design interiérů))

Předchozí zkušenosti žáků: Aktivita navazuje na seznámení se základy perspektivy, které dle tematického plánu SUPŠ HNN představuje náplň prvních hodin výtvarné přípravy ve druhých ročnících designérských oborů. S projevy moderního urbanismu se žáci nepochybně setkávají při svém pobytu ve městě, sama plenérová kresba je zasazena do nejbližšího okolí školy, kterým prochází téměř každodenně. Přemýšlení o výtvarné kompozici si žáci oboru interiérový design osvojují již druhým rokem.

Časová dotace: zamýšlená: 3 vyučovací hodiny, skutečná: 4 vyučovací hodiny

Cíle: Výchovný: Žák projevuje zájem o další studium krajiny. Své poznatky sdílí s okolím. **Vzdělávací:** Žák chápe základní principy modernistického urbanismu a dovede je identifikovat v terénu. **Dovednostní:** Žák ovládá techniku perspektivní kresby.

Motivační otázky: Jakým způsobem se dopravujete do školy? Máte představu o tom, jak vypadá její nejbližší okolí? Využíváte toto okolí ve svém volném čase (o přestávkách)? Pokud ano, jak? Jste spokojeni se stavem tohoto okolí?

Technika: kresba

Materiál, pomůcky: papír formátu A3 a A4, tužka, uhl

Výtvarný problém: perspektiva

Zadání: Studium sídlištní krajiny. Žáci jsou rozděleni do čtyřčlenných skupin a pověřeni tvorbou rychlých, avšak prostorově věrných studií nejbližšího okolí školy.

Kritéria hodnocení: perspektivní správnost studijních kreseb

Harmonogram výuky:

1. Představuji se žákům, probíhá rozdělení do skupin a zadání „bojovky“ v okolí školy (žáci jsou instruováni k maximálnímu množství a přesnosti studijních kreseb, doposud však nevědí, že na jejich základě budou tvořit mapu).
2. Plenérová kresba.
3. Vyhodnocení výsledků plenérové kresby. Představuji žákům svůj magisterský didaktický projekt.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti společenskovedného vzdělávání („člověk v dějinách“: „modernizace společnosti – technická, průmyslová, komunikační revoluce, urbanizace, demografický vývoj; evropská koloniální expanze“; „dějiny studovaného oboru“ (MŠMT 2007: 21–22)), estetického vzdělávání („Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – uplatňovali ve svém životním stylu estetická kritéria; – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] – podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury a měli k nim vytvořen pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (IBID.: 38); „Kultura“: „– společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova; – kultura bydlení, odívání – lidové umění a užitá tvorba – estetické a funkční normy⁵⁰ při tvorbě a výrobě předmětů používaných v běžném životě“ (IBID.: 39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“: „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury –

⁵⁰ Formulaci z RVP cituji navzdory tomu, že s ní nesouhlasím. Estetická funkce je také funkce již podle strukturalistů Mukařovského, Chvatíka aj. (CHVATÍK 2001: 66–68).

jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Vyučovací blok byl vůbec prvním, který v předmětu výtvarná příprava třída 2. DI letošního školního roku absolvovala. Dva bloky výtvarné přípravy měly proběhnout již týden před mou výukou, školou však byly zrušeny kvůli horkému počasí. Úvod hodiny probíhal velmi uvolněným způsobem, čemuž napomáhalo již prostorové uspořádání ateliéru, který bez dělicí příčky volně navazuje na školní chodbu. Ve skupině se nacházelo celkem 9 žáků. Tuto skutečnost jsem ocenil kvůli lepším možnostem komunikace v relativně malém kolektivu. Prvních několik minut společně stráveného času bylo vyplněno úvodním slovem MgA. Soukalové, která seznamovala žáky s organizačními náležitostmi nového školního roku a představovala jim mou osobu. Během jejího projevu jsem usiloval o spuštění prezentace, kterou bych žáky seznámil s didaktickým projektem, jehož se mají stát součástí, školní technika se však ukázala jako limitující, neboť objemný soubor nebylo možno nahrát z flash disku a prezentaci musela teprve později otevřít MgA. Soukalová ze školního e-mailu. Prezentaci jsem uvedl krátkým představením obsahu, který dosazuji za pojem dějinné pravdivosti, a osobních motivací, které mě vedly k jeho dalšímu zkoumání. Ve stručnosti jsem se žákům pokusil představit architekturu 2. poloviny 19. století, která pro mě představuje hlavní referenci při bádání na poli estetického historismu. Při tom jsem musel formulovat svou charakteristiku úměrně schopnostem žáků, kteří toto období v dějinách umění dosud neprobírali. Na výklad jsem navázal ukázkou z eseje F. X. Šaldy, který s historicistním proudem projevoval nesouhlas. Ukázkou jsem nechal číst žáky nahlas, ukázalo se nicméně, že pro jejich výchozí úroveň byla nejspíše příliš složitá (tohoto názoru byla při reflexi po výuce také MgA. Soukalová). Nejasnosti jsem proto musel vysvětlovat. Prezentaci jsem zakončil představením hnutí Architectural Uprising jako dokladu, že historismus, který bude náležet k předmětům našeho společného zkoumání, není konkrétním směrem/obdobím v dějinách umění, ale spíše abstraktní dějinnou tendencí, která může nacházet živnou půdu i v současnosti.

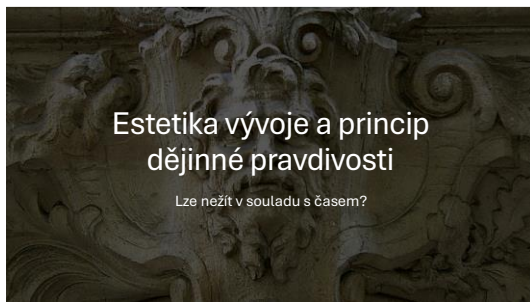
Po prezentaci jsem žáky seznámil s dnešním úkolem a následovalo přibližně 10–15 minut nácviku lineární perspektivy, jejíž integrace do tématu hodiny byla výslovným přáním MgA. Soukalové (neboť jde o součást tematického plánu). V této části hodiny MgA. Soukalová převzala iniciativu a zopakovala s žáky cvičení, které prováděli již minulém školním roce. Za tuto iniciativu jsem byl vděčný, neboť s úplným opakováním

základních principů lineární perspektivy jsem ve své přípravě nepočítal (vycházel jsem z předpokladu, že toto opakování budou mít žáci za sebou již z týdne, ve kterém nakonec výuka odpadla).

Venku probíhala další výuka podstatně volněji. Jako první došlo k rozdělení třídy do dvou skupin (po 4 a 5 žácích). Společně jsme pak nejprve prošli oblast, která byla určena k mapování, načež byl po zodpovězení otázek povolen oběma skupinám rozchod. Dozor nad žáky jsme prováděli společně s MgA. Soukalovou. Jednotlivce roztroušené po školním okolí jsme obcházeli (většinu času každý zvlášť) a poskytovali jim rady. Často se opakovaly chyby spojené s příliš vysoko postaveným horizontem a špatnou proporcionality zobrazovaných objektů, v souhrnu se však domnívám, že se svou první plenérovou kresbou perspektivy se žáci vypořádali důstojně. Problém spočíval v počtu provedených kreseb. Právě nezkušenost žáků jsem při plánování aktivity podcenil, neboť jsem se domníval, že ve skupinách budou schopni pokrýt výrazně větší plochu, než se ve skutečnosti stalo. Většina žáků během času, který jsme venku strávili (něco přes 2 vyučovací hodiny), stihla pouze jedinou studijní kresbu. Často se projevovala snaha zakreslit na budovách detaily, ačkoli žáci byli předem instruováni, aby pracovali spíše na rychlých a jednoduchých studijních skicách. Již záhy jsem vyhodnotil, že větší přínos pro žáky vyplyne z ponechání prostoru pro klidné studium perspektivy i na menším počtu objektů než z jejich pohánění k větší rychlosti. Obětí se nakonec stala aktivita č. 2 (tvorba mapy), která měla být realizována rovněž během tohoto vyučovacího bloku, z časových důvodů však byla odložena až na začátek bloku následujícího.

Celkově se domnívám, že hodina náležela spíše k těm slabším, které jsem již ve výtvarné výchově odučil, tento pohled však může být ovlivňován tím, že hodina více méně postrádala teoretickou část (uvvedení projektu bylo spíše stručné a organizační), na kterou jsem byl v minulosti zvyklý, takže mohla působit výrazně volnějším a neuspořádanějším dojmem. Kladně naopak hodnotím komunikaci s žáky, kteří se navzdory svému počtu ukázali jako velmi různorodý kolektiv.

Prezentace (obr. 30–40):



Dušan Jurkovič: Bartolova útulna, Peklo (1912 úprava staršího myšlenka Pekelec)

„Neznám hned tak podivné velkého a drtivého architektonického dojmu, jako ten, kterým působí veliký železniční most, holý, pustý, bez ozdob, pouhopouhá ztělesněná konstruktivní myšlenka: právě v této příkré charakteristické čistotě, v této tvrdé rybnosti, v této nevyhlášené počtivosti a přínosti je zárodek estetické senzace, je něco, co si vynucuje účtu a co těsně sousedí s pocitem velikosti. Jak malicherně a titěrně vypadají vedle toho kamenné stavby našich měst se svými takzvanými estetickými fasádami, se svými kupolemi a sloupky uloupenými z renesančních paláců! Jaká podvodná maskádka, jaká hrůzná fraska a parodie, jaké falzátorství základního rytmu umělecké počtivosti a pravdy, neporušitelné souvislosti mezi dobou a jejím výrazovým projevem!“ (F. X. Šalda, 1903*)

* ŠALDA, František Xaver. Nová krása: Její geneze a charakter. In: ŠALDA, František Xaver. Boje o zřítel: Meditace a rasopis. 4. Praha: Československá škola, 1922, s. 148.



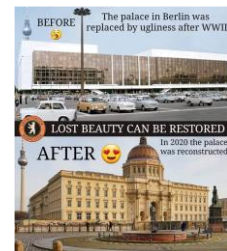
Josef Zitek: Národní divadlo, Praha (1881)



Josef Gočár: Wenkeův obchodní dům, Jaroměř (1911)

Hlas „reakce“?

- <https://www.architecturaluprising.com/>



Vojenská mapování

- <https://www.chartae-antiquae.cz/cs/mapsets/>
- http://oldmaps.geolab.cz/map_root.pl?lang=cs&map_root=1vm
- <https://maps.arcnum.com/en/browse/country/firs-tsurvey/>



Populární dvůr Ostrov, okres Rychnov nad Kněžnou



Populární dvůr Ostrov (Mapy.cz: 3D pohled, 2016/2018)



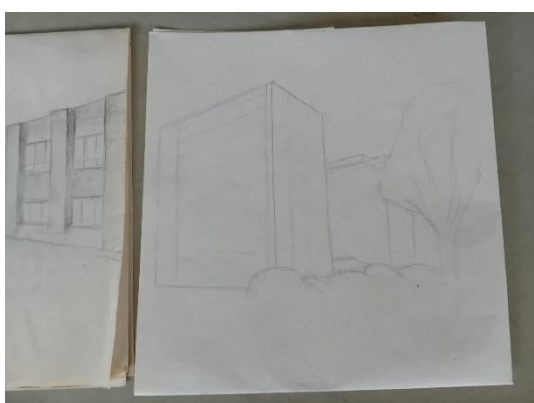
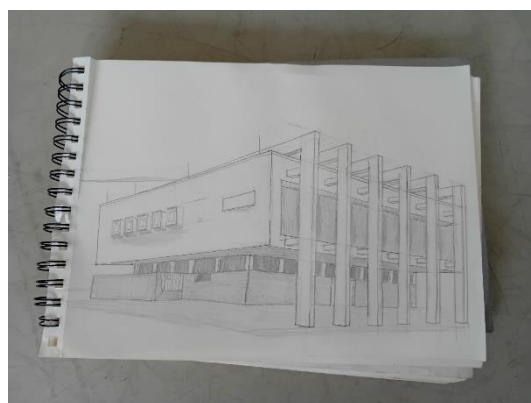
Druhé vojenské mapování (1852-1853)



První vojenské mapování (1780-1783)



Práce žáků (obr. 41–45):



2.3 Zadání č. 2

Téma: mapa, modernistické principy v urbanismu 20. století

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Aktivita navazuje na plenérovou kresbu z předešlého vyučovacího bloku. Předmětem zobrazení je stále nejbližší okolí školy, tedy terén žákům důvěrně známý. S mapami se dne mohou žáci setkat zřejmě především prostřednictvím digitálních aplikací.

Časová dotace: zamýšlená: 1 vyučovací hodina, skutečná: 0,3 vyučovací hodiny

Cíle: **Výchovný:** Žák projevuje zájem o diachronní studium krajiny. **Vzdělávací:** Žák chápe základní principy modernistického urbanismu a dovede je identifikovat v terénu. Zná a dovede použít webové stránky s digitalizáty hlavních rakouských mapových děl 18. a 19. století. **Dovednostní:** Žák je schopen transpozice perspektivní kresby do půdorysného zobrazení.

Motivační otázky: Jak často používáte mapu? Kterou mapu používáte nejčastěji? Víte, jak jsou mapy vytvářeny? Jak myslíte, že se vytvářely mapy před dvěma sty lety?

Technika: kresba

Materiál, pomůcky: papír formátu A4, tužka

Výtvarný problém: převod perspektivního zobrazení do půdorysu

Zadání: Tvorba mapy metodou „à la vue“. S pomocí perspektivních kreseb získaných v předešlé aktivitě žáci zpracovávají polohopisný plán, který ověřuje jejich prostorovou představivost i perspektivní správnost studijních kreseb.

Kritéria hodnocení: přesnost mapového díla

Harmonogram výuky:

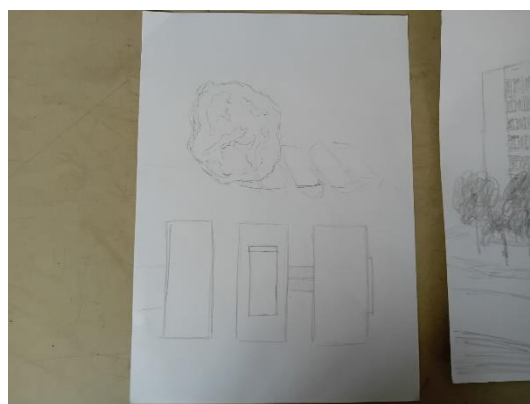
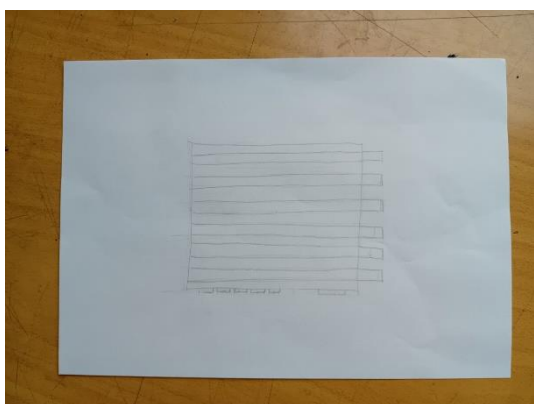
1. Rekapitulace plenérové kresby. Žáci jsou seznámeni s mapami stabilního katastru a trojího vojenského mapování. Je zadána tvorba mapy.
2. Tvorba mapy.
3. Beseda a zhodnocení.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti společenskovedního vzdělávání („člověk v dějinách“: „modernizace společnosti – technická, průmyslová, komunikační revoluce, urbanizace, demografický vývoj; evropská koloniální expanze“; „dějiny studovaného oboru“ (IBID.: 21–22)), estetického vzdělávání

(„Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – uplatňovali ve svém životním stylu estetická kritéria; – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] – podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury a měli k nim vytvořen pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (IBID.: 38); „Kultura“: „– společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova; – kultura bydlení, odívání – lidové umění a užitá tvorba – estetické a funkční normy při tvorbě a výrobě předmětů používaných v běžném životě“ (IBID.:39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“: „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury – jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Aktivita měla být zařazena na konec prvního vyučovacího bloku, z časových důvodů však musela být přeložena na úvod druhého bloku. Původně se počítalo s tím, že žáci budou pracovat ve skupinách (které právě proto v úvodu předešlé aktivity tvořili), vzhledem k tomu, že již během první vyučovací hodiny se skupinová práce spíše rozpadla a tvorba mapy byla z časových důvodů přeložena na druhý, již tak nabitý vyučovací blok, byli žáci pověřeni pouze kratším samostatným převodem svých vlastních kreseb do půdorysu. Žákům byly rozdány papíry a na činnost bylo ponecháno přibližně 10 minut, během kterých svůj úkol všichni stihli dokončit. Až na jednu výjimku transpozice do půdorysu proběhla zdařile. V jednom případě žákyně narazila na příliš komplikovaný půdorys zobrazovaného objektu. Po reflexi této práce byla žákům představena mapová díla 18. a 19. století, která položila základ následující aktivitě.

Práce žáků (obr. 46–47):



2.4 Zadání č. 3

Téma: perspektiva, předmoderní městská krajina

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Aktivita je volným pokračováním předchozího vyučovacího bloku. S tématem urbanismu i výchozími mapovými díly byli žáci seznámeni již v jeho průběhu.

Časová dotace: zamýšlená: 2 vyučovací hodiny, skutečná: 1,7 vyučovací hodiny

Cíle: **Výchovný:** Žák si uvědomuje neopakovatelnost městských útvarů podobných „středověké“ Olomouci za současné sociokulturní situace. O axiologických implikacích této skutečnosti uvažuje nezávisle na názoru pedagoga (připusťme však, že to je prakticky spíše nereálné). **Vzdělávací:** Žák rozumí odlišnostem mezi středověkým a moderním urbanismem a tyto odlišnosti dovede zdůvodnit sociokulturní proměnou obyvatelstva. **Dovednostní:** Žák je schopen transpozice půdorysného zobrazení do perspektivy.

Motivační otázky: V čem se jádra měst středověkého založení liší od měst 20. století? Dovedete pouze na základě historické mapy posoudit, co bylo Olomouci společné s Hradcem Králové?

Technika: kresba

Materiál, pomůcky: papír formátu A3, tužka, uhlí, mobilní telefon s přístupem k internetu

Výtvarný problém: perspektiva

Zadání: Žáci pracují jednotlivě. Na základě povinných otisků stabilního katastru z města Olomouc se pokoušejí o perspektivní rekonstrukci historického uličního interiéru. Po skončení práce následuje beseda, během které je možné kresby, které vycházely ze zobrazení dodnes zachovalých partií města, porovnat se skutečným současným stavem s pomocí aplikace Google Maps nebo Mapy.cz

Kritéria hodnocení: perspektivní správnost

Harmonogram výuky:

1. Rekapitulace předchozího vyučovacího bloku a zadání nové aktivity. Žáci jsou stručně informováni o pevnostní minulosti města Olomouc.
2. Žáci si v geoprohlížeči volí uliční partii, jejíž „rekonstrukcí“ se budou zabývat.

3. Žáci kreslí.
4. Beseda a zhodnocení.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti společenskovedního vzdělávání („člověk v dějinách“: „středověk a raný novověk (16.–18. stol.)“; „modernizace společnosti – technická, průmyslová, komunikační revoluce, urbanizace, demografický vývoj; evropská koloniální expanze“ (IBID.: 21)), estetického vzdělávání („Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – uplatňovali ve svém životním stylu estetická kritéria; – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] – podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury a měli k nim vytvořen pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (IBID.: 38); „Kultura“: „– společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova; – kultura bydlení, odívání – lidové umění a užitá tvorba – estetické a funkční normy při tvorbě a výrobě předmětů používaných v běžném životě“ (IBID.: 39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“: „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury – jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“ (IBID.: 48)).

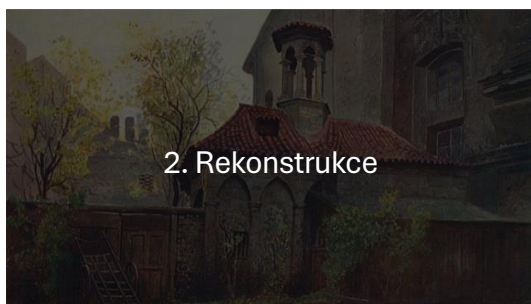
Reflexe výuky: Vyučovací blok byl zahájen krátkou aktivitou č. 2. Po krátké reflexi této aktivity, během které jsem stručně představil zadání pro dnešní hodinu, jsem spustil prezentaci, s jejíž pomocí jsem žáky seznámil s trojicí habsburských vojenských mapování a měřickým operátem stabilního katastru. Na příkladu poplužního dvora Ostrov jsem při té příležitosti ukázal, jakým způsobem lze mapování využít pro diachronní studium krajiny. Během výkladu se zdálo, že žáci o mapové nástroje neprojevovali významnější zájem, po výuce však za mnou přišel žák X., aby se zeptal na adresu stránek, na kterých se mapy nachází. Snad alespoň jeho tak tato část zaujala.

Vlastní výtvarná práce probíhala na základě map stabilního katastru, které jsem žákům natiskl na papíry formátu A4. Někteřým žákům delší dobu trvalo, než si v mapě zvolili zákoutí, které by chtěli převádět do perspektivního pohledu. Většina žáků se následně nesnadno potýkala se zadáním, které se myslím ukázalo být nepřiměřeně náročné jejich dosavadním zkušenostem s perspektivou. Žákům bylo třeba během práce radit a je mou velkou hanbou, že v případě žákyně X. se ukázalo, že mé rady byly od počátku špatné a zadání tak bylo obtížné i pro mě samého. Po konzultaci s MgA. Soukalovou jsem usoudil, že by bylo vhodné obohatit pracovní techniku o možnost využít barvy.

Konkrétně jsem zvolil pastel, kvůli jeho časové a materiální nenáročnosti. Užití pastelu se pak u několika žáků ukázalo jako alespoň částečná satisfakce po aktivitě, kterou MgA. Soukalová označila za „výzvu“.

Během dvouhodinového vyučovacího bloku se ukázalo jako nereálné aktivitu uvést, provést a shrnout se všemi vývody, které jsem si připravoval. Myslím, že na alespoň trochu uspokojivé dokončení této práce by byla zapotřebí ještě minimálně jedna, spíše dvě další vyučovací hodiny. Shrnutí na konci probíhalo stručně, především ve srovnání uliček, ke kterým žáci dospěli, s otevřenými prostory na včerejších studiích. Představení historizujícího urbanismu dle Camilla Sitta jsem se z časových důvodů rozhodl přeložit na úvod následujícího bloku.

Prezentace (obr. 48–64):



František Zaloudek: Model hradecké pevnosti dle stavu z roku 1865 (1908/1916)



Olomouc (stabilní katastr, 1833) <https://ags.cuzk.cz/archiv/>

- <https://mapy.cz/letecka?pid=102451485&newest=1&yaw=4.411&fov=1.257&pitch=-0.015&x=17.2537286&y=49.5943391&z=20&ol=8>
- <https://mapy.cz/letecka?pid=102450529&newest=0&yaw=4.134&fov=1.571&pitch=-0.135&x=17.2539536&y=49.5958777&z=19&ol=1%2C8>



Olomouc (první vojenské mapování)



Hradec Králové (první vojenské mapování)

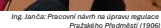
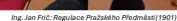
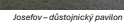
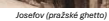
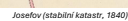
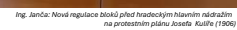


Praha, Vinohrady

- **Vinohrady**
 - <https://mapy.cz/stecka?pid=104182033&newest=1&view=4.913&fov=1.257&pitch=0.059&x=14.4540744&y=50.0763588&z=15&ov=1%2C8>

- Videa

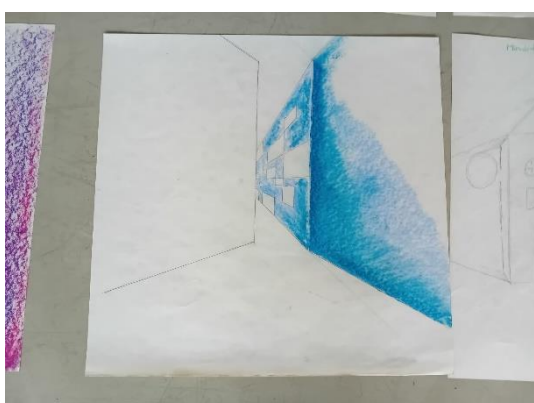
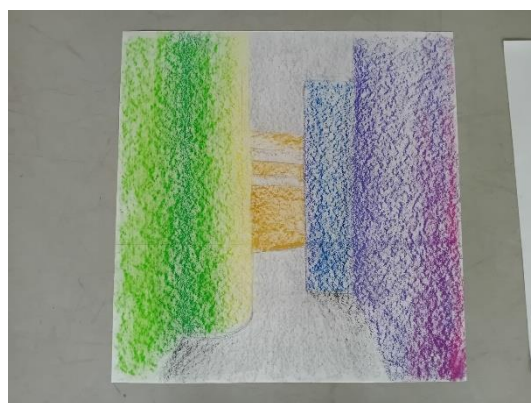
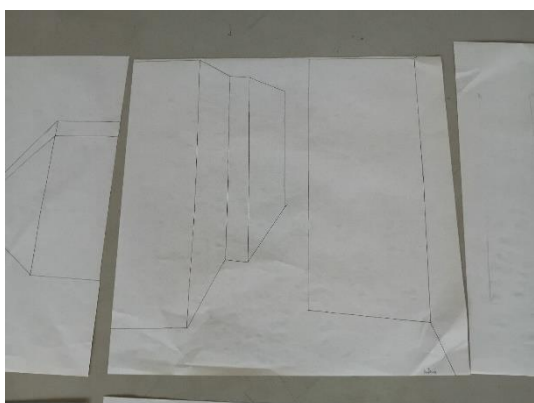
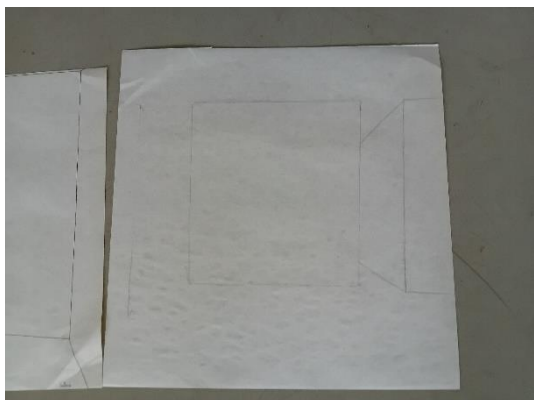
- Hradec Králové
 - <https://mapy.cz/stecka/?pid=102420805&newest=1&yaw=3.9558&fov=1.571&pitch=0.043&x=15.8241001&y=50.2120077&z=16&v=1%2C8>

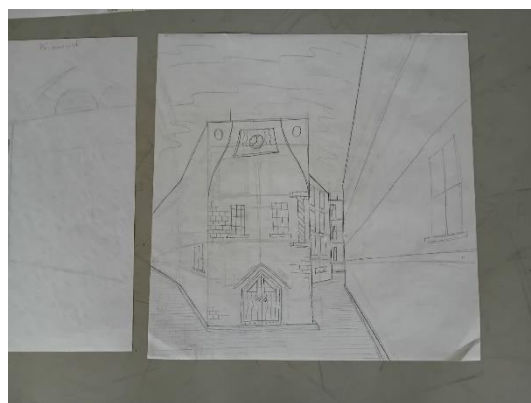
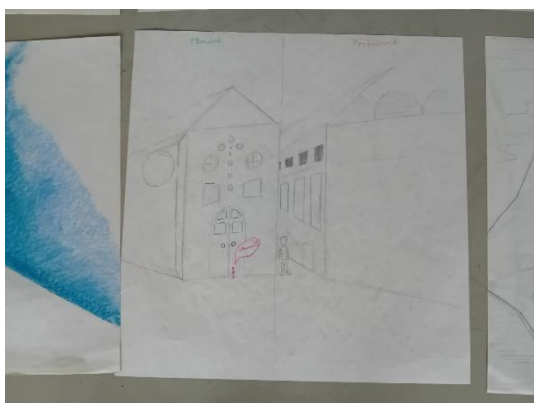




Asanační plán Starého Města pražského

Práce žáků (obr. 65–72):





2.5 Zadání č. 4

Téma: perspektiva, město současnosti

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Aktivita je pokračováním předešlých vyučovacích bloků, během kterých byl žák postupně uveden do problematiky urbanismu. Samostatnému navrhování se na škole učí z podstaty oboru design interiérů. Inspiraci pro navrhování čerpá ze svého užívání veřejného prostoru.

Časová dotace: zamýšlená: 4 vyučovací hodiny, skutečná: 4 vyučovací hodiny

Cíle: **Výchovný:** Žák o městě uvažuje jako o polycentrickém organismu, který vyrůstá z plurality životních stylů, potřeb a postojů svých obyvatel. Prohlubuje svou toleranci k odlišnostem. **Vzdělávací:** Žák zná koncept ideálního města a stručné obrysy jeho historického vývoje. Má základní povědomí o vybraných urbanistických doktrínách minulosti. **Dovednostní:** Na soubor požadovaných účelů, třeba i konfliktních, je žák oboru design interiérů schopen reagovat praktickým, třeba i kompromisním návrhem.

Motivační otázky: Trávíte ve městě volný čas? Jak se po městě pohybujete? Jak si představujete město budoucnosti? Myslíte, že města mají budoucnost?

Technika: kresba

Materiál, pomůcky: papír formátu A3 a A4, tužka

Výtvarný problém: perspektiva

Zadání: Aktivita probíhá ve skupinách. Prvotní úkol spočívá v zamyšlení nad rozličnými způsoby užívání městského prostoru. Žáci provádí výčet obvyklých náplní tohoto prostoru (bydlení, obchod, rekreace, doprava apod.), přemýšlí o jejich bližší podobě

a sestavují jejich vzájemnou hierarchii dle významu, který jim přiřkládají. Své závěry pak zohledňují ve vlastních výtvarných návrzích veřejných prostranství. Každá skupina připravuje několik perspektivních pohledů a celkovou půdorysnou skicu ideálního města.

Kritéria hodnocení: čistota práce, perspektivní správnost

Harmonogram výuky:

1. Rekapitulace aktivity z předešlého vyučovacího bloku. Představení konceptu ideálního města a jeho historického vývoje (prezentace).
2. Brainstorming na téma užívání městského prostoru. Žáci jmenují jakékoliv činnosti, které je v této souvislosti napadnou, společně pak provádíme jejich utřídění do obecnějších kategorií. Tyto kategorie budou žáci zohledňovat v procesu navrhování.
3. Rozdělení do skupin a vlastní výtvarná práce. Žáci vytvářejí několik perspektivních pohledů a celkový půdorysný plán.
4. Reflektivní beseda. Prostor je věnován především zdůvodňování konkrétních autorských voleb, vzájemnému srovnání přístupů, které zaujaly různé skupiny, a srovnání s urbanistickými doktrínami minulosti. S pomocí posledně jmenovaného je možné otevřít diskusi o postavení žáky vytvořených urbanistických návrhů v dějinách.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Aktivita rozvíjí klíčovou kompetenci k řešení problémů (žáci by měli „volit prostředky a způsoby (pomůcky, studijní literaturu, metody a techniky) vhodné pro splnění jednotlivých aktivit, využívat zkušenosti a vědomostí nabytých dříve; – spolupracovat při řešení problémů s jinými lidmi (týmové řešení)“ (IBID.: 7)) a personální a sociální („podněcovat práci týmu vlastními návrhy na zlepšení práce a řešení úkolů, nezaujatě zvažovat návrhy druhých“ (IBID.: 8)). Dále rozvíjí odborné kompetence. Má vazbu na oblast estetického vzdělávání (podobně jako předchozí zadání (tj. IBID.: 38–39)).

Reflexe výuky: Vyučovací blok se konal po téměř dvoutýdenní přestávce, během níž výuka výtvarné přípravy neprobíhala. Prvním úkonem, kterým bylo třeba hodinu otevřít, byl stručnější výklad, který měl dle původního plánu navazovat na předchozí aktivitu ještě v závěru předešlého vyučovacího bloku, avšak z časových důvodů nebyl realizován. Žákům jsem s pomocí prezentace a několika fyzických knih představil historizující urbanistické hnutí kolem teoretické práce Camilla Sitta včetně dobového diskurzu, na který reagovalo. Užitečné se zde ukázaly mj. aplikace Google Maps a Mapy.cz, které

umožňují virtuálně procházet ulicemi a sledovat urbanistické principy prakticky z perspektivního pohledu. Myslím, že tato výkladová pasáž mohla být pro žáky přínosnou, třebaže místy snad příliš náročnou. S MgA. Soukalovou jsme se během hodiny domluvíli, že žákům odešle prezentaci do společné skupiny na MS Teams, takže případní zájemci budou mít možnost prozkoumat odkazy, které jsem k prezentaci připojil (vedle stránek s digitalizáty historických mapových děl, které jsem představoval již před dvěma týdny, se jedná především o odkaz na edukační video o Langweilově modelu Prahy na webových stránkách ČT edu).

Zadání nové výtvarné práce jsem rovněž uvedl výkladem, nyní již o něco stručnějším. Žákům jsem pustil video o saúdském projektu pásového města, ke kterému se následně mohli vyjádřit. Pomocí několika otázek jsem se je pokusil přimět k pokud možno nezávislému zamyšlení o „funkčnosti“ tohoto projektovaného města. Následně jsem žákům představil některé vize utopických měst ze starších období, abych ukázal, že snaha o lepší městské plánování není v naší době nová a může mít velké množství podob.

Po tomto úvodu následovalo vlastní výtvarné zadání. Žáci měli za úkol rozdělit se do dvou skupin (ve třídě bylo přítomno sedm žáků, tedy do skupin o třech a čtyřech osobách), ve kterých měli nejprve diskutovat náležitosti, které by dle jejich názoru a dosavadní životní zkušenost mělo obsahovat ideální město, načež měli vytvořit plán tohoto města a několik (řekl jsem přibližně tři) perspektivních pohledů do ulic. Pracovní techniku jsem ponechal na svobodném uvážení, stejně jako pořadí úkonů (žáci se ptali, zda mají nejprve dělat mapu a teprve poté na jejím základě perspektivní pohledy, nebo naopak). Prakticky ihned po zadání práce a rozdělení do skupin začaly diskuse. Z pracovního nasazení žáků bylo patrné, že práce je tentokrát zaujala. Obě skupiny se rozhodly pro primární tvorbu půdorysného schématu, na jehož základě vyhotovovaly perspektivní pohledy až dodatečně. Zajímavé při tom bylo, že navzdory tomu zvolily obě skupiny zástavbu nepravidelnými bloky (v oblastech, kde se bloky nacházely). Tuto volbu po hodině někteří zdůvodňovali tím, že tato nepravidelnost na ně (z půdorysného pohledu!) působí esteticky přívětivěji. V tom je vidět zajímavý rozdíl oproti urbanistům raného novověku a moderní éry, kteří naopak nacházeli zalíbení v dokonalé pravidelnosti, nejsilnější právě tehdy, pokud jejím základem nebyla perspektivní studie, ale pouhý půdorys (nejnáznorněji jde o kruhová náměstí), zatímco nepravidelnosti, kterou jako umělecký nástroj v moderní době „objevil“ Camillo Sitte, byla motivována výhradně perspektivním pohledem chodce – uživatele veřejného prostranství.

Obě skupiny pracovaly mírně odlišnou technikou. Skupina o třech členech se rozhodla své kresby vybarvit pastelem. Mezi členy této skupiny patřila také žákyně X., která již v minulé hodině dala najevo svou zálibu v barvách. Druhá skupina pracovala pouze tužkou. Jejími členy byli mj. žák X. a žákyně X. Původně byla tato skupina čtyřčlenná, avšak po vnitřním sporu (skupina nechtěla žákyni X. dovolit, aby doprostřed města umístila farmu po vzoru té, kterou vybudovala v jedné online tycoon hře), došlo k jejímu rozpadu. Žákyně X. se osamostatnila a začala plánovat své vlastní město (při tom odstranila většinu budov, které již umístila do společného plánu, vyjma Zoo Kráva (zde jde o název), stanic metra a jednoho nákupního centra). Toto odštěpení jsem posvětil svým souhlasem, neboť jsem byl upřímně zvědav na jeho výsledek. Žákyně X. nakonec navrhla vlastní město na papír menšího formátu. Do něj zakreslila mj. „driftovací zónu“ (žákyně mi opakovaně sdělovala, že má ráda „bavoráky“), město však pro neustálé povídání (i proto, že vedle práce na svém vlastním městě, nakonec ještě několikrát zasáhla také do města své bývalé skupiny) nestihla dokončit (paradoxně chyběly především silnice/ulice), proto se na konci hodiny sama nabídla, že je dokončí doma.

Až velmi pozdě začali žáci tvořit perspektivní pohledy. Ty nebyly zamýšleny jako hlavní výstup práce, proto jsem tuto skutečnost akceptoval a povzbuzoval žáky, aby se zaměřili především na mapu (žákyni X. jsem perspektivní pohledy odpustil zcela, jelikož pracovala samostatně). Nejproduktivnějším tvůrcem perspektivních pohledů se stal žák X. (tomu perspektiva šlo dobře již v předchozích hodinách), třebaže nakonec předložil pouze jediný (pohled do továrního komplexu, na kterém přitahuje zrak především nezvyklý komínovitý tubus s okénky)). Skupina, která pracovala s pastelem, naopak vytvořila dva jen velmi schematické nákresy, které perspektivu spíše suplovaly (v jednom případě šlo o umělý vodopád inspirovaný podobným zařízením v jednom ze singapurských interiérů).

Při vzájemném srovnání prací v rámci zhodnocení vyšly najevo velmi rozdílné urbanistické koncepce obou skupin. Zatímco skupina pracující s pastelem své město organizovala především podle pěších komunikací a jako jediný motorizovaný dopravní prostředek zvolila nadzemní tramvaj, druhá skupina (a ještě výrazněji žákyně X. se svou „driftovací zónou“) stavěla výrazněji na automobilech. Aktivita si samozřejmě nekladla za cíl odborné řešení komplexních urbanistických otázek, proto nepřekvapuje, že práce žáků jsou komponovány především „na efekt“ a právě otázka dopravy je jednou z těch

upozaděných. Tento výsledek vzhledem k zadání není chybný. Celkově je třeba říci, že žáci tentokrát zadání zvládli na výbornou.

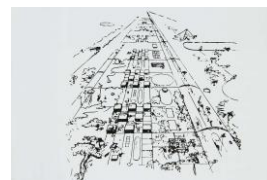
Prezentace (obr. 73–82):



<https://www.youtube.com/watch?v=0kz5vEqdaSc>

Pásové město

- Konec 19. století
- Zástavba je orientována podle jedné dominantní osy (v dlouhé linii)
- Smyslem je umožnit volné proudění vzduchu, rovný přístup ke světlu a styk s přírodou
- Od průmyslových komplexů dělí obytnou zástavbu pás zeleně



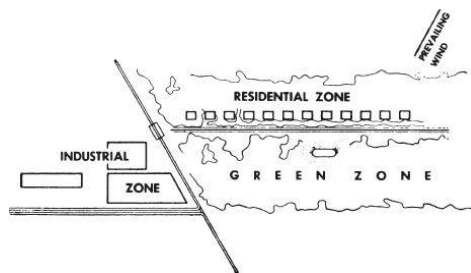
Ivan Leonidov: Návrh zastavovacího plánu pro Magnitogorsk (1930)

Ideální město

- Více města naplňujícího „funkční“, mravní, duchovní, či jiný ideál
- Plány rozšířené především od 15. století (renesance)
- Obvykle se vyznačuje přítomností jasně čitelného geometrického principu (šachovnice, hvězda, linie)



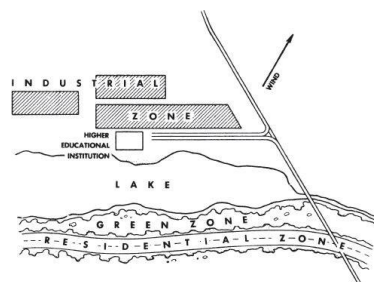
Mapa benátského pevnostního města Palmanova (1593)



OSA: Návrh zastavovacího plánu pro Magnitogorsk (1930)



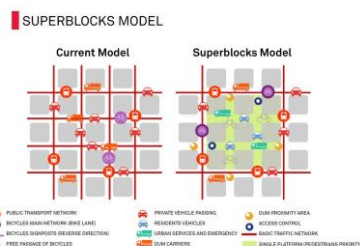
Centrum města Mannheim (založeno 1607)



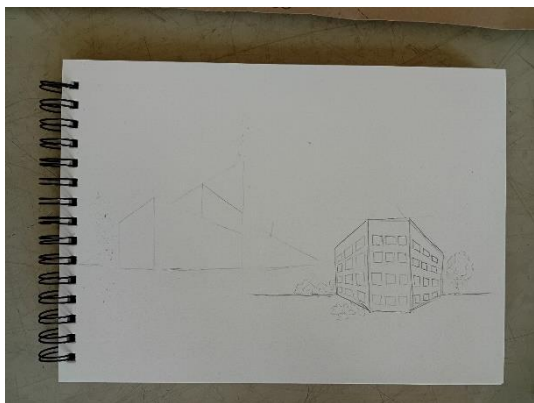
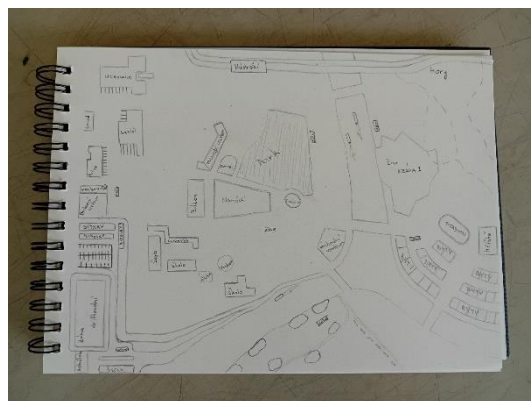
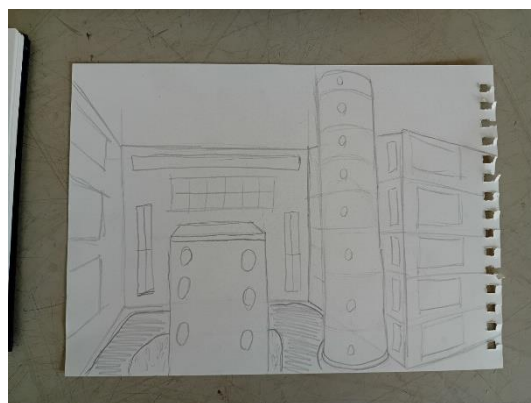
Strojkom: Návrh zastavovacího plánu pro Magnitogorsk (1930)

Zahradní město

- Ebenezer Howard, konec 19. století
- Volné seskupení několika menších „čtvrtí“ o zhruba 30 000 obyvatel
- Pouze rodinné domy se zahradou
- Jednotlivé čtvrti jsou plně soběstačné (vlastní obchody a další služby)



Práce žáků (obr. 83–87):



2.6 Zadání č. 5

Téma: dialektika dějin

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Žáci mají zkušenost s urbanismem z předešlých výukových bloků. S konflikty urbanistických záměrů se mohli setkat během svého pohybu ve městě. Myslím, že k odhalení takových konfliktů často není třeba zvláštní vnímavosti, zejména

pokud jde o modernistické intervence do starších sídelních struktur (vysoké panelové domy tyčící se nad přízemními domky, polozbořené bloky starších činžáků apod.).

Časová dotace: zamýšlená: 2 vyučovací hodiny, skutečná: 1 vyučovací hodina

Cíle: Výchovný: Žák podrobuje kritickému zkoumání snahy o teleologický výklad dějin. Pluralitu chápe jako přirozenou součást života ve společnosti. **Vzdělávací:** Žák si je vědom mnohohrstevnatosti svého životního prostředí (nemusí se nutně jednat o krajinu).

Dovednostní: Žák je schopen rychlé adaptace na neočekávané okolnosti.

Motivační otázky: Mají dějiny smysl? Mají účel? Existují neměnné hodnoty? Setkali jste se někdy s místem, z něhož bylo patrné, že podle původního záměru mělo vypadat jinak, než vypadá dnes?

Technika: kresba fixem

Materiál, pomůcky: balicí papír, krepová páska, barevné fixy

Výtvarný problém: zvětšování

Zadání: Žáci navazují na skupinovou práci z předešlého vyučovacího bloku. Jejich úkolem je transpozice již hotového urbanistického plánu (půdorysného) na velkoformátový podklad. Pro tento účel je uprostřed učebny je umístěna jediná plachta slepená z několika pruhů balicího papíru, na kterou musí své plány přenést všechny skupiny současně. Ty se u plachty střídají, na práci však mají vždy nanejvýš 3 minuty, během kterých nestíhají zakreslit více než pouhou část svého plánu. Výsledkem opakovaného střídání skupin při pokrývání téže plachty je vzájemná kolize jednotlivých plánů a jejich nutná adaptace na novou situaci (názorně se tak hlásí o slovo Hegelova triáda „teze + antiteze = syntéza“). Při této adaptaci by se skupiny měly co nejméně odchylovat od svého původního záměru. Každá skupina pracuje s fixem jiné barvy, takže po dokončení aktivity je možné plán snadno analyzovat a porovnat s původními záměry. Výsledkem analýzy by mělo být pochopení dialektické povahy dějin jako interakce různorodých podnětů, která se vzpírá pokusům o nalezení univerzálního smyslu. Aktivita žáky dále seznamuje s principem vrstvení, který je klíčovým motivem následující části tohoto projektu (od aktivity č. 5).

Kritéria hodnocení: čistota práce

Harmonogram výuky:

1. Připomenutí aktivity z předešlého vyučovacího bloku a představení té dnešní. Prostor pro dokončení plánů, pokud se jejich dokončení nestihlo o předchozí hodině.

2. Příprava plachty, upřesnění pravidel.
3. Vlastní výtvarná práce.
4. Reflektivní beseda. Analýza útvaru, který na plachtě vznikl, motivuje k diskusi o smyslu dějin.

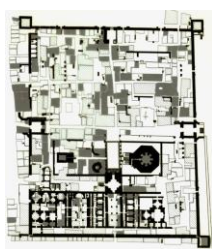
Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Aktivita rozvíjí klíčovou kompetenci k řešení problémů (žáci by měli „volit prostředky a způsoby (pomůcky, studijní literaturu, metody a techniky) vhodné pro splnění jednotlivých aktivit, využívat zkušenosti a vědomostí nabytých dříve; – spolupracovat při řešení problémů s jinými lidmi (týmové řešení)“ (IBID.: 7)) a personální a sociální („adaptovat se na měnící se životní a pracovní podmínky a podle svých schopností a možností je pozitivně ovlivňovat, být připraveni řešit své sociální i ekonomické záležitosti, být finančně gramotní;“ „přispívat k vytváření vstřícných mezilidských vztahů a k předcházení osobním konfliktům, nepodléhat předpoklům a stereotypům v přístupu k druhým“ (IBID.: 8)). Má vazbu na oblast společenskovedního vzdělávání, zejm. subkategorii „člověk v dějinách“ (IBID.: 21–22).

Reflexe výuky: Vyučovací hodina začala pouze rychlou rekapitulací aktivity z předešlého týdne. Myslím, že od počátku na mě musela být patrná určitá „skleslost“, která negativně ovlivňovala průběh vyučovacího bloku. Nové zadání žáci pochopili až po opakovaném vysvětlení, což bylo možná dáno mou neschopností je vysvětlit srozumitelně, možná jeho neobvyklostí o sobě (pravděpodobně nakonec kombinací obou faktorů). Celkově se na práci podílely tři skupiny (vlastně dvě skupiny a jeden jednotlivec (žákyně X., která se v předešlé hodině od své skupiny odštěpila a pracovala samostatně)). Ty se u papíru vystřídalý celkem třikrát, vždy na tři minuty práce. Osobně jsem čekal, že aktivita potrvá déle a zabere větší část dvouhodinového bloku, ale tento předpoklad se ukázal chybný. Již při druhém kole jsem začal pozorovat, že někteří žáci začínají tápat, co na papír umístit dál. Papír se velice rychle zaplnil (zčásti snad proto, že byl zvolen poměrně malý formát, jistě však i proto, že žáci (nadále pracující ve skupinách) vlastně nevymýšleli nové sídelní struktury, ale pouze replikovali a modifikovali ty, které již měli připravené z minulé hodiny), proto jsem usoudil, že třetí cyklus bude posledním. Práce tak po započtení prostoje trvala něco přes 27 minut, spíše přes půl hodiny.

Aktivita pro mě byla velkým experimentem, z něhož jsem měl obavy od počátku. Nakonec se myslím neukázala jako nezbytně špatná. Provázely ji sice některé nepříjemně eskalativní momenty, jako když žák X. pro nedostatek prostoru vyplnil hřbitov, který do plánu zanesla předešlá skupina, svou industriální zónou, celkově však myslím žáky spíše

bavila a její motivační potenciál nakonec ani nebyl v úplnosti vytěžen. Pro případné příště je ale myslím dobré aktivitu klasifikovat jako motivační nebo předreflektivní, tedy jako aktivitu kratšího rozsahu, která pouze doplňuje hlavní činnost vyučovacího bloku. Po práci následovala reflexe a kratší prezentace, i tak jsem byl nicméně postaven před potřebu rychle vymyslet činnost na přibližně 35 minut druhé hodiny vyučovacího bloku.

Prezentace (obr. 88–108):

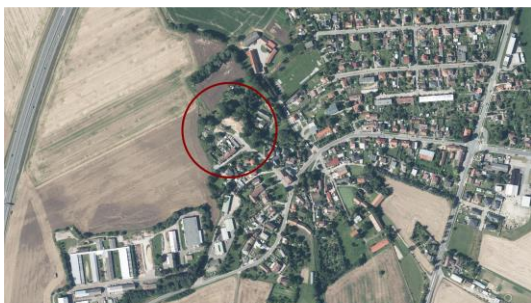


Marcellovo divadlo (Řím, 13 p. n. l.)

Ve Valech

- Abych nabyl přesvědčení, vzdaž v Plačicích zbytky po tvrzi pozůstávají, odebral jsem se na místo a tázal jsem se na to, načej mne řekli obyvatelé, že usedlost s číslem 1. poznamenana a nalezející mlynaři Frant. Moravkovi v Opatovicích, nazýva se: Ve Valech. Při usedlosti této ovšem se patrne zbytky někdejšího opevnění nachazejí. Již v pravo a v levo od hlavních vrat videti dosti vysokých zbytků náspů kterých však, jak bylo videt porad vic a vic se rozkopávají.

Mofic Lüssner (1882)



Mokrovousy



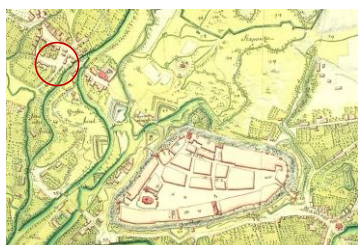
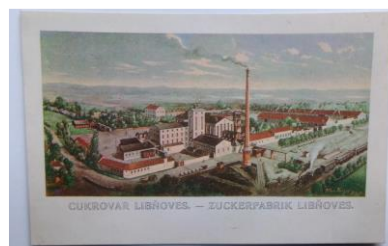
Klášteřiště

- Za třetím mostem bylo „Klášteřiště“, privátní to domy na místě husity zbořeného kláštera minoritek sv. Jiří.

Pamětní kniha městyse Kukiety

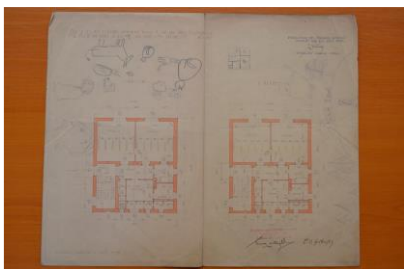
- Klášter i s kostelem zanikly během husitského období, zřejmě někdy mezi lety 1433 a 1436. Po husitské revoluci se v písemných pramenech opakovaně připomíná pomístní jméno Klášteřiště či (např. 1608) „Klásterský ryneček“. V 16. a 17. století se tak nazývalo i jedno ze 14 hejtmanských, na která se Hradec tehdy členil. Skupina domů s výrazným prostranstvím uprostřed (čili onen klášterský ryneček) je zobrazena i na plánech města z 18. století.

Radek Bláha: Putování po hradeckých středověkých klášteřích a kostelech



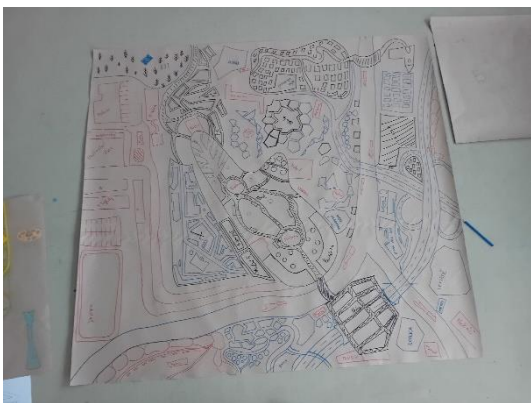
Libněves





Václav Rejchl ml.: stavební plán vily pro Vladimíra Zákřeje (Albertova čp. 767) (1928)

Práce žáků (obr. 109):



2.7 Zadání č. 6

Téma: spolie

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Žáci mají čerstvou zkušenost se stavebním vrstvením ze společné tvorby mapy.

Časová dotace: zamýšlená: aktivita nebyla plánována, skutečná: 1 vyučovací hodina

Cíle: **Výchovný:** Žák hlouběji přemýšlí nad motivací tvůrců spolií. Respektuje obecně lidskou potřebu identifikovat se. **Vzdělávací:** Žák je seznámen s principem spolie a dovede ho porovnat s relikvií. **Dovednostní:** Žák zvládá bez předlohy sestavit průhled chrámovou lodí. Je schopen vizuálně efektního komponování prvků v interiéru.

Motivační otázky: Setkali jste se již s příkladem spolie v českém prostředí? Znáte pojem relikvie? Pripadá vám tento pojem spolie blízký?

Technika: kresba tužkou, koláž

Materiál, pomůcky: papíry formátu A4, tužky

Výtvarný problém: perspektiva

Zadání: Výtvarná práce se částečně prolíná s výkladem. Vyučující hovoří o stavebně-historické stratifikaci napříč dějinami architektury a žákům ukládá kresbu jednoduchého peripterového chrámu z nárysného či bokorysného pohledu. Po této přípravné práci je žákům představen koncept spolie a jeho význam v umění raného středověku. Hlavní výtvarná činnost žáků pak spočívá ve kresbě průhledu kostelní lodí, do které jsou technikou koláže vsazeny „stavební články“ antické budovy.

Kritéria hodnocení: čistota práce, perspektivní správnost, znalost řecké řádové architektury

Harmonogram výuky:

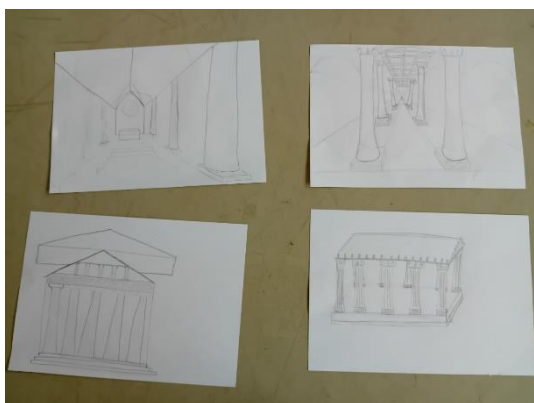
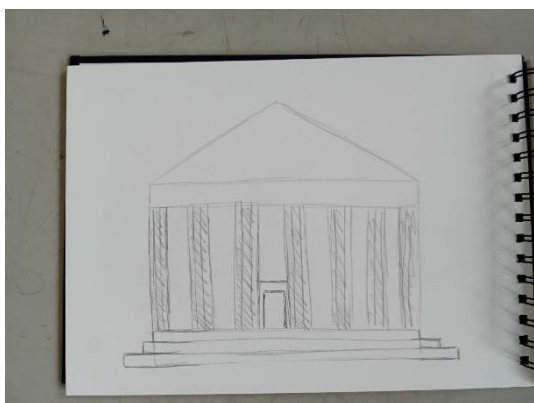
1. Presentace a výklad o stavebně-historickém vrstvení.
2. Kresba peripterového chrámu.
3. Představení konceptu spolie na příkladech raně středověkého umění.
4. Kresba průhledu lodí longitudinálního kostela a užití spolie.
5. Reflexe.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti společenskovedného vzdělávání („člověk v dějinách“: „středověk a raný novověk (16.–18. stol.)“ (IBID.: 21)), estetického vzdělávání („Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] – podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury a měli k nim vytvořen pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (IBID.: 38); „Kultura“: „– společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova; – kultura bydlení, odívání – lidové umění a užitá tvorba – estetické a funkční normy při tvorbě a výrobě předmětů používaných v běžném životě“ (IBID.: 39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“; „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury – jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“; „základní

charakteristika uměleckého díla, teoretický a praktický význam obsahu a formy děl volného a užitého umění, jednota výrazu“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Aktivita byla do hodiny zařazena jako výplň přebývajícího času, který zůstal po dokončení a reflexi skupinové práce. Žákům jsem v rámci reflexe skupinové práce promítl kratší prezentaci odkazující spíše na zajímavá stavební zvrstvení ze světa i z českého prostředí. Poté jsem jim připomněl Pantheon jako příklad podobného zvrstvení v rámci jediné stavby. Bez vysvětlení dalšího účelu jsem žáky nechal v rychlosti nakreslit antický peripterový chrám, načež jsem je seznámil s konceptem spolie. Využil jsem při tom částečně starší prezentace o předrománském umění, kterou jsem tvořil pro svou průběžnou praxi na Gymnáziu J. K. Tyla. Tato část hodiny byla nicméně velice slabá, neboť již dlouhodobě u sebe pozoruji fatální nedostatky ve schopnosti improvizovat. Především zadání další práce pak muselo být zmatečné (a z napůl udivených, napůl zmožených pohledů žáků to bylo vidět). Třebaže ještě v rychlosti jsem pro potřeby výtvarné práce sehnal nůžky a lepidla, žáci nakonec techniku koláže nevyužili a zůstali pouze u kresby tužkou. Do svého perspektivního průhledu chrámovou lodí tak spolie ne-
vlepovali, ale „překreslovali“. Tato volba byla z jejich pohledu pochopitelná a nakonec také odpovídala chybám v mnou předloženém zadání (od žáků jsem očekával, že do perspektivního průhledu umístí jako spolie „stavební články“ vyňaté z dvojrozměrné kresby chrámu – to je samozřejmě velice komplikované, nemožné, pokud by spolie neměly tvořit součást pouze jednoho z plánů průhledu), vytratil se jí ovšem princip spolie ze vznikajícího výtvarného díla (do kresby již nebyla vložena skutečná součást staršího „chrámu“, ale tato součást byla pouze replikována). Reflexe této činnosti nakonec především rekapitulovala představené pojmy. Žáků jsem se znovu ptal na smysl spolie a její příklady. Připomněl jsem příbuznost mezi spolií a relikvií. Snad alespoň s touto znalostí z hodiny odcházeli.

Práce žáků (obr. 110–115):



2.8 Zadání č. 7

Téma: anastylóza – hmotová autenticita

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Žáci byli již v předešlé hodině seznámeni s principem spo-
lie, který je anastylóze příbuzný.

Časová dotace: zamýšlená: 0,5 vyučovací hodiny, skutečná: 0,5 vyučovací hodiny

Cíle: Výchovný: Žák vnímá křehkost a neopakovatelnost hmotové autenticity. **Vzdělá-
vací:** Žák je seznámen s technikou anastylózy. Rozumí příčinám jejího privilegovaného
postavení v analytických památkových koncepcích. **Dovednostní:** Žák je schopen
pružné rekonstrukce celku na základě analýzy jeho izolovaných částí.

Motivační otázky: Byli jste na athénské akropoli? Viděli jste zde chrám Athény Niké?
Vzpomenete, co na něm bylo zvláštního?

Technika: koláž

Materiál, pomůcky: papír, nastříhané fotografie stavebních památek, lepidlo, tužka

Výtvarný problém: kompozice

Zadání: Žáci v samém úvodu hodiny dostanou nastříhané fotografie stavebních pamá-
tek. Každý má k dispozici vlastní soubor ústřížků, z něhož má památku rekonstruovat.
Vzhledem k tomu, že z ústřížků není možné složit obraz památky kompletně (některé
dílce v souboru záměrně chybí), je úkolem žáků chybějící partie doplnit kresbou.

Kritéria hodnocení: čistota práce, kompoziční řešení umístění na podklad

Harmonogram výuky:

1. Zadání výtvarné práce.
2. Samostatná výtvarná práce.
3. Reflexe a navazující prezentace (rozličné přístupy k rekonstrukcím pamá-
tek a postoj *Benátské charty*)

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti Vazba na oblasti
společenskovedného vzdělávání („člověk v dějinách“: „poznávání dějin, význam pozná-
vání dějin, variabilita výkladů dějin“; „starověk“), estetického vzdělávání („Vzdělávání
směřuje k tomu, aby žáci: – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] –
podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury a měli k nim vytvořen
pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (IBID.: 38); „Kultura“: „–

společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova“ (IBID.: 39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“; „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury – jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“; „základní prostředky výstavby, využívání škály jejich možností při tvorbě různých typů kompozice“; „charakter koncepčního řešení a jeho výtvarného vyjádření z hlediska potřeb studovaného oboru“; „základní charakteristika uměleckého díla, teoretický a praktický význam obsahu a formy děl volného a užitého umění, jednota výrazu“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Vlastní výtvarná aktivita byla koncipována jako motivační činnost pro nový vyučovací blok. S touto představou jsem žákům předestřel, že by se mělo jednat o činnost jen asi na čtvrt hodiny. Žáky však aktivita zřejmě zaujala a práci na ní věnovali značnou pozornost. V této situaci jsem usoudil, že bude účelné poskytnout větší množství času a prostor pro dokončení zbytečně nelimitovat. Přibližně po 20 minutách začali první žáci dokončovat, přesto jsem ponechal ještě několik minut žákům, kteří je potřebovali. Žákům jsem již v úvodu této aktivity slíbil, že po dokončení jim ukážu skutečnou podobu „rekonstruované“ budovy (kostela Panny Marie v Drážďanech). Nejprve jsem je ale záměrně nechal ke koláži připsat, o jaký typ stavby (dle účelu – tzn. kostel/palác/nádraží...) se podle jejich odhadu ve skutečnosti jedná. Převažující odpovědí byl kostel, pouze žák X. uvedl klášter a žákyně X. uvedla zámek. Tím, že si žáci tuto svou představu zapsali na papír, ji fixovali, a mohou se k ní v případě zájmu (třeba po letech z nostalgie) vracet.

Reflexi aktivity jsem již podepřel prezentací. S žáky jsme nejprve provedli hlasování o „funkčním určení“ stavby, načež jsem žáky za doprovodu prezentace seznámil s metodou anastylózy, kterou si prostřednictvím aktivity v jisté podobě sami vyzkoušeli. Jako hlavní praktický příklad, na kterém se anastylóza uplatnila, jsem žákům představil právě drážďanský mariánský kostel, jehož skutečnou podobu mohli srovnat se svými výtvary.

V návaznosti na anastylózu jsem žákům představil základní obrysy vývoje památkářského myšlení mezi 19. a 20. stoletím, zejm. analytickou reakci na purismus, kladoucí důraz na materiálovou autenticitu památky. Do tohoto konceptuálního prostředí pak mohli zařadit i princip anastylózy který se nabízel ke srovnání s principem spolie, s nímž byli seznámeni v minulé hodině. Žáky jsem poté seznámil s několika současnými architektonickými intervencemi do památkově hodnotných objektů. Myslím, že tato část

je zaujala více než poměrně náročnější historicko-konceptuální výklad. Patrné to bylo především z otázek, které k některým příkladům pokládali. K nahlédnutí jsem mezi žáky rozeslal také dvě čísla architektonického časopisu *Intro*, kde se mohli seznámit s dalšími příklady současných rekonstrukcí.

Ještě před zadáním hlavní výtvarné práce (aktivita č. 8) jsem žákům chtěl pustit video od Adama Gebriana, které se věnovalo rekonstrukci paláce hradu Helfštýn. Problematické se při přehrávání ukázalo nastavení zvuku, kvůli kterému jsem od videa musel téměř upustit. S pomocí MgA. Soukalové se mi nicméně podařilo zvuk zprovoznit. Video žáky, alespoň v některých případech, zaujalo. Žákyně X. si dokonce na papír s koláží poznamenala jméno Gebrianova YouTube kanálu.

Prezentace (obr. 116–120):

Rekonstrukce



Kostel Panny Marie (Frauenkirche) v Drážďanech
(1726–1743, obnova 1994–2005)

Anastylóza

- Znovusložení zříceně či jinak dekomponované stavby s použitím originálního materiálu



Chrám Athény Niké (Athény)

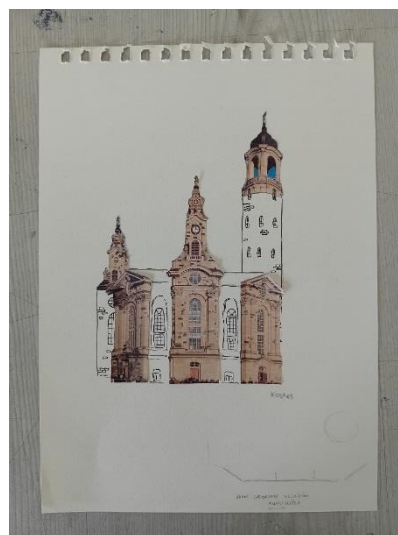
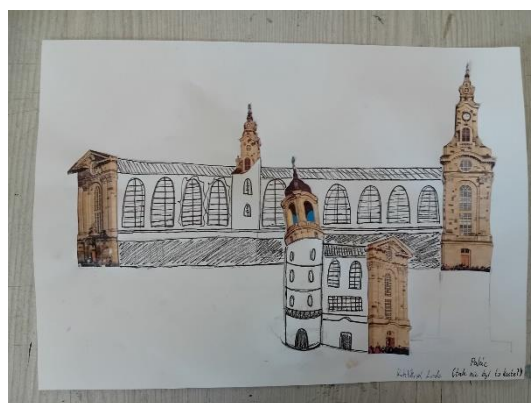


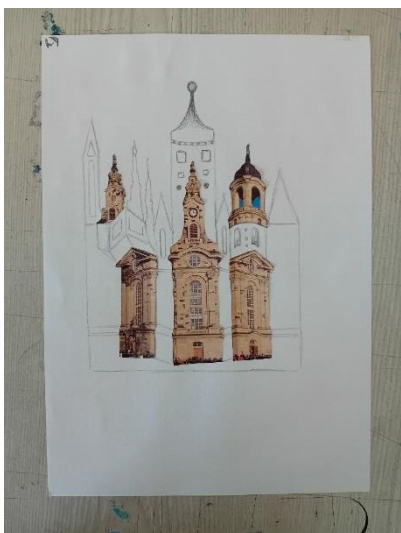
Běláčekský mlyn (1809, přemístění do skanzenu
v Krňovicích mezi lety 2003 a 2011)



Kostel Panny Marie (Frauenkirche) v Drážďanech
(1726–1743, obnova 1994–2005)

Práce žáků (obr. 121–129):





2.9 Zadání č. 8

Téma: obnova památky

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: Do tématu stavební historie byli žáci uvedeni v dosavadním průběhu výtvarně-didaktického projektu.

Časová dotace: zamýšlená: 2,5 vyučovací hodiny, skutečná: > 2,5 vyučovací hodiny

Cíle: Výchovný: Žák projevuje zájem o stavební dědictví ve svém okolí. Kriticky zkoumá různé přístupy k provádění rekonstrukcí. **Vzdělávací:** Žák je seznámen s hlavními památkářskými přístupy posledního století a je si vědom plurality památkářského diskursu. Zná vybrané příklady rekonstrukcí a adaptací historických budov z nedávné doby. **Dovednostní:** Žák je schopen navrhovat jednodušší rekonstrukce historicky

hodnotných budov a je připraven pro další vzdělávání v této oblasti. Je schopen zasvěceného posouzení záměru, který stál za konkrétní rekonstrukcí. Buduje si schopnost selektovat a hierarchicky organizovat estetické a památkové kvality.

Motivační otázky: Znáte nějakou chátrající památku ve svém okolí? Setkali jste se s rekonstrukcí historického objektu, která ve vás vzbudila pohoršení? Dovedli byste naopak uvést příklad rekonstrukce, kterou považujete za zdařilou?

Technika: perokresba

Materiál, pomůcky: čtvrtky, pera, tuš

Výtvarný problém: perspektiva

Zadání: Žáci dostanou na výběr mezi třemi chátrajícími památkami v Hradci Králové a okolí. Jejich úkolem bude pro zvolený objekt samostatně navrhnout citlivou rekonstrukci a přístavbu s ohledem na předem stanovené využití (muzeum zemědělské výroby/hrdelního práva, muzeum mlynářství). Ke každé památce je žákům k dispozici „medailon“, který poskytuje základní informace o stavebním vývoji a dalších aspektech její historické paměti včetně nezbytné fotodokumentace. Žáci zpracovávají schematický půdorysný plán a minimálně jeden vnější pohled (v případě zadání č. 3 (studna Obecnice) také detaily případné složitější konstrukce). Esenciální podmínkou pro tvorbu návrhů je striktní respektování zásady, kterou pro rekonstrukce památek stanovila *Benátská charta* (1964), totiž že „každá práce, jež je uznána za nezbytnou z důvodů estetických nebo technických, založena na architektonické kompozici a má nést znaky naší doby“ (ICOMOS 1994: 97).

Kritéria hodnocení: čistota práce, perspektivní správnost, kreativita řešení

Harmonogram výuky:

1. Prezentace a uvedení do problematiky rekonstrukcí historicky hodnotných budov. Představení zajímavých českých realizací z nedávné doby.
2. Vysvětlení samostatné práce a představení památek a zadání ve výběru.
3. Samostatná výtvarná práce.
4. Reflexe. Hlasování o nejzdařilejších návrzích.

(práce na výtvarném zadání se může prolínat s prací na aktivitě č. 9)

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti estetického vzdělávání („Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti [...] – podporovali hodnoty místní, národní, evropské i světové kultury

a měli k nim vytvořen pozitivní vztah; – získali přehled o kulturním dění“ (MŠMT 2007: 38); „Kultura“: „– společenská kultura – principy a normy kulturního chování, společenská výchova“ (IBID.: 39)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („Historie výtvarné kultury a vývoje společnosti“; „výtvarná kultura a výtvarné umění, periodizace a charakteristika historického vývoje společnosti a její výtvarné kultury – jednotlivé vývojové etapy výtvarné kultury a jejich společensko-historické souvislosti“; „základní prostředky výstavby, využívání škály jejich možností při tvorbě různých typů kompozice“; „charakter koncepčního řešení a jeho výtvarného vyjádření z hlediska potřeb studovaného oboru“; „základní charakteristika uměleckého díla, teoretický a praktický význam obsahu a formy děl volného a užitého umění, jednota výrazu“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Výtvarná práce navazovala na prezentaci uvedenou v návaznosti na aktivitu č. 7. Žákům byla představena trojice zadání, ze které si mohli zvolit to, kterému by se v následujících hodinách chtěli věnovat. Vysvětlení samotné podstaty zadání tentokrát neprovázely závažnější potíže, neboť plynule navazovalo na prezentaci. Obtíže naopak přinesla orientace v obrazové dokumentaci a prostorovém uspořádání obou rozsáhlejších budov. Pro pomoc jsem žákům promítl procházku okolo těchto objektů na Google Street View. Žáci tak měli alespoň limitovanou možnost prohlédnout si prostorové souvislosti. Jako materiál k inspiraci mohla žákům posloužit nejen zhlédnutá prezentace, ale také časopis *Intro*, jehož dva výtisky jsem žákům zapůjčil k nahlédnutí (MgA. Soukalová pak žákům půjčila ještě další čísla, která se k mému překvapení nacházela ve škole).

Práce na jednotlivých zadáních byla napříč třídou rozdělena překvapivě rovnoměrně. Žákyně X. ještě před začátkem aktivity opustila výuku, ve třídě tedy zůstalo 8 žáků, z nichž 2 si zvolili práci na Červeném dvoře, 3 na Hrnčířově mlýně a 3 na studni Obecnici. V zadání (rozpracovaném ve středu 9. října 2024) bylo kvůli jeho náročnosti pokračováno ještě ve čtvrtek 10. října. V této výuce již byla znovu přítomna žákyně X., která si po prostudování všech zadání zvolila Červený dvůr, takže poměrná četnost jednotlivých zadání byla ve třídě vyrovnána na třetiny.

Ve středečním bloku měli žáci na aktivitu necelé tři vyučovací hodiny. Tento čas využili na tvorbu ideových náčrtků, které měly posloužit k utřebení nápadů a jako podklady pro práci na vlastní perokresbě (technika perokresby byla zadána spíše rámcově – žákům byla ponechána možnost tuto část zadání volně modifikovat, např. akvarelovou podmalbou nebo kolorováním fixy). Práce na perokresbě se přenesla do čtvrtečního

bloku, ani zde ovšem nebyla v úplnosti dokončena a její dokončení muselo být žákům uloženo jako domácí úkol.

Čtvrteční vyučovací blok byl zahájen reflexí dosavadní práce na zadání, během které jsem měl možnost s žáky prodiskutovat některé volby, které doposud učinili nebo by učinit (či alespoň zvážit) měli (úvahy nad konstrukčním řešením, materiálem apod.). Práci na aktivitě č. 8 provázela příprava aktivity č. 9, jejíž obsah byl žákům představen již při rozhodování o volbě zadání. Již souběžně s navrhováním stavebních zásahů/rozšíření tak žáci mohli uvažovat o možnostech muzejní instalace a ve většině případů vznikaly také první nákresy.

Prezentace (obr. 130–149):

Benátská charta

Vykopávky Čl. 15. Archeologické výzkumy by se měly provádět v souladu s vědeckými standardy a s doporučením definujícím mezinárodní principy o provádění archeologických výzkumů přijatým organizací UNESCO v roce 1956. Ruiny, architektonické články a objevené objekty musí být zachovány, udržovány a trvale chráněny. Krom toho je třeba využít každé iniciativy vedoucí k lepšímu pochopení objevené památky bez zkrácení jejího významu či vytržení z kontextu. Jakékoli rekonstrukční práce musí být vyloučeny „a priori“. Přípustná je pouze tzv. anastyloza, tedy opětovné sestavení existujících, avšak zhroutených částí. Spojující materiál musí být rozeznatelný a jeho použití by mělo být minimální, jen v rozsahu nutném k uchování památky a navrácení její formy.

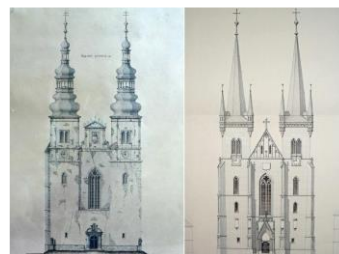


Kostel Nanebevzetí Panny Marie (Chrudim) před regotizací a po regotizaci (František Schmoranz)



Benátská charta

Restaurování Čl. 9. Restaurování je operací výjimečné povahy. Jejím cílem je odhalit a uchovat estetické a historické hodnoty památky. Vychází z respektu k originální hmotné podstatě díla a z autentických dokumentů. Musí se zastavit tam, kde začíná hypotéza, a v takovém případě každý zásah, jenž je shledán z estetických či technických důvodů nezbytným, musí být rozlišitelný od původní architektonické skladby památky a musí nést znaky naší doby. Před restaurováním a během něj se musí provádět průzkumy dotčené památky (stavebně-historický, restaurátorský, archeologický).



Kostel Nanebevzetí Panny Marie (Chrudim) před regotizací a po regotizaci



Karlštejn před regotizací a po regotizaci (Friedrich von Schmidt a Josef Mockler)

Hodnota stáří

Základní estetický zákon naší doby spočívající v hodnotě stáří lze tudíž formulovat takto: od lidské ruky vyžadujeme zhotovování celistvých děl jako symbolů nutnosti a zákonitosti vznikání, naproti tomu od přírody působící v čase vyžadujeme rozkládání celistvého jako symbol nutnosti a zákonitosti odumírání. Na nových lidských dílech nás ruší jevy odumírání (předčasný úpadek) právě tak, jako na starých lidských dílech projev nového vzniku (nápadný restaurování). Současného člověka počátků 20. století naopak těší nezkalené vnímání číhajícího koloběhu přírodně zákonitého vznikání a odumírání. Každé lidské dílo je tak pojímáno stejně jako přírodní organismus, do jehož vývoje nesmí nikdo zasahovat. Organismus má svobodně dožít a člověk ho může nanejvýš uchránit před předčasným skonáním.

Alois Riegl: *Moderní památková péče*, s. 33



Staré probošství (Pražský hrad),
příklad analytické rekonstrukce



Petr Hájek architekti: připravovaná rekonstrukce
(věžovité přístavby obsahují zkušební sály
pro Pražský filharmonický sbor)



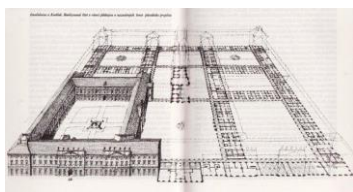
Pražská invalidovna (1731–1737)



Kamil Mrva Architects: adaptace výdušné jámy
na kancelářskou budovu (Ostrava – Vítkovice)



Kamil Mrva Architects: adaptace výdušné jámy
na kancelářskou budovu (Ostrava – Vítkovice)



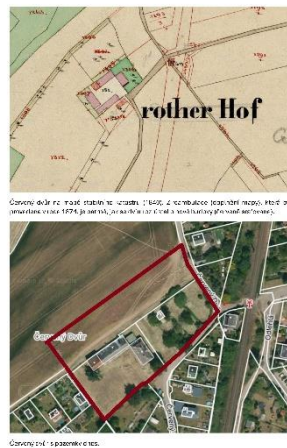
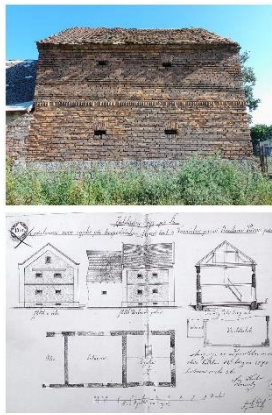
Pařížská invalidovna (1671–1706)

Užitečné stránky

- Archiweb
 - <https://www.archiweb.cz/b/rekonstrukce-objektu-dov-fa-leemon>
- Earch.cz
 - <https://www.earch.cz/revue/clanek/novy-zivot-tovarnich-kominu-s-vodojemy>

Helfštýn

- <https://www.youtube.com/watch?v=uPp0RFWigMM>



Úkol: Navrhni rekonstrukci mlýna pro účely muzea mlýnářství.





C



D



C



D



F



E



E



A



B



F



G



Zadání 5 – Seřad va Ohrožení (kulový, místní a čas HIC, akce Hádání (Cílová))

Fig. 10. 3, 5 and 18, see text.

Material provided

Gleich: $\text{Zurück} \rightarrow \text{Zurück}$ als Zurück

[illegible]

Stewart, J. 1999. *Journal of the American Water Resources Association* 35: 1155-1165.

At the time of the study, the researchers did not have access to the data on the number of people who had been vaccinated against COVID-19 in the United States. The researchers used the data on the number of people who had been vaccinated against COVID-19 in the United States to estimate the number of people who had been vaccinated against COVID-19 in the United States.

[illegible]

Örneğin, aynı a. sınıfı öğrenciler için en kısa yolları bulan ve en uzun yolları bulamayan öğrencilerin başarıları karşılaştırılabilir. Aynı şekilde, aynı a. sınıfı öğrencilerin başarıları, farklı a. sınıflarındaki öğrencilerin başarıları ile karşılaştırılabilir.

Notwithstanding the above, the U.S. Environmental Protection Agency has approved the use of the following information for the purpose of determining whether the proposed use of the chemical is a "significant new use" under the Act: (1) the chemical is not a pesticide; (2) the chemical is not a new chemical; (3) the chemical is not a new use of a chemical; and (4) the chemical is not a new use of a chemical.

¹ V. Kozlov, *On the structure of the Lie algebra of the group of automorphisms of a free Lie algebra*, *Math. USSR Izv.* 19 (1977), no. 1, 111–112.

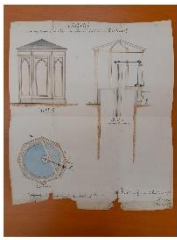
Journal of Management Education 34(1)

Úloži: Není hní náhradu za store zastřešení stádu.

[illegible][illegible]

Imórt / mien 5 puzzle 4 dics.





Výzobná učebnice pro děti se vzájemnými rozhledy (1812/13)



Vilém Heintz: Gábry – pohled z Rákosky k Praze (1835)



Vilém Heintz: Pohled z Prahy k Olšavičce (1885)



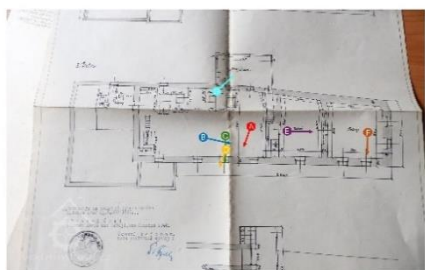
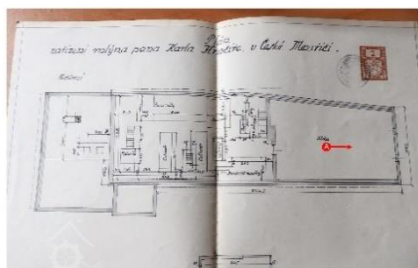
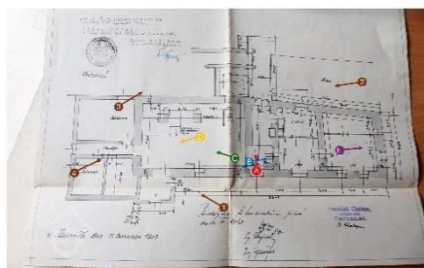
Stavba v Zeleném Ámru (pohled z Olšavičce k Praze 1872, stavba v Olšavičce pohled z Prahy k Olšavičce 1872, stavba v Olšavičce pohled z Prahy k Olšavičce 1872)



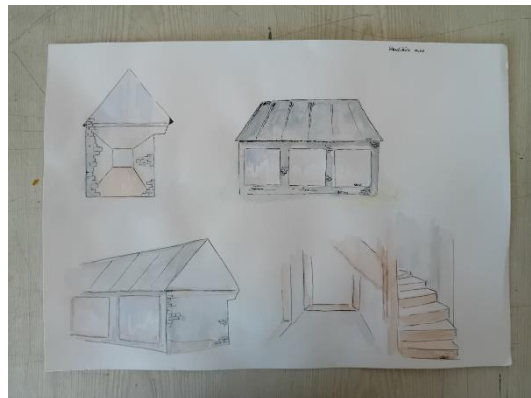
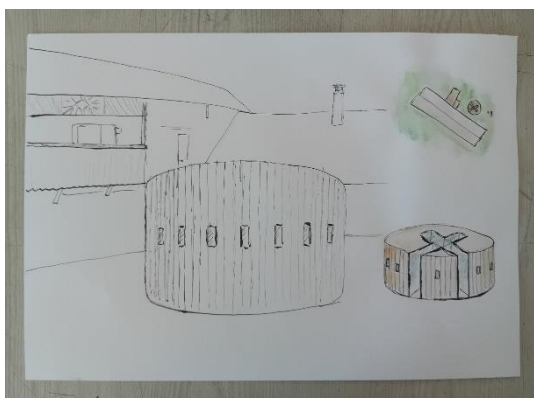
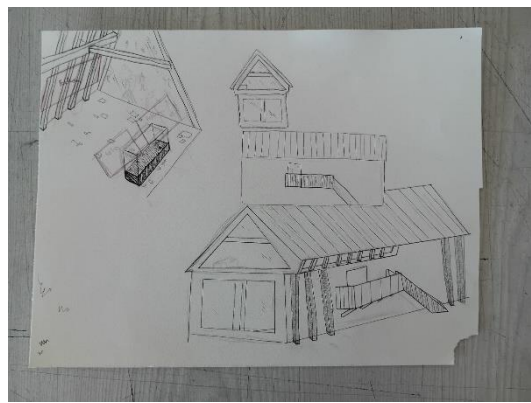
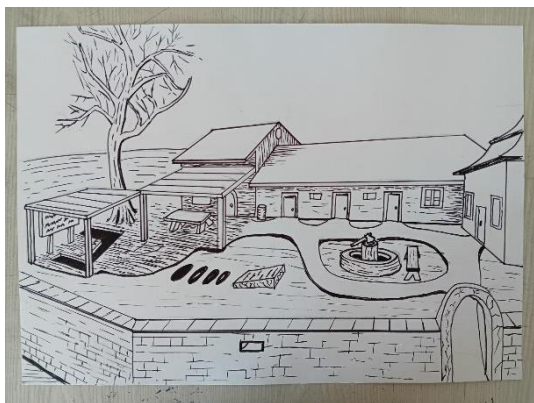
Mapa území v Olšavičce.

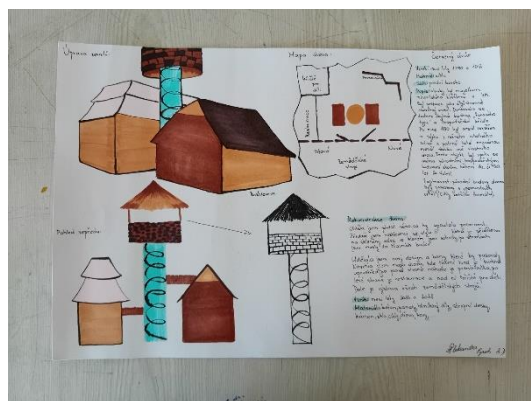


**K zadání – Hrnčířův mlýn, půdorys
(obr. 183–185):**



Práce žáků (obr. 186–191):





2.10 Zadání č. 9

Téma: návrh expozice

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: S navrhováním vnitřních prostor mají žáci zkušenost z podstaty oboru design interiérů.

Časová dotace: zamýšlená 3 vyučovací hodiny, skutečná: > 3 vyučovací hodiny

Cíle: Výchovný: Žák projevuje zájem o stavební dědictví ve svém okolí. Při návštěvě výstavních prostor věnuje pozornost architektonickému uspořádání exponátů a čerpá z něj inspiraci pro vlastní profesní rozvoj. **Vzdělávací:** Žák si je vědom existence tzv. „architekta výstavy“, který navrhuje, jak bude výstava prostorově uspořádána. Disponuje reprezentativní znalostí vybrané stavební památky v Hradci Králové či okolí. **Dovednostní:** Žák dovede logicky a efektně organizovat prostorové řešení muzejní expozice.

Motivační otázky: Navštívili jste v poslední době muzeum či galerii? Zaujalo vás architektonické řešení expozice? Přemýšleli jste již nad tím, jak jsou výstavy řešené architektonicky?

Technika: perokresba

Materiál, pomůcky: čtvrtky, pera, tuš

Výtvarný problém: perspektiva, kompozice prostoru

Zadání: Pro zvolenou a rekonstruovanou stavební památku (viz aktivitu č. 8) žák připravuje architektonické řešení expozice. Očekávaným výstupem je schematický půdorysný plán, dílčí skici a nejméně jeden podrobný perspektivní pohled dle fotografie (fotografii žák překresluje a doplňuje). V případě, že žák v rámci aktivity č. 8 zvolil zadání č. 3

(studnu Obecnici), nezpracovává architektonické řešení muzejní expozice, ale prostorovou úpravu náměstí (zahrnující výzdobu a potřebný mobiliář) pro oslavu výročí 250 let od založení obce Kukleny.

Kritéria hodnocení: čistota práce, perspektivní správnost, kreativita řešení

Harmonogram výuky:

1. Prezentace vybraných příkladů architektonického řešení výstav.
2. Vysvětlení samostatné práce a představení památek a zadání ve výběru.
3. Samostatná výtvarná práce.
4. Reflexe.

(práce na výtvarném zadání se může prolínat s prací na aktivitě č. 8)

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti estetického vzdělávání („kulturní instituce v ČR a v regionu“) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („základní prostředky výstavby, využívání škály jejich možností při tvorbě různých typů kompozice“; „charakter koncepčního řešení a jeho výtvarného vyjádření z hlediska potřeb studovaného oboru“; „základní charakteristika uměleckého díla, teoretický a praktický význam obsahu a formy děl volného a užitého umění, jednota výrazu“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Zadání aktivity č. 8 proběhlo částečně souběžně s aktivitou č. 8. Žáci byli nicméně instruováni, aby primární pozornost upírali nejprve na stavební zásah do budovy. Až na jedinou výjimku tak začaly ideové náčrty výstavní architektury vznikat teprve během čtvrtěčního vyučovacího bloku. Tuto polovinu zadání žáci dle mého dojmu považovali za obtížnější, třebaže pro návrh i tvorbu „vizualizace“ měli podobně jako u aktivity č. 8 k dispozici fotografickou oporu. Ne každý této opory nakonec využil. Žák X. se rozhodl zaměřit na instalaci do objektu sýpky (výrazně stavebně upravené), ze které fotodokumentace nebyla dostupná (a vzhledem k rozsahu řečených úprav by ani nebyla využitelná).

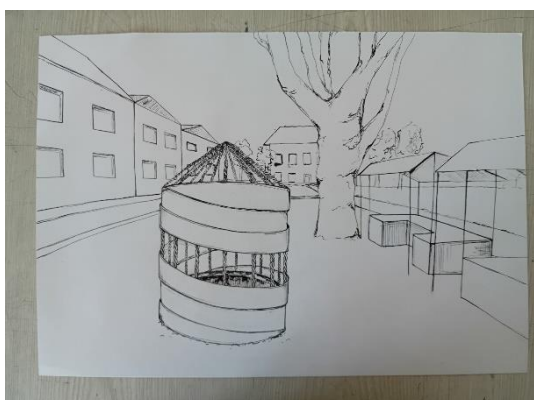
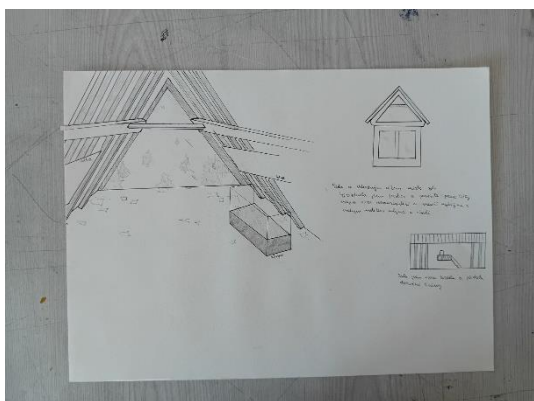
Poučné bylo vidět, jak obtížně se žáci ve fotodokumentaci orientovali (což platí i pro tu část dokumentace, která byla potřebná pro aktivitu č. 8). Zřejmě nejvýrazněji se tento problém objevoval u objektu Hrnčířova mlýna (zadání č. 2), jehož fotodokumentace byla nejpodrobnější. Navzdory tomu, že jsem žákům zanesl polohy a úhly pohledů, ze kterých byly konkrétní fotografie pořizovány, do půdorysných plánů budovy, bylo pro žáky obtížné jednotlivé fotografie k celku vztáhnout a utvořit si představu o skutečné podobě mlýna. Samozřejmě více než vhodná by v tomto bodě byla osobní prohlídka objektu

(a případně samostatná tvorba fotodokumentace, ze které by pak žák při výtvarné práci vycházel), ve školní realitě však je něco takového jen obtížně uskutečnitelné (jednak kvůli časové náročnosti, která je aktuální tím spíše, že se jedná o studentskou praxi, jednak proto, že pro zadání byly záměrně voleny budovy ve špatném technickém stavu, které vyžadují další pozornost (v širší škále významů toho slova – zadání byla sestavena také tak, aby popularizovala méně známé a ohrožené památky v okolí; nakolik v tomto bodě uspěla, si nedovolím hodnotit, zdá se mi, že z krátkodobého hlediska nepříliš, ale třeba si žáci na objekty vzpomenou ještě v budoucnosti) a zásahy, nemusí však být vždy bezpečné pro návštěvníky, zejména pokud by šlo o větší skupiny osob).

Během čtvrtletního vyučovacího bloku žáci zpracovali pouze ideové náčrty (s výjimkou jediné žákyně, která již zahájila perokresbu) části své muzejní instalace (domluvili jsme se, že nemusí instalaci řešit celou, ale pouze pro jednu z místností). Vzhledem k časové napjatosti praxe, ze které mi nadále zbývaly pouze dvě vyučovací hodiny, do kterých jsem musel vtěsnat ještě dvě formální zadání, jsem byl nucen zadat žákům dopracování perokresby stejně jako v případě aktivity č. 8 cestou domácího úkolu. Osobně nejsem zastáncem tohoto nástroje, MgA. Soukalová jej však užívá běžně a s ohledem na to, že žáci již byli zatíženi tímto úkolem, nedostali jiné, které by pro ně MgA. Soukalová jinak připravila. Reflexe v závěru čtvrtletní hodiny byla vzhledem k rozpracovanému stavu zadání spíše stručná a počítala s tím, že hlubší zhodnocení proběhne v úvodu vyučovacího bloku v následujícím týdnu.

Práce žáků (obr. 192–196):





2.11 Zadání č. 10

Téma: plakát

Cílová skupina: žáci 2. ročníku SUPŠ (2. DI)

Předchozí zkušenosti žáků: S prezentací (vlastních návrhů) formou blízkou plakátu mají žáci zkušenost z klauzurních prací. Konkrétní zadání navazuje na tvorbu muzea, které se žáci věnovali v předchozích hodinách (pokud si v rámci aktivity č. 8 žáci zvolili studnu Obecnicí, nezpracovávají muzeum, ale slavnosti ku příležitosti kuklenského jubilea).

Časová dotace: zamýšlená: 2 vyučovací hodiny, skutečná: 2 vyučovací hodiny

Cíle: Výchovný: Žák přemýšlí o způsobech prezentace své tvůrčí práce. **Vzdělávací:** Žák se orientuje v hlavních kompozičních/typografických zásadách potřebných pro tvorbu plakátu. Vnímá význam reklamy pro činnost a přežití nejen kulturních organizací. Je si vědom různosti postojů k přítomnosti reklamy ve veřejném prostoru (např. existence iniciativy Přidej se a strhni to). **Dovednostní:** Žák dokáže vytvořit čitelnou, informativní a vizuálně efektní textovou kompozici.

Motivační otázky: Zaujala vás v poslední době vizuální reprezentace nějaké organizace či události? Co podle vás dělá dobrý plakát? Jaký je váš postoj k plakátu a reklamě vůbec ve veřejném prostoru?

Technika: volná

Materiál, pomůcky: čtvrtky formátu A3, tužka, akvarel, pastel, odstřížky z novin a dalšího papírového materiálu

Výtvarný problém: kompozice

Zadání: Úkolem žáků je vytvořit propagační plakát k muzeu/slavnosti, které navrhli v aktivitě č. 9. Plakát by měl obsahovat jméno muzea/slavnosti, informovat o programu, otevíracích hodinách/harmonogramu, o adrese, případně o vstupném apod. Žáci tak mají vytvořit přehlednou a vizuálně efektní kompozici, kterou by účinně propagovali svou předchozí práci i památku, které se v jejím rámci věnovali.

Kritéria hodnocení: čistota práce, přehlednost kompozice, čitelnost textu

Harmonogram výuky:

1. Reflexe aktivit č. 8 a 9, které žáci dokončovali doma.
2. Vysvětlení samostatné práce.
3. Samostatná výtvarná práce.
4. Reflexe a závěrečné zhodnocení praxe.

Vazba na RVP (obor 82-41-M/11 Design interiérů): Vazba na oblasti estetického vzdělávání („Vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci: – chápali umění jako specifickou výpověď o skutečnosti“ (IBID.: 38)) a umělecko-historické a výtvarné přípravy („základní charakteristika uměleckého díla, teoretický a praktický význam obsahu a formy děl volného a užitého umění, jednota výrazu; Základy písma a figurálního kreslení – vývoj písma, jeho základní prvky a charakteristické znaky, písmo jako součást kompozice“ (IBID.: 48)).

Reflexe výuky: Vyučovací blok, poslední v mé praxi, byl zahájen společnou reflexí domácích prací. Jejich úroveň jsem byl velice příjemně překvapen. Většina žáků si dala s prací na nich opravdu záležet a výchozí techniku perokresby dle vlastní invence doplňovala.

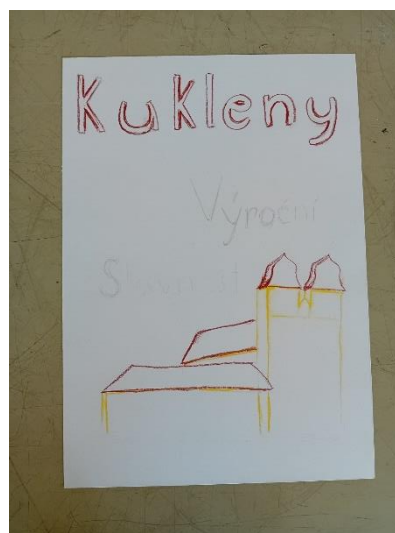
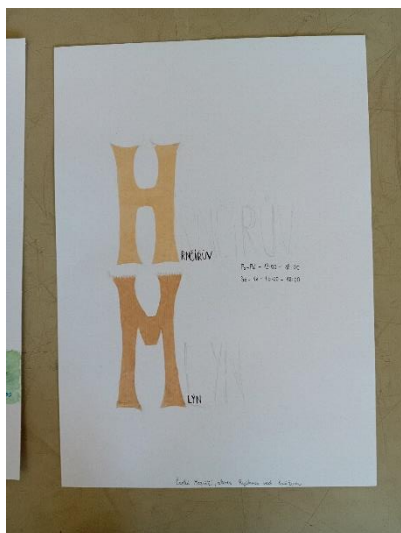
Poslední výtvarná aktivita (tvorba plakátu) byla žákům představena na základě této reflexe. I zde práci viditelně limitovala časová dotace. Za základ již proto nesloužila prezentace, ale pouze několik obrázků pro inspiraci promítnutých z internetu. Plakáty

žáci opět nestihli v úplnosti dokončit a nedostatek času v některých případech zřejmě negativně ovlivňoval také pracovní nasazení (žákyně X. se asi 15 minut před koncem hodiny přiznala, že se jí nad plakátem již nechce moc přemýšlet, protože by ji pak napadaly věci, na které stejně nemá čas).

Možná že paradoxně se v jistém ohledu ukázala jako limitující možnost využít „volnou techniku“. V prvních minutách někteří žáci značně tápali s volbou vlastních postupů. Toto váhání snad stálo drahocenný čas, na druhou stranu nebylo natolik dlouhé, aby ve výsledku znamenalo signifikantní faktor promlouvající do nedokončenosti prací. Pozitivním důsledkem skutečnosti, že technika nebyla limitována, byla značná rozmanitost výstupů.

Reflexi prací bylo věnováno posledních 5 až 7 minut výuky. Někteří žáci odcházeli dříve. S MgA. Soukalovou jsme se shodli, že pokud by práci bylo věnováno více času a tato reflexe sloužila „pouze“ jako konzultace v průběhu pracovního procesu, bylo by možné žáky v některých aspektech tvorby „usměrnit“ a dospět tak k velice zdařilým realizacím. Někteří žáci při reflexi přicházeli s vlastními nápady, jak by bylo možné plakáty rozvinout (především po technické stránce – žákyně X. např. zmínila možnost provést její plakát v linorytu).

Práce žáků (obr. 197–203):



2.12 Vyhodnocení

Projekt realizovaný s 2. DI hodnotím jako přínosný pro žáky i mě samotného. Nemalou zásluhu na to má skvělý a kultivovaný třídní kolektiv, který byl tolerantní k chybám, jichž jsem se během společných setkání dopouštěl, a přitom mi poskytoval hodnotnou zpětnou vazbu. Domnívám se, že téma, a především některé způsoby jeho implementace do výuky, žáky zaujalo. Kolik přesně si z hodin odnesou do své profesní praxe, říci nedovedu. Je možné, že většina naší společné práce byla vnímána jako hra. Dokládaly by to živé konverzace a výše vypsané, většinou komické peripetie vázané na skupinová zadání. Naproti tomu se opakovaně ukazovalo, že některé myšlenky (a také některá zadání) bylo pro žáky na současném stupni vědění obtížné zpracovat.⁵¹ Prezentace byly na poměry předmětu (profilovaného především jako kreslířský a malířský nácvik) jistě nadstandardně komplexní, přesto však věřím, že žákům otevřely nové možnosti, jak nahlížet prostor, ve kterém se denně pohybují. K tomu mohly motivovat i příklady z Hradce Králové a blízkého okolí. Hlavní přínos pro žáky tak nepochybně vnímám v rozšíření obzorů o informace, které ne vždy bývají součástí středoškolského kurikula, ačkoli pro činnost v designových oborech mohou být vysoce relevantní. I kdyby nebyly tématem k přemýšlení dnes, alespoň na ty základní si dnešní žáci mohou vzpomenout, pokud je k tomu jednou dovede potřeba.

Jako zásadní nedostatek průběžné praxe vnímám časovou tíseň. V kombinaci s potřebou realizovat v hodinách požadovaných deset zadání pro didaktický projekt bylo nutné některé práce uzavřít před dokončením. To bylo největším zdrojem frustrace na mé straně i mezi žáky. Osobně jsem toho názoru, že didaktický projekt pro diplomovou práci by neměl být limitován počtem zadání a jediným požadavkem by měla být kvalitně zpracovaná celková koncepce. Stanovení počtu zadání považuji za nevýhodné i proto, že namísto uceleného projektu může svádět (a někdy dokonce tlačit) k návrhu výtvarné řady. Pravdou samozřejmě je, že do časové tísně jsem se dostal i svou vlastní „vinou“ kvůli náročným zadáním. V realizaci rychlejších zadání bych ale neviděl smysl. Tlak na počet vykázaných aktivit by tu byl jednoznačně veden na úkor jejich kvality. Jiným faktorem je rozložení vyučovacích hodin do dlouhých bloků (zde až čtyřhodinových), které se segmentaci na kratší úseky vzpírá, při pouze dvacetihodinové dotaci a potřebě prakticky

⁵¹ Při výkonu plnohodnotné pedagogické profese by byl tento nedostatek snadno odstranitelný, zejména pokud bych měl vliv na tematický plán. I bez toho bych však mohl lépe operovat s postupnou přípravou žáků na složitější témata.

ověřit deset zadání však současně vede k její nutnosti. To je specifikum výtvarné výchovy především na uměleckoprůmyslových školách a požadavky na didaktický projekt by možnost takového specifika měly zohledňovat. Je nepřijatelné odvádět žáky od nedokončené práce, pokud vidí, že před sebou mají další dvě hodiny předmětu. Na praxi jsem se v nejvyšší míře snažil, aby k tomu nedocházelo, a především v první polovině společných setkání jsem aktivity plánované pro pozdější části vyučovacích bloků raději odkládal na další dny. To však pochopitelně vedlo k dalším časovým ztrátám, s nimiž se bylo nutné potýkat v posledních hodinách.

³Dotazníkové šetření

3.1 Otázky

Jedním z požadavků akreditace studijního programu bylo zařadit do diplomové práce empirický výzkum. Častým řešením tohoto požadavku je příprava dotazníku pro žáky, s nimiž je realizován didaktický projekt, nejde však o předepsaný, ani jediný možný postup. Osobně jsem zvolil méně uzuální cestu elektronického dotazníku, který jsem rozeslal mezi své kolegy z řad studentů PdF UHK. Původní ambicí bylo získat data od většího počtu respondentů, s možností, že část z nich bude prostřednictvím sdílení pocházet z odlišných věkových kohort (např. od rodičů). Dotazník proto kombinuje kvalitativní a kvantitativní způsoby pokládání otázek. Cílem tohoto složení bylo vytvořit převážně kvantitativní výzkum, který by se však prokazoval větší citlivostí vůči nuancím individuálních postojů. Vlastní zkušenost s vyplňováním dotazníků ve mně zanechává pocit, že až na výjimečně jednoduchá témata nelze vytvořit čistě kvantitativní výzkum, který by umožňoval skutečné poznání postojů, a přitom neměl stovky až tisíce otázek. Já se vzhledem k zaměření diplomové práce rozhodl pro téma obzvlášť komplexní.

Z toho, co považuji za vlastní jádro diplomové práce, je nejspíš zřejmé, že se otevřeně stavím na obranu historismů. Argumentační linie vedená napříč prací ukazuje, že za poslední dvě staletí západní civilizace sotva kdy žila bez kontaktu s historistickým myšlením, proto by bylo zjednodušující tvrdit, že žijeme v období, kdy historismy prochází jakousi renesancí, je však evidentní, že máme co dočinění s dobou, kdy se znovu rozmáhá historismus ve svých fixačních, resp. retrográdních podobách (tedy zejm. historismus pozitivní). Jak dlouhá tato epizoda v dějinách architektury (resp. myšlení) bude, nelze předpovídat, stejně jako nelze určit, zda již dochází k její kulminaci, nebo bude nadále rozšiřovat svou popularitu. Rozhodně se nekloním k narativu o současném trendu jako „návratu do normálu“, jak se někdy rámuje svými příznivci na sociálních sítích.⁵² Jde pouze o posun jakési estetické analogie Overtonova okna, která má své paralely v rostoucí popularitě pravicově konzervativních politických hnutí (bohužel včetně rostoucí tolerance k postojům vysloveně extremistickým a nenávistným) pramenící dost možná v existenciální nejistotě příliš komplikovaného světa a v jádru bezcílného bytí. Zdá se, že se tak definitivně ocitáme v době, již nelze nadále nazývat postmoderní. Tak jako tak je dnes rodina pozitivních historismů silou, se kterou je třeba počítat. Hnutí jako

⁵² Jeden z komentářů pod příspěvkem na facebookové stránce Architectural Uprising – International např. tvrdí: „The world is healing, ugly brutalism and modernism is dying, as they should“ (SHOEMAKER 2025).

Architectural Uprising představují relevantní a plnohodnotný názor, který při zachování intelektuální poctivosti nelze odbývat bezpracnou a nicneříkající nálepkou kýče. Zda s jejich estetickými normami souzním, upřímně nevím. Můj dnešní pohled je nepochybně ovlivněn modernismem a dochází v něm k patrné transpozici estetizace ze statické formy do abstraktní představy organického vývoje. Nic mi není vzdálenější než uvažovat o geniálních uměleckých záměrech, všechny předměty pro mě začínají představovat historický kompromis. Tento postoj je u mě přítomen v recepci nové architektonické tvorby, kde však jeho důsledky ovlivňuje vědomí podmíněnosti historickou perspektivou, které tradičně modernistický postoj v jeho úplnosti rozbíjí. V této oblasti jsem proto různým podobám historismů otevřen. Komplikovanější je mé vnímání památek, které je rovněž abstraktní, založené daleko spíše na hodnotě stáří než hodnotě historické. Především v posledních letech – nebylo tomu tak vždy – je pro mě individuální památka prvkem systému dialektických proměn. Spíše než asociace s životem, který se v ní kdysi odehrával, před sebou vnímám abstraktní hmotu v dějinách podmaňovanou protichůdnými silami, hmotu, která sama je místem i živoucí entitou zároveň. Proto pro mě není ani tak zásadní, jak v danou chvíli vypadá, jako to, zda je hmotově autentická.⁵³

Před několika lety jsem procházel Přímskou ulicí v Malšovicích, kde jsem byl svědkem zajímavého úkazu. Došlo zde k demolici jednoho z domů, a ten přesto ani na okamžik nezmizel. Podobně snad kdysi probíhalo přezdívání roubených světnic – po výměně střechy byl podepřen krov a zdivo pod ním se pomalu rozebíralo a nahrazovalo novým. V konečné stavbě nezůstalo snad nic z původních hmot, a přesto se můžeme ptát – není to stále ten samý dům? Théseova loď ale nemá objektivní řešení. Jistě můžeme uvažovat o tom, že replika na tomtéž místě je původní budovou, můžeme dokonce

⁵³ Snad nejslavnějším, i když hyperbolickým vyjádřením podobného postoje je povídka *Zánik domu Usherů* Edgara Allana Poea, především její následující pasáž: „Vzpomínám, jak nás myšlenky této balady zavedly k úvahám, v nichž Usher projevil názor, který uvádím ne tak pro jeho novost (neboť někteří lidé smýšleli podobně), jako spíš pro tvrdošíjnost, s jakou jej Usher hájil. Tento názor zhruba tvrdil, že rostlinstvo má schopnost vnímání. Ovšem Usherova rozháraná mysl dodala myšlence poněkud smělejší podobu; podle něho vztahovala se tato citlivost **za určitých podmínek** i na říši nerostů. Nemám slov, kterými bych vyličil celou šíři jeho přesvědčení ani jeho vášnivě zaujetí pro ně. Jeho víra ovšem souvisela (jak jsem již napověděl) s sedými kameny sídla Usherových předků. Domníval se, že **podmínky oné vnímavosti jsou zde splněny souladným seskupením těchto kamenů, řádem jejich rozmístění i rozmístění plísně, která je pokrývá, i zetlelých stromů kolem – a především dlouhým, ničím nepřerušením trváním tohoto seskupení i jeho odrazu v nehybné hladině močálu**. Důkaz – důkaz této citlivosti – je prý přece patrný (ulekl jsem se, když to řekl) v postupném, ale **vytrvalém zhušťování onoho svěbytného ovzduší** kolem vody i zdí. Výsledek prý mohu rozpoznat v té tiché, ale **neodbytné a strašlivé síle, která již staletí utváří osudy** jeho rodiny a která z něho udělala to, co vidím – to, co je“ (POE 1987: 161; zvýrazněno autorem diplomové práce). Poe zde nevyjádřil nic jiného než emocionální pochody (některé z mnoha možných) spojené s hodnotou stáří, kterou Ruskin a Riegl analyzovali systematicky, a proto odtážité. Stačilo by porušit seskupení kamenů, očistit plíseň a celý Usherův dům by ztratil svou produševnělou povahu.

uvažovat, že podstatou architektury je dutina (neboť z uživatelského pohledu je budova především soustavou dutin) obnovitelná i mnoho let po zániku bariéry, kterou se vyčleňovala z okolního prostoru. Podobné myšlenkové experimenty však nezmenšují nic na hodnotách ukrytých v původním zdivu, jejichž zánik je nevratný. Vosková figurína babičky nebo preparát domácího mazlíčka nejsou věcmi, které by utěšily truchlící.

Pokud přijmeme, že pozitivní historismus je legitimním projevem společenských nálad své doby, právě s autenticitou památek souvisí argument, který stále můžeme uplatnit proti jeho pronikání do architektury. Základní otázka by mohla znít takto: Nemůže frekventované užívání takzvaně historických forem vést k tomu, že začneme přikládat menší význam památkám – budovám, které větší část 20. století vnímala jako jejich jediné oprávněné nositele? Proti této otázce lze samozřejmě právem namítnout, že slučuje neslučitelné, a právě na tomto místě je obava z inflace lichá. To by byla nepochybně pravda, pokud by hodnota nezávisela na subjektivním oceňování. Odpověď na vznesenou otázku záleží na tom, jak silná je mezi většinovou společností potřeba rozlišovat mezi novostavbou a historickou budovou i za předpokladu, že obě vypadají identicky, nebo alespoň velmi podobně, tedy otázka, zda většinová společnost oceňuje spíše vzhled památky, nebo její hmotové trvání. Abychom viděli, co tato zdánlivě komplikovaná a akademická myšlenka znamená v realitě, nemusíme chodit daleko. Ať už je postoj společnosti k replikám a historizujícím náhražkám jakýkoli, současná praxe odhaluje případy, kdy replika slouží stavebníkovi jako „výmluva“ „ospravedlňující“⁵⁴ zboření původní budovy. Abych vynechal sporné případy soukromých developerských projektů, které samozřejmě také existují, zmíním jen demolici městem HK vlastněné haly v Kozeľužně v Kuklenách (FREMUTH 2018). Podle informace poskytnuté 20. 10. 2025 na setkání s veřejností, které předcházelo vypsání urbanistické soutěže pro nové kuklenské náměstí, zde došlo dokonce k deponáži původních cihel, aby na replice mohly být znovu použity (srov. ČTK 2023). Snad je nám díky takovým záměrům o něco lehčeji, snad díky nim cítíme menší vinu, opravdu ale věříme, že replika je totéž jako původní objekt? Jaký je didaktický rozměr takového počínání? Nenormalizujeme jím demolice památných budov? Netěšíme tak sami sebe falešným vědomím, že demolice není definitivní konec a následky našich rozhodnutí lze smazat, jako by k nim vůbec nedošlo? To je ona inflace minulosti. A právě těmto otázkám jsem se rozhodl věnovat dotazníkové šetření.

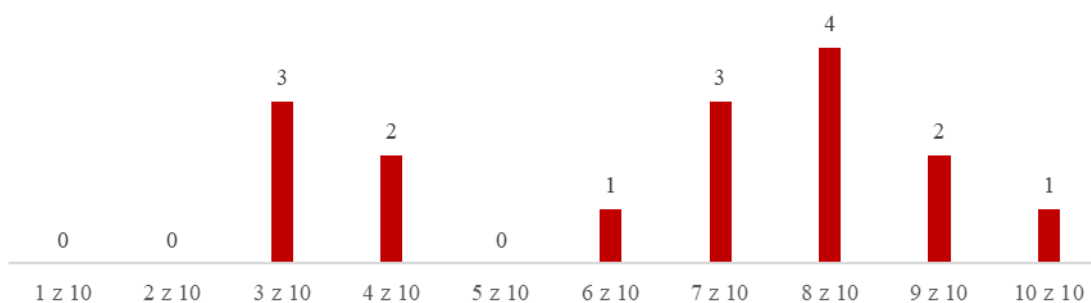
⁵⁴ Tato slova dávám záměrně do uvozovek, protože s výjimkou státního a obecního vlastnictví jsem nakloněn souhlasit, že podoba výstavby by až na ta nejzákladnější opatření měla být výhradním rozhodnutím stavebníka.

3.2 Dotazník

Jak bylo řečeno, výzkum původně zamýšlel sebrat data od široké škály respondentů. Za tímto účelem byly první dvě otázky zaměřené na informace, které měly pomoci takto rozsáhlý materiál utřídit, konkrétně na věk a nejvyšší dosažené vzdělání. Vzhledem k tomu, že sdílení dotazníku mimo okruh spolužáků neprobíhalo tak, jak jsem si původně představoval – celkově se podařilo získat 18 odpovědí, z toho přibližně 2 mimo tento základní okruh –, použil jsem odpovědi na tyto otázky jako filtr, pomocí něhož jsem respondenty, kteří nebyli součástí základního okruhu vyřadil. Dále vyhodnocovaná data tedy pocházejí od 16 respondentů ve věku 20–29 let s dosaženým vysokoškolským vzděláním v blíže nespecifikovaném stupni. Po provedení tohoto zásahu do vzorku nemá smysl otázky 1 a 2 zapisovat pomocí grafů, to je důvodem, proč dále uvedené grafy začínají až otázkou 3. Otázky 3–41 již sledovaly výše uvedené téma, které by se dalo shrnout 1. kvantitativně koncipovanou otázkou, zda respondenti (vzorek v žádném případě neumožňuje výsledky zobecňovat a výzkum by tak měl být považován spíše za ideový nástin možného širšího dotazování, pokud by o ně byl v budoucnu zájem – dotazník nepovažuji za primární část této práce) na památkách oceňují spíše jejich hmotovou autenticitu, nebo vizuální působivost, 2. kvalitativně koncipovanou otázkou, jakým způsobem se respondenti k památkám vztahují. Druhou otázku považuji za nutný doplněk první. Pouze s tímto doplňkem si dovolím kvantitativní data interpretovat, protože pouze s ním mohou být pochopena. V dotazníku jsou zastoupené různé druhy otázek, včetně otevřených, u kterých vždy ponechávám odpovědi v původní podobě, tedy často bez diakritiky nebo s pravopisnými chybami.

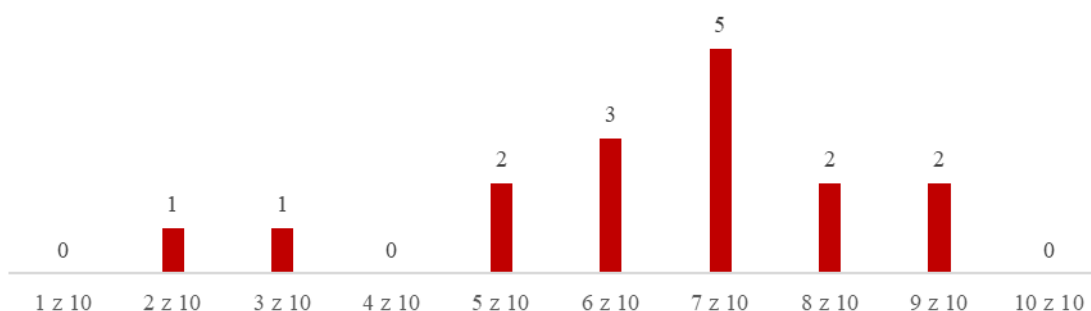
Prvních deset otázek (otázky 3–12) spadá jednoznačně do kvantitativní části a v celém dotazníku představuje zřejmě nejabstraktnější a kognitivně nejnáročnější soubor. Jejich cílem bylo pomocí úzce specifických příkladů zjistit, jak významný vliv má pro respondenty hmotová a prostorová trvalost objektu na jeho pocitovou autenticitu, případně jaké aspekty této trvalosti jsou pro pocit autenticity nejvýznamnější. Po respondentech bylo požadováno, aby v každém z příkladů určili na číselné škále 1–10 (kde 1 = vůbec, 10 = zcela), nakolik je podle nich objekt, který prošel v otázce popsanou proměnou, stále původním objektem.

3. Roubený dům byl rozložen a přenesen na jiné místo. Jeho stavební materiál zůstal po znovusložení zachován, nestojí však tam, kde dříve stával.



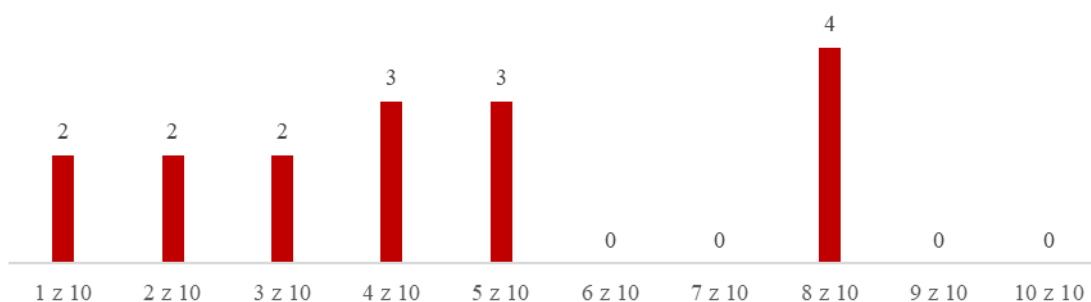
Celkové skóre = 104/160

4. Oprava roubeného domu si vyžádala rozsáhlou výměnu trámů. Z původního materiálu se nakonec zachovalo asi 20 %. K opravě došlo na původním místě.



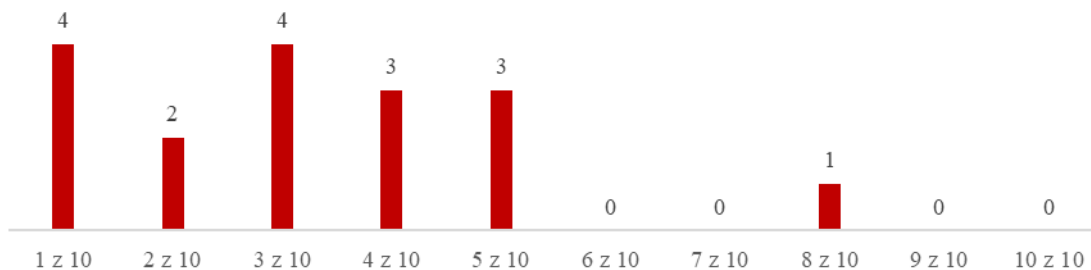
Celkové skóre = 102/160

5. Oprava roubeného domu si vyžádala kompletní výměnu trámů. Z původního materiálu se nakonec nezachovalo nic. K opravě došlo na původním místě.



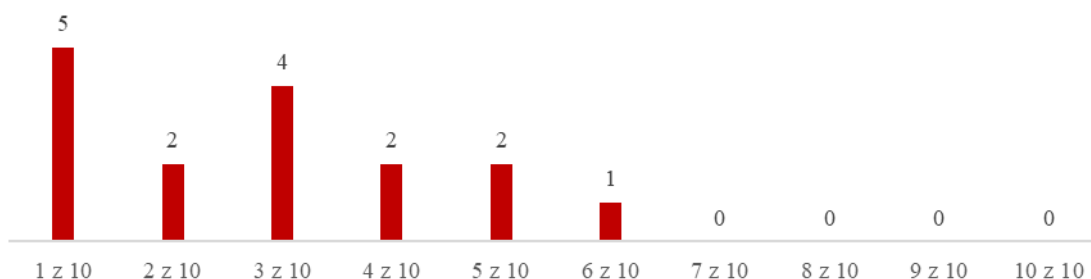
Celkové skóre = 71/160

6. Roubený dům byl přezděn. Na původním místě došlo k podepření krovu, zpod kterého byly odstraněny trámy. Pak došlo ke stavbě zdí z cihel, které mohou znovu nést střechu. Dům vypadá jinak než dříve, základní proporce však zůstaly.



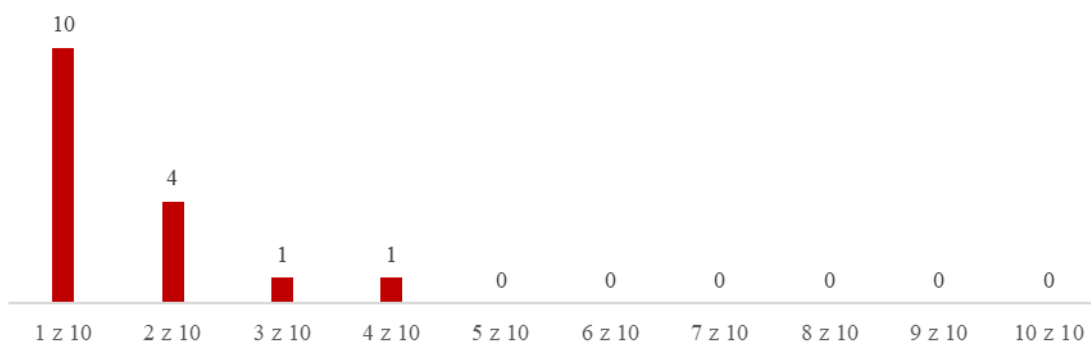
Celkové skóre = 55/160

7. Roubený dům byl přezděn. Střecha byla i s krovem rozebrána a složena stranou. Byly odstraněny trámy roubení a na jejich místě došlo ke stavbě zdí z cihel. Starý krov byl poté znovu osazen. Dům vypadá jinak než dříve, základní proporce však zůstaly.



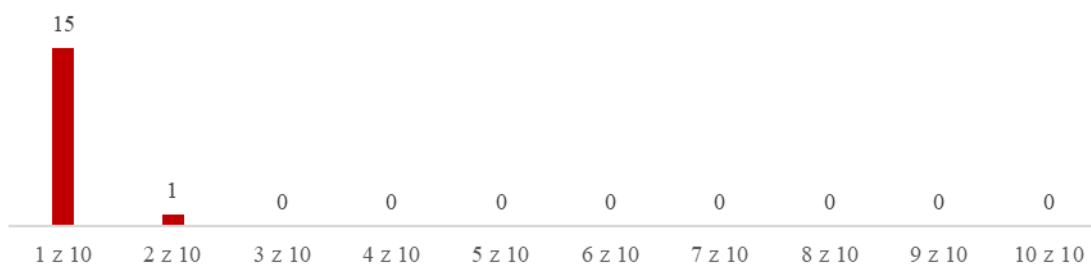
Celkové skóre = 45/160

8. Roubený dům byl zbořen a na původním místě nahrazen podobně vyhlížející novostavbou z moderních materiálů.



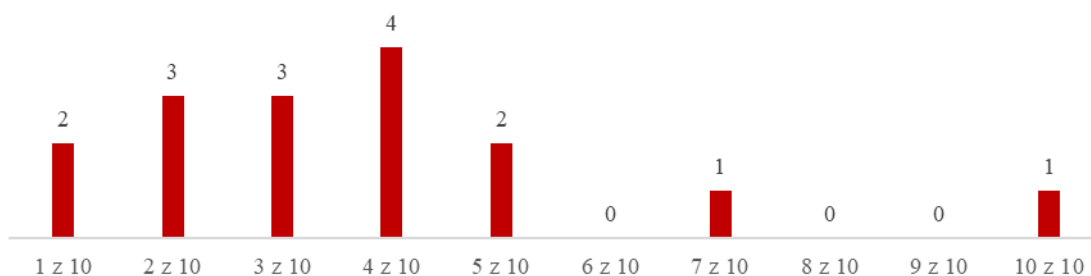
Celkové skóre = 25/160

9. Roubený dům byl zbořen a na původním místě nahrazen odlišně vyhlížející novostavbou.



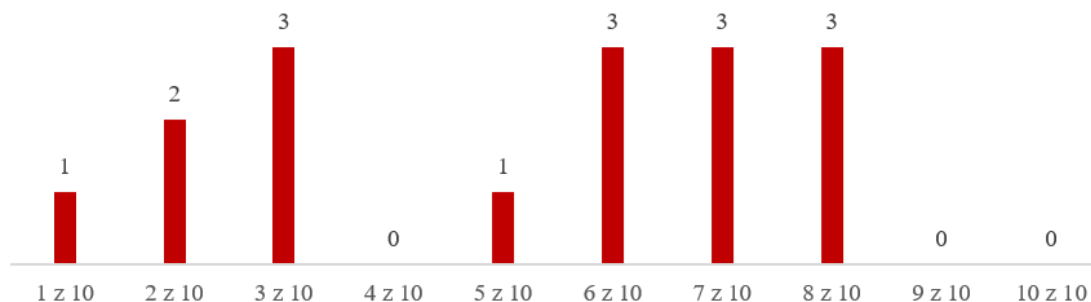
Celkové skóre = 17/160

10. Na původním místě byla z nového dřeva postavena replika roubeného domu, který zanikl asi před 50 lety.



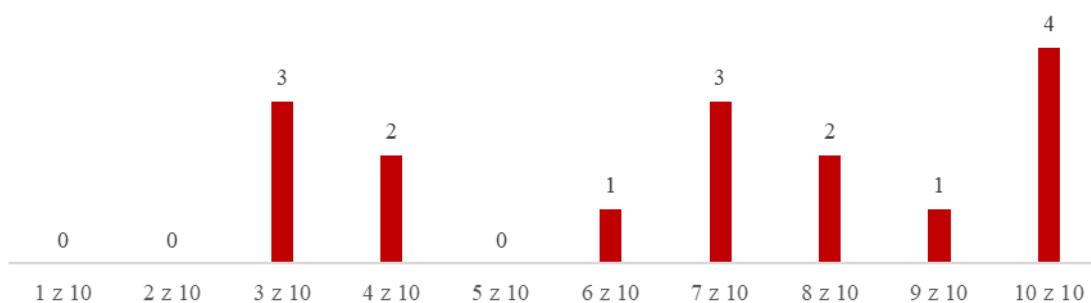
Celkové skóre = 60/160

11. Došlo k transferu menšího cihlového objektu. Podařilo se nemožné a všechny cihly přežily „demontáž“ v celku. Objekt je přenesen na nové místo a složen, oproti roubenému domu však z kapacitních důvodů nebylo možné dohlédnout na to, aby všechny cihly přišly do svých původních pozic. Znovupostavený dům tak stojí na jiném místě, je postaven ze stejného materiálu, ale vztahy uvnitř materiálu jsou odlišné, než bývaly (cihla A se již nestýká s cihlou B, ale s cihlou C atd.).



Celkové skóre = 82/160

12. Došlo k demontáži a opětovnému složení cihlového objektu. Okolnosti jsou stejné jako v předchozím případě, jen tentokrát byl objekt znovu složen na svém původním místě.



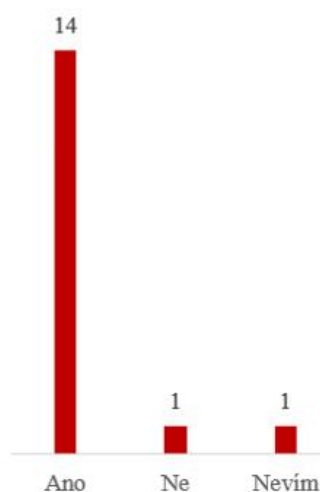
Celkové skóre = 109/160

Za podstatné zde považujeme jednak celkové skóre, kterého bylo v jednotlivých otázkách dosaženo (jde o součet bodových ohodnocení od všech respondentů; maximální skóre bylo 160, minimální 16), jednak rozptyl hodnocení, který ukazuje míru shody na jednotlivých pohledech. Otázky 11 a 12 ukazují, že signifikantní význam pro pocit autenticity má kromě hmotového trvání také místo, na kterém je objekt postaven. To bylo zcela očekávatelné, rozdíl v celkovém skóre otázek 3 a 5 však napovídá, že trvalost materiálu je v této funkci významnější (odpovědi na otázku 4 jsou zřejmě ovlivněné alespoň částečným – 20% – hmotovým trváním). Relativně menší význam trvalosti místa dokládají i velmi nízká skóre u otázek 6, 7, 8 a 9, stejně jako překvapivě vysoké, ale relativně nízké skóre u otázky 10. Zajímavé je, že otázky 6 a 7 získaly podstatně menší celková skóre než otázka 5, která přitom může představovat zcela identický proces. Rozhodující zde mohl být psychologický vliv slova „oprava“ v otázce 5. Otázka 10 se navzdory převaze odpovědí v dolní polovině škály vykazuje poměrně velkým rozptylem a evidentně existují lidé, kteří i repliku bez jakéhokoli druhu materiální kontinuity mohou považovat za uspokojivou. Příčinu tohoto pohledu z dotazníku zjistit nelze. Je možné pouze spekulovat, že jednotícím článkem mezi původní stavbou a replikou zde může být např. společný příběh. I to by bylo samozřejmě legitimní.

Otázky 13–17 směřují ke zcela praktickému příkladu. Zahrnují prvky kvantitativního i kvalitativního dotazování, sledují však společné téma, a proto jsou jedním okruhem. V jejich středu stojí maďarský National Hauszmann Program, jehož cílem je obnova Budínského hradu po poškozeních, která utrpěl koncem druhé světové války a při následných opravách. Objevují se zde jednoduché zjišťovací otázky (otázky s odpovědí

ano/ne) a odpovědi na ně je možné upřesňovat volitelnými otevřenými otázkami. Struktura tohoto okruhu otázek měla za cíl sledovat proměny postoje v závislosti na informacích, které respondent o předmětném tématu má. Nejprve bylo bez poskytnutí dalších podrobností zjišťováno, zda respondenti souhlasí s myšlenkou obnovy Budínského hradu do podoby před rokem 1945, poté byli respondenti seznámeni se skutečností, že dnešní stavební práce se spojují s demolicemi současných objektů, a teprve v poslední otázce byla uvolněna informace, že odstraňované zdivo vzniklo teprve při opravách v období socialismu (WOODS 2025; NEMZETI HAUSZMANN PROGRAM 2025).

13. Od roku 2019 probíhá v rámci projektu National Hauszmann Program obnova Budínského hradu v Budapešti. Jejím cílem je vrátit areálu podobu před zničením na konci druhé světové války. Odhlédneme-li od finančních aspektů a spojení s režimem Viktora Orbána, považujete takovou iniciativu za dobrý nápad?

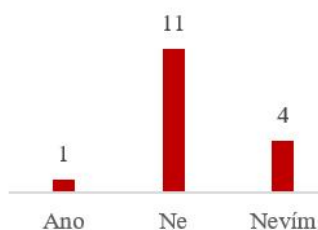


Obr. 204

14. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. Řekla bych, že sice nepůjde o původní historický objekt, ale na druhou stranu, jí budou moci lidé navštěvovat.
- ii. Nemám k tomu dostatek informací, ale přesvědčila mě budova National Defence Headquarters, podle toho, jak vypadala v roce 1895, poté v roce 2020 a jaký nabízejí vizuální design budovy po opravě.
- iii. Dává mi smysl stavět architekturu, která koresponduje s naší dobou. Není nutné se držet minulosti.

15. Jednou z budov, kterých se obnova týká, je po válce jen provizorně opravené severní křídlo královského paláce. Ukazuje se však, že jeho obnova s sebou nese demolicí a znovupostavení většiny existujících zdí. Technický stav budovy přitom podobně radikální řešení nevyžadoval. Souhlasíte s tímto zásahem?

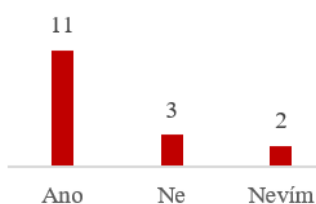


Obr. 205 a 206

16. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. *To už mohli nechat a jen zrekonstruovat.*
- ii. *Nevím, co je k tomu vedlo, třeba to byly právě ty finance.*
- iii. *Asi by záleželo, v jakém stavu jsou zachovalé zdi. A jestli jsou i plány zde postavit něco jiného.*

17. Pravdou dle dostupných informací je, že zbořené zdi královského paláce byly postaveny až při obnově po druhé světové válce a nebyly tak původní součástí objektu. Na poválečné rekonstrukci se šetřilo a odchylovala se od předchozího stavu. Jak se s touto informací proměnil Váš postoj k současné akci? Souhlasíte s dnešní přestavbou, nebo nikoli?

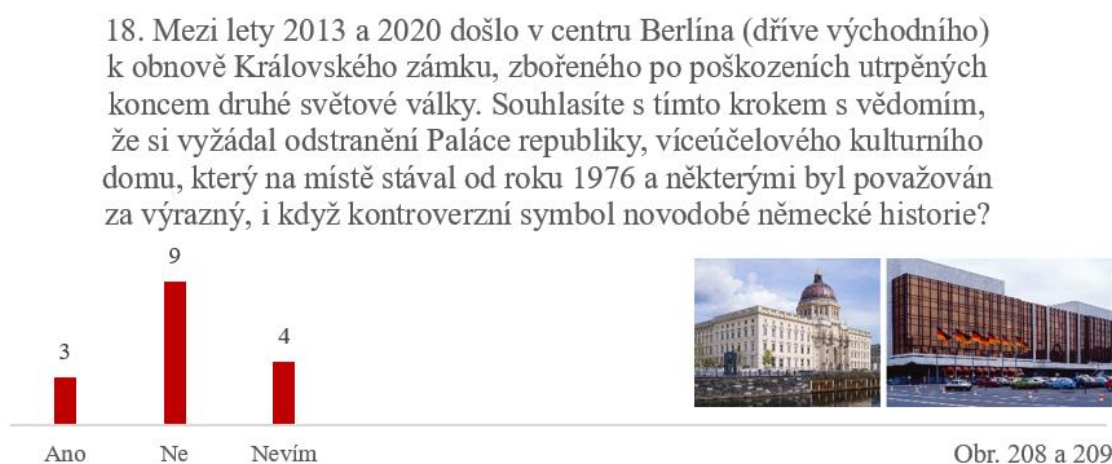


Obr. 207

Po otázce 17 jsem zapomněl zařadit doplňující otevřenou otázku, která by se ptala na zdůvodnění a bližší myšlenkové procesy během vyplňování tohoto okruhu otázek. Otázky 13, 15 a 17 jasně prokázaly, že respondentům záleželo na hmotě původního zdiva. Téměř jednomyslná shoda na správnosti obnovy se v otázce 15 otočila ve výrazně převažující odpor. Po upřesnění v otázce 17 došlo k návratu k převaze pozitivního hodnocení, ale již nikoli v původní míře. Odpovědi na otevřenou otázku 16 naznačují, že

příčinou tohoto poklesu původní rozhodnosti by částečně mohly být praktické (ekonomické) ohledy, aby to však mohlo být prokázáno (nebo vyvráceno), bylo by zapotřebí další dotazování. Zajímavá je odpověď iii. na otázku 14, která je čistým, tedy dosud živým, příkladem modernistického antihistorismu.

Otázky 18 a 19 jsou předchozímu okruhu příbuzné. Kromě volby jiného objektu rozšiřují dilema o názor na objekty z druhé poloviny 20. století. Na rozdíl od předchozích otázek zde respondenti rozhodovali mezi zachováním kontroverzní památky socialistické minulosti a postavením repliky objektu, který na jejím místě stával v minulosti.



19. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

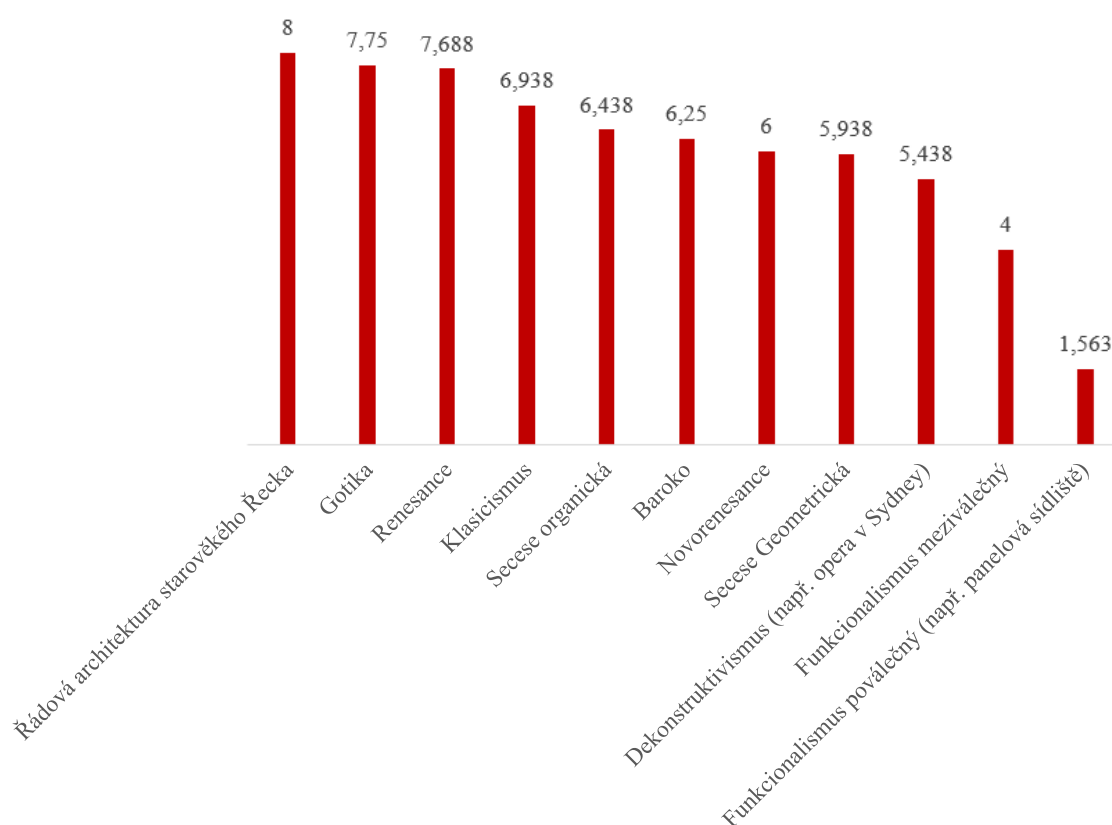
- i. Zbytečné, pokud dům plnil svou funkci
- ii. Původní stavba tam více zapadá [pozn. respondet/ka na předchozí otázku odpověděl/a ano, původní stavbou je tedy pravděpodobně myšlen hohenzollernský zámek].

Oproti předchozím otázkám, kde požadavek na autenticitu do jisté míry ustoupil do pozadí, zde s přesvědčivým rozdílem převládl postoj proti obnově Královského zámku. Na základě odpovědí na otázku 19 však nelze určit, nakolik byla tato preference motivována autenticitou, nakolik přáním zachovat moderní památku a nakolik pouze praktickými (ekonomickými) ohledy.

Otázka 20 a doplňující otázka 21 se zaměřily na popularitu historických stavebních slohů a směrů. Cílem těchto otázek bylo zjistit, nakolik mohou být odpovědi na jiné

otázky motivované vkusovými preferencemi respondentů. Znalost těchto preferencí je zcela zásadní. Respondenti měli za úkol seřadit 11 slohů a směrů od nejoblíbenějšího

20. S nutným zobecněním seřadte architektonické slohy a směry podle toho, jak moc se Vám líbí. Nahoře = nejoblíbenější, dole = nejméně oblíbený [pozn. respondenti měli za úkol seřadit směry od nejoblíbenějšího po nejméně oblíbený, čísla nad sloupci ukazují průměrné pořadí, přičemž 11 = nejoblíbenější, 1 = nejméně oblíbený].



21. Můžete doplnit o vlastní poznámky (nepovinné).

i. *Mám ráda architekturu, která je netradičně zdobená a hledat v ní detaily, pak tu dnešní, která je taková fluidní. Mám pak blízko k funkcionalismu a brutalismu z hlediska monumentalit a taky blízkosti mé době. Renesance je hezká, ale už trochu nudná. A novorenesance je už šílený kopírování.*

po nejméně oblíbený. Čísla nad sloupci ukazují průměrné pořadí v hodnocení, přičemž 1 = nejméně populární, 11 = nejvíce populární. Tyto průměry ukazují patrnou preferenci starších slohů (pořadí je na některých pozicích téměř chronologické), přičemž téměř

konsenzuálně nejslabší hodnocení získala poválečná funkcionalistická architektura, kterou jsem v seznamu přiblížil spojením s panelovým sídlištěm. Z toho myslím vyplývá, že také do odpovědí na další otázky proniká převaha estetické preference starších forem. Hodnotná je jediná odpověď na volitelnou otázku 21, která funkcionalismu a brutalismu přiznává „blížkost své době“ a novorenesanci kritizuje za „kopírování“. Přinejmenším první bod má nepochybně historistické psychologické jádro.

Otázky 22 a 23 zjišťují podobné preference na základě praktičtějšího výroku. Ve světle předchozí otázky nepříliš překvapivě zvítězil zájem o bydlení v lokalitě s delší historií. Historickopravdivostní úvahu – vlastně totožnou, jako jsme viděli u Camilla Sitta (SITTE 2012: 74) – představuje odpověď iii. na otázku 23. Určitá urbanistická forma je respondentkou hodnocena pozitivněji, přitom se ale chápe jako forma bytostně minulé a dnešní stavební produkci se upírá jako „vykonstruovaná“ a „umělá“.

22. Ztotožňujete se s následující větou? Raději bych žil/a ve městě sto let starém než v nově založeném.



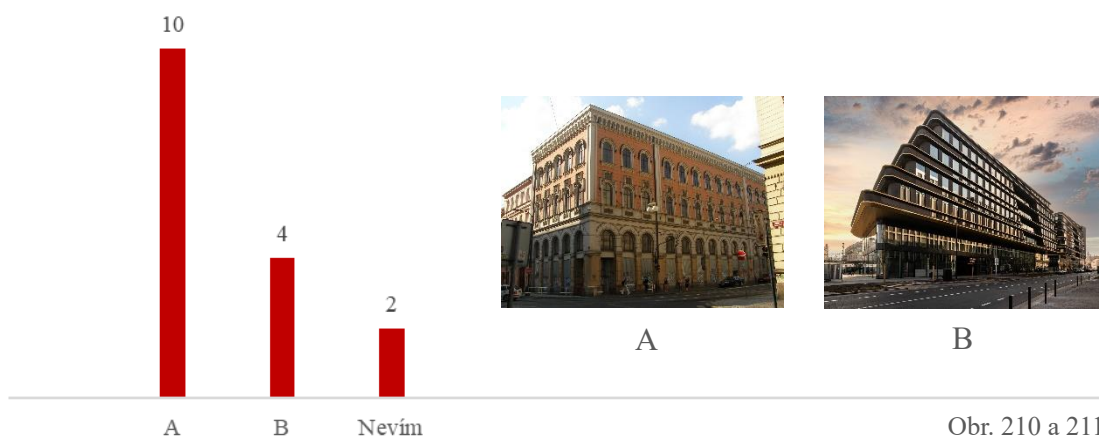
23. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. *Zde by záleželo, jak by to město vypadalo, jaké by zde byly možnosti (práce, kulturní vyžití, obchody, zelené prostory, umístění, ...)*
- ii. *U obou variant je něco lákavého.*
- iii. *Mám ráda města, která rostla a proměňovala se. Malinký uličky a domečky, který v novém zástavbě nedávají smysl. Vzhledem k tomu, jak se dnes staví nové čtvrti, by tam nezůstalo už žádné záhadno a historie. Bylo by to strašné vykonstruované a umělé.*

Otázka 24 je další obdobou otázky 21, tentokrát spojenou s vizuálním zadáním. Respondenti měli určit, který z domů se jim líbí více. Na výběr měli mezi Lannovým palácem v Praze na Novém Městě a novostavbou administrativně-obchodní budovy

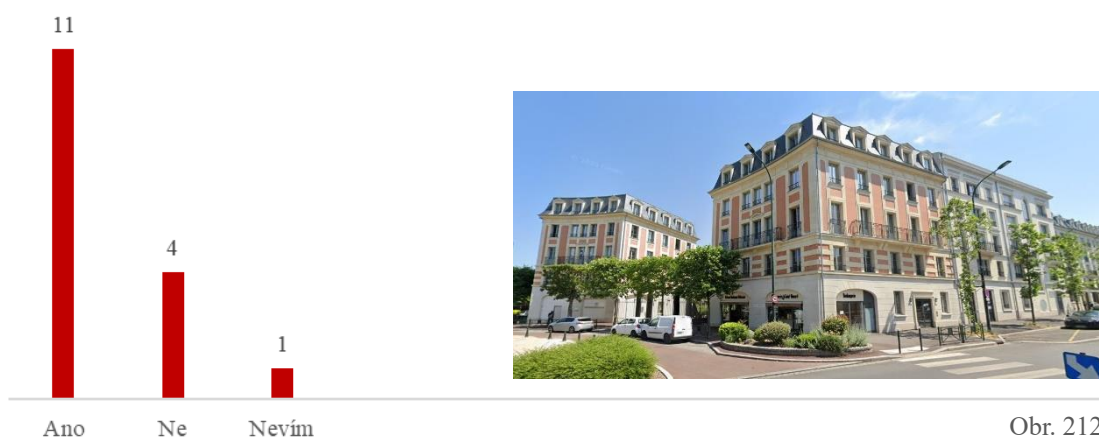
Masaryčka stojící v jeho blízkosti. V poměru 10:4 zvítězil Lannův palác, otázkou však je, jak by si ve srovnání vedly stylově typičtější, např. novorenesanční nebo secesní objekty. Jako otázka svého druhu ojedinělá (jde o jedinou obrazovou otázku v dotazníku) tak otázka 24 není příliš reprezentativní.

24. Který z domů se Vám více líbí?



Otázky 25 a 26 předchozí otázku posouvají směrem k aktivnímu procesu tvorby a zjišťují, jak by respondenti hodnotili, kdyby dnes častěji docházelo ke stavbě budov v pozitivně historicistních formách. Hodnocení bylo v nadpolovičním počtu případů kladné, což více méně koresponduje s kladným hodnocením budapeštských rekonstrukcí.

25. Ocenil/a byste, pokud by více dnešního developmentu vypadalo takto?



26. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

i. *To rozhodne ne, vypada to tak nějak nesprávně. Současná architektura je skvělá, nekam jsme se jako společnost posunuli a s tím i naše architektura, patří k naší aktuální společnosti, odpovídá našim potřebám.*

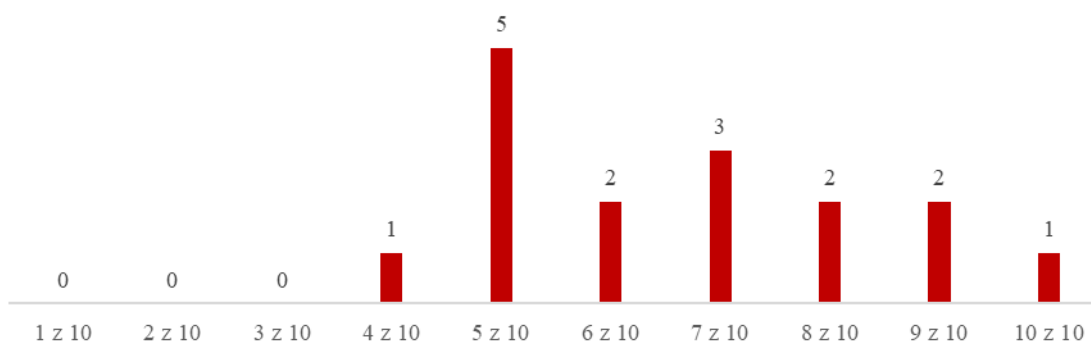
ii. *Navýšila by se cena*

iii. *Ani ne, je to ta novorenesanční kopírka, ale že bych byla spoko s tím, jak se třeba v Praze staví nové čtvrti, se taky říct nedá. Zlatá moderna.*

Zajímavé je, že navzdory přesvědčivé převaze kladných odpovědi v otázce 25, volitelnou otázku 26 zodpověděli pouze odpůrci. Opět se zde objevují příklady moderního historistického myšlení („Současná architektura je skvělá, nekam jsme se jako společnost posunuli a s tím i naše architektura, patří k naší aktuální společnosti, odpovídá našim potřebám.“ „Ani ne, je to ta novorenesanční kopírka.“). To by mohlo na první pohled naznačovat, že zde vedle sebe existuje početnější a méně zaujatá skupina osob, která je porušování modernismem normalizovaného pohledu na dějiny otevřena, a užší, ideologicky silně vyhraněná skupina, která toto porušování kategoricky odmítá. Bohužel do výsledků šetření vstupuje celá řada proměnných (počínající nestejným časem vyplňování, zahrnující bezprostřední emoční reakce na některé otázky apod.), takže při velikosti sebraného vzorku podobné závěry činit jednoduše nelze. Je možné, že odpůrce mohla k odpovědi motivovat prostá potřeba vymezit se, zatímco příznivci byli dostatečně uspokojeni možností kladně odpovědět, tedy přejít otázku s pocitem, že hovoří v jejich prospěch.

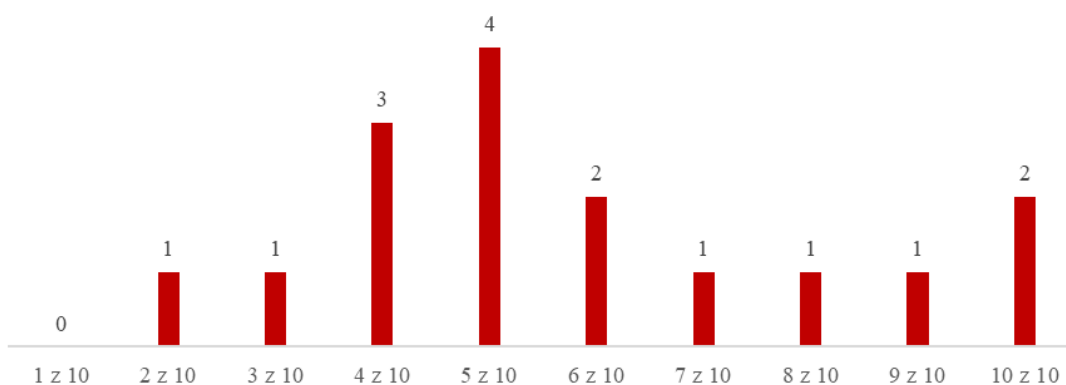
Otázky 27 a 28 sledují preferenci hmotové autenticity a historického vizuálu – tedy napřímo položenou otázku, která je jádrem výzkumu – a jejich výstupem jsou opět číselná skóre. Mírnou převahu (106 ku 93) získala preference hmotové autenticity – otázka 27, jejíž odpovědi se kompaktněji koncentrují v horní polovině bodové škály. Význam historického vizuálu mezi respondenty shodu negeneruje. Mírně zde převládá hodnocení kolem poloviny bodové škály, objevují se však i hodnocení objektivně nízká, přičemž nárůst nastal i v hodnocení maximálním počtem bodů.

27. Dům v sobě obsahuje historické stěny (je fyzicky domem např. z 19. století).



Celkové skóre = 106/160

28. Dům má historickou či historicky vypadající fasádu.



Celkové skóre = 93/160

Otázky 29, 30 a 31 považuji za naprosto nutnou kvalitativní součást výzkumu, bez níž by byla interpretace kvantitativních dat buď neúplná, nebo spekulativní. Pro subjektivní význam různých složek památky je zásadní to, jakým způsobem se k památce vztahujeme a co pro nás památka znamená. Tvrzení, že památky jsou navštěvovány jako nositelé historické hodnoty, by bylo jistě pravdivé pro určitou část populace, jeho zobecnění je však nemožné. V otázce 29 jsem proto vypsals pět možností vztahování se, které považuji za základní (včetně nevztahování se), a s vědomím, že tento výčet lze nepochybně dále rozšiřovat jsem přidal šestou možnost jako otevřenou. Respondenti měli volit jeden ze způsobů, který dle jejich názoru nejlépe odpovídá dominantnímu způsobu, jakým se vztahují k památkám ve svém blízkém okolí (geografická – ale jistě i jiná – blízkost je konstitutivní pro identitotvornou funkci památky, která je vyjádřena jednou

z možností). Otevřené možnosti nevyužil nikdo, což ovšem nemusí znamenat, že u respondentů neexistují způsoby vztahování se, které by ty obsažené v základním výčtu svou intenzitou překonávaly. Není vyloučeno, že výsledky jsou zkresleny přirozenou podbízivostí zbylých, jasně formulovaných odpovědí.

Stručně řečeno, s výjimkou odpovědi „čistě vizuální kulisy“, která se v šetření umístila na druhém místě, se žádná z možností nespojuje výhradně s vizuální nebo výhradně s hmotovou složkou. S velkou převahou obsadila první místo odpověď „památky jsou pro mě místy, kde se mohu zasnít“. Zasnění však může být podníceno intaktní či rekonstruovanou vizuální složkou, stejně jako vědomím přítomnosti degradované, nebo i neviděné původní hmoty. Právě to měla ověřit především otázka 31. Zde se na otázku, zda by představy respondentů (které bylo možné specifikovat ve volitelné otázce 30) ovlivnilo, pokud by zjistili, že budova před nimi je novodobou, i když dokonale vypadající replikou, objevují odpovědi kladné („Postrádají „duši“.“ „Ano, ztratilo to najednou svoje kouzlo.“ „Asi ano. Novodobě postavený polský hrad nemá stejnou historii jako starý.“) i záporné („Asi ne, použila bych ji stejně.“). Kladné odpovědi, které jsou dokladem oceňování hmotové autenticity, převládají vůči záporným v poměru 9 ku 4. Dvě odpovědi si nedovolím interpretovat, zřejmě však inklinují k jakési střední cestě („Asi by mě to i tak bavilo, ale nebylo by to už tak opravdové.“ „Asi bych si spíš řekla, že to je fascinující a že stavitelé jsou velmi šikovní“). Odpověď xvi. interpretovat nelze, zřejmě alespoň zčásti reaguje na otázku 30. Z odpovědí na otázku 31 tak vyplývá, že hmotová autenticita má svůj význam pro více než polovinu respondentů. Naopak přinejmenším čtyři respondenti považují vizuální složku za dostatečný podklad svého vztahování se k památce. To je postoj, který by teoreticky za určitých okolností mohl korelovat s památkovou inflací.

29. Památky v blízkém okolí jsou pro Vás především?



30. Pokud památky působí na Vaši představivost, řekl/a byste, že jsou tyto představy spíše konkrétní, nebo abstraktní? Čeho se týkají?

- i. *Vyvolávají ve mně pozitivní pocity, kombinace představ konkrétních i abstraktních*
- ii. *Řekla bych, že mám obě představy.*
- iii. *Mé představy se týkají ducha historie, který je v rámci stavby a jejího okolí zastoupený. Představuji si, co se zde kdysi mohlo dít, kolik lidí právě tu chodilo, smáli se, plakalo apod. Nese to v sobě kus nostalgie*
- iv. *Konkrétní, představa o minulosti, jak se asi žilo – obytné prostory sdílené se zvířaty, hrady a zámky...*
- v. *Konkrétní, například spojeny s životem lidí a jejich příběhy či osudy.*
- vi. *Bud' si představuji, jaké by bylo žít v době, kdy byla budova postavena. Nebo jaké by bylo v současnosti bydlet přímo v části té budovy.*
- vii. *Baví mě, co kdo vymyslel a dosadil. To se týká té secese, nebo morbidního baroka. Taky oceňuju symetrii a tak.*
- viii. *Asi abstraktní, spojuji si s historií, která se tam ale nemusela odehrát.*
- ix. *Abstraktní, spíš jen pocit, nálada*
- x. *Abstraktní*

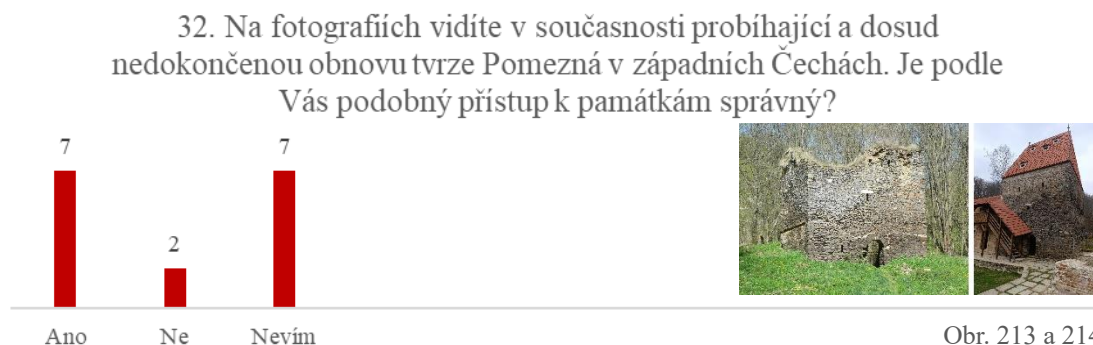
31. Myslíte, že by Vaše představy ovlivnilo, pokud byste zjistil/a, že budova před Vámi je novodobou, i když dokonale vypadající replikou?

- i. *Asi ne*
- ii. *Asi ne*
- iii. *Postrádají "duši".*
- iv. *Ovlivnilo*
- v. *Ne*
- vi. *Mozná ano*
- vii. *Asi trochu ano*
- viii. *Asi ne, použila bych ji stejně.*
- ix. *Asi by mě to i tak bavilo, ale nebylo by to už tak opravdové.*

- x. *Asi bych si spíš řekla, že to je fascinující a že stavitelé jsou velmi šikovní*
- xi. *Asi ano. Novodobě postavený polský hrad nemá stejnou historii jako starý.*
- xii. *Asi ano.*
- xiii. *Ano, ztratilo to najednou svoje kouzlo.*
- xiv. *Ano, byly by méně „romantické“*
- xv. *Ano*
- xvi. *Abstraktní určitě ne*

Otázky 32–37 respondenty seznamují se třemi příklady rekonstrukce zříceniny – obnovou tvrze Pomezná, obnovou radnice ve Střelíně a vestavbou moderních interiérových konstrukcí do paláce hradu Helfštýn. Příklady byly úmyslně volené jako reprezentanti dvou protichůdných koncepcí (Pomezná a Střelín jsou příklady téže koncepce, ale s podstatně odlišným působením – k tomu později). Na jedné straně jde o obnovu zříceniny do „původního stavu“, na druhé o konzervování stávajícího stavu doplněné snadno odlišitelnou intervencí. V tradici památkové péče by se dalo hovořit o střetu syntetismu a analytismu (HLOBIL 2005). Pro syntetický přístup – v extrémních případech sahající k rekonstrukcím (rekonstrukce v Pomezně a Střelíně jsou svým rozsahem extrémní možná i na syntetiky) – je typická pohledovost, analytický přístup by mohl být považován za spíše intelektuální (ačkoli záleží na tom, co se v něm oceňuje – hodnota stárí dovede působit vizuálně a emotivně), vyrostl z rieglowských myšlenek a mnohem větší důraz klade na autenticitu materiálu a stárnutí.

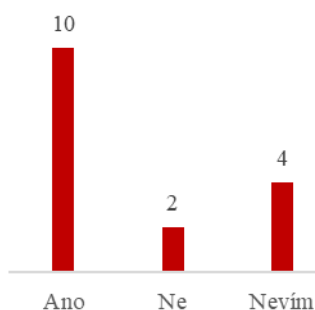
Úkolem respondentů bylo u každého objektu samostatně posoudit adekvátnost zásahu. Vyžadována byla odpověď ano/ne, kterou však bylo možné zdůvodnit ve volitelných otázkách.



33. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. *Zříceniny mám ráda, mají své kouzlo a líbí se mi tak, jak jsou. Bohužel když se tak nechají, tak z nich nejspíš za nějaký čas nic nezbyde. Proto nevím*
- ii. *Zrovna nově dodělaný hrady mi dávají smysl víc, než ruiny.*
- iii. *U tvrzí a zřícenin jsem v rozpacích. Protože v tomto případě to vnímám jako krásný ostatek, který i když je rozpadlý, je hezké ho zachovat. Přijde mi, že se příroda o něj postará, aby hezky zapadl.*
- iv. *Přijde mi, že to ztrácí svou hodnotu z toho nádechu zubu času.*
- v. *Předpokládám, že se rekonstruuje původní podoba*
- vi. *Nejsem si jistá.*
- vii. *Je zajímavé vidět, jak stavba kdysi vypadala. Ale pokud není podstatný důvod ke znovupostavení, nerekonstruovala bych.*

34. Na fotografiích vidíte obnovu radnice v polském Střelině, která byla zničena bombardováním na konci druhé světové války. Je podle Vás podobný přístup k památkám správný?



Obr. 215

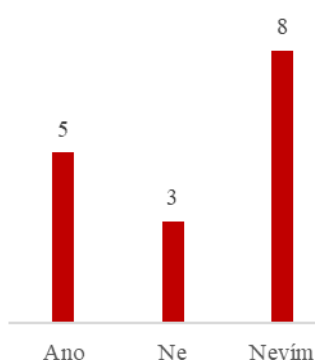
35. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. *Zde to vnímám jako součást města. Proto se mi sem asi více hodí opravená verze.*
- ii. *Třeba zbožňuju, jak se s vyborbardovanim popasoval Berlín, do staré zástavby nové věci a udělat úža fúzi. Nebo prosklená Notherdam, prostě jo!*
- iii. *Tak účelové bombardování je něco jiného než prosté zchátrání časem.*
- iv. *Poměrně radikální. Navíc místo paměti pro zločiny druhé světové války.*

v. *Některé památky je pěkné opravit nebo rekonstruovat, především ty, co samovolně chátrají, ale ne ty, co se staly symbolem nějakého významného historického aktu – bombardování, střelba,*

vi. *Myslím, že je dobré nezapomínat a že každá budova může mít svůj osud viditelný.*

36. Na fotografii vidíte moderní vestavbu do hradu Helfštýn. Je podle Vás podobný přístup k památkám správný?



Obr. 216

37. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

i. *Zde bych řekla, že záleží. Pokud to přitáhne lidi a hodí se to určitým způsobem k sobě, tak klidně. Vlastně mám ráda spojení starého a nového, když to je udělané vkusně.*

ii. *To je nejlepší!*

iii. *Nevím, za jakých okolností to vzniklo, a jak to vypadalo předtím*

Výraznou převahu kladného hodnocení (10 respondentů) si získala obnova střelínské radnice. Pouze 2 respondenti považovali tuto iniciativu za neadekvátní. 4 respondenti si svým postojem nebyli jistí. Obnova tvrze v Pomezné představuje tentýž princip rekonstrukce, ale její hodnocení bylo odlišné. Pouze 2 respondenti uvedli, že s ní nesouzní, 7 si však nebylo jisto a pouze 7 hodnocení bylo kladných. Jedno z vysvětlení tohoto rozdílu podávají odpovědi iii. na otázku 33 („U tvrzí a zřícenin jsem v rozpacích. Protože v tomto případě to vnímám jako krásný ostatek, který i když je rozpadlý, je hezké ho zachovat. Přijde mi, že se příroda o něj postará, aby hezky zapadl.“) a i. a iii. na otázku 35 („Zde to vnímám jako součást města. Proto se mi sem asi více hodí opravená verze.“ „Tak účelové bombardování je něco jiného než prosté zchátrání časem.“). Tyto slovní odpovědi jsou hodnotným historickým svědectvím, dokládají totiž stálou živost jemného

estetického rozlišení, které se objevuje již v Rieglově *Moderní památkové péči*: „Právě tak i ten nejradikálnější zastánce hodnoty stáří shledá pohled na spáleniště bleskem zničeného obytného domu, byť jeho pozůstatky poukazují na skutečnost, že tato stavba také vznikla před několika staletími, nebo na ruiny kostela na živé ulici jako spíše rušivý než probouzející citové naladění. I zde se jedná o díla, která jsme zvyklí vídat jako plně využívána lidmi a která nyní vypadají rušivě, protože postrádají využití, které je nám důvěrně známo. To vzbuzuje dojem násilného ničení, který je nesnesitelný i pro kult hodnoty stáří. Naopak pozůstatky památek, které již pro nás nemohou mít praktický význam a u kterých proto nepostrádáme lidskou příčinnivost jako činnou přírodní sílu – viz např. ruiny středověkého hradu v příkré horské divočině nebo římského chrámu v rušené ulici Říma –, rozvíjejí plný neomezený půvab hodnoty stáří“ (RIEGL 2003: 51–53).⁵⁵ Objevil se zde ovšem i přesně opačný názor – odpověď v. na otázku 35.

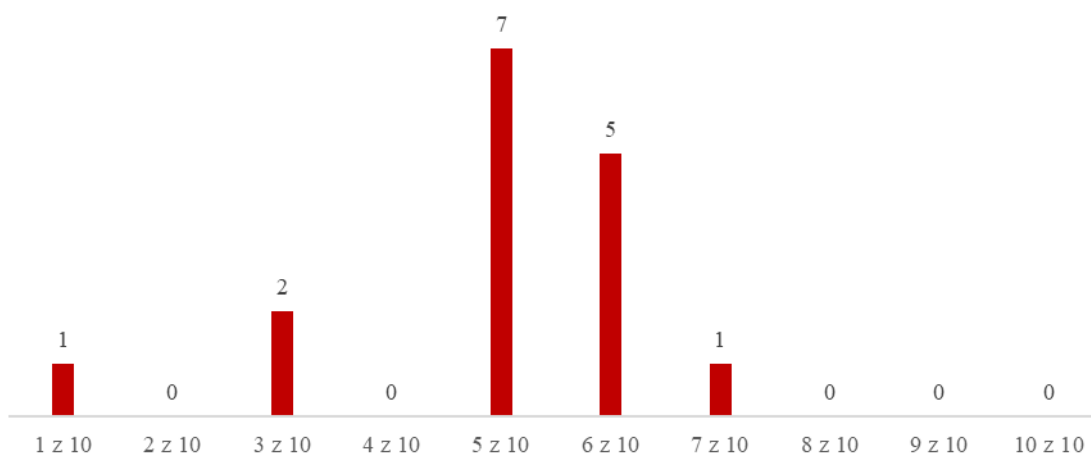
Hodnocení stavební intervence na hradě Helfštýn je ještě odlišnější. Z prezentované trojice jde o jediný případ, kdy bylo kladné hodnocení (pouhých 5 hlasů) přečísleno nejistotou (8 hlasů). Počet negativně hodnotících respondentů vzrostl na 3, i nadále však zůstal menšinovou silou. Zřetelně novodobý zásah, který narušuje dojem historického obrazu, se tak v součtu zdá nejméně populární. Za zmínku však stojí několik slovních odpovědí, jmenovitě odpověď ii. na otázku 35 („Třeba zbožňuju, jak se s vyborbardováním popasoval Berlín, do staré zástavby nové věci a udělat úža fúzi. Nebo prosklená Notherdam, prostě jo!“) a odpověď i. na otázku 37 („[...] Vlastně mám ráda spojení starého a nového, když to je udělané vkusně.“). Především v prvním případě nelze tvrdit, že by předmětem estetizace byla přímo hmotová autenticita, zřejmě jde ale o (anti)historickou, nebo aktualizálně historickou myšlenku, která se iluze historického obrazu zřiká dobrovolně.

Otázky 38 a 39 jsou prakticky rámovanou analogií otázek 27 a 28. Jejich cílem tedy bylo zjistit, jak vypadá preference hmotové/vizuální složky, pokud se může opřít o konkrétní příklad. Pro otázku 38 byla zvolena situace, kdy si dům uchovává svou původní hmotu, ale mění podobu. Otázka 39 sleduje opačnou situaci. Na celkové skóre jen nepatrně, v poměru 79:74 zvítězila preference hmotové autenticity. To je poměr, který

⁵⁵ To, o čem Riegl píše, nakonec není nic jiného než další z projevů estetických norem, které se často utváří zvykem vídat věci v určité podobě. Jsem přesvědčen, že to je také jediná příčina toho, proč některé materiály „dobře stárnou“, zatímco jiné nikoli. Jistě není náhodou, že domněle špatně stárnoucími materiály jsou především moderní materiály 20. a 21. století, které jsme si dosud nezvykli přijímat, tj. kladně estetizovat, v jejich degradované podobě.

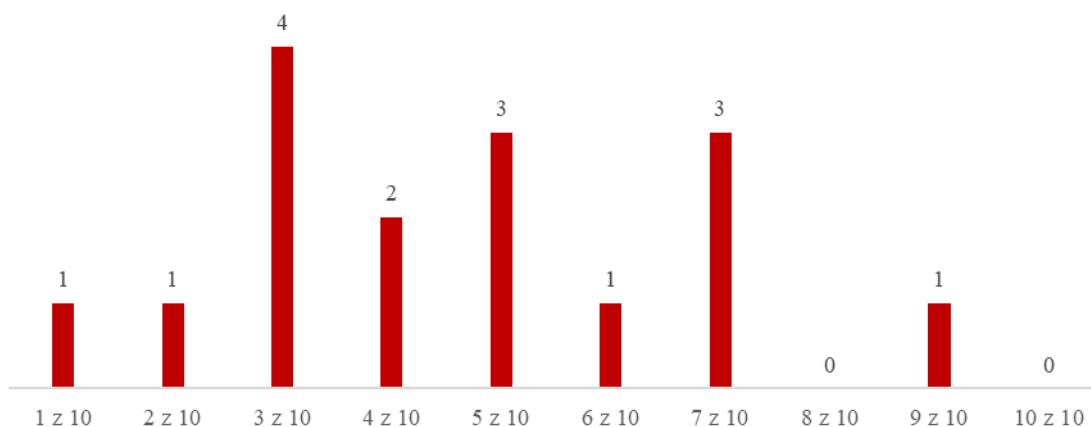
otázkám 27 a 28 přibližně odpovídá, skóre u otázek 38 a 39 však přísně vzato o preferenci autentické hmoty vypovídat nemusí. Skóre otázky 38 mohla zvyšovat praktická kalkulace, skóre otázky 39 mohla snižovat, ale také zvyšovat komplikovanost a nesamozřejmost prezentované situace. Volba pozitivně historicistních forem mohla být někým vnímána jako zbytečná snaha, jiný ji mohl interpretovat jako vstřícný krok vůči okolí. Možná i taková různost výkladů se v otázce 39 promítá do velkého rozptylu hodnocení.

38. Secesní činžovní dům byl zateplen. Ztratil svou původní podobu, jeho provoz je ale úspornější. Nakolik souzníte s takovým přístupem?



Celkové skóre = 79/160

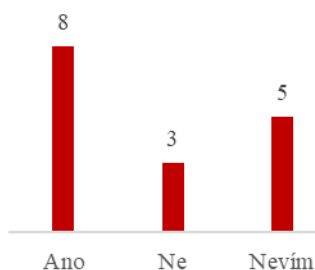
39. Secesní činžovní dům byl zbořen a znovupostaven novými stavebními technologiemi. V podzemí má nyní parkovací místa a jeho provoz je ekonomičtější. Fasáda je na pohled věrnou replikou původní. Nakolik souzníte s takovým přístupem?



Celkové skóre = 74/160

Otázky 40 a 41 jsou v dotazníku posledními. Jde o konkrétní případ, který přibližně odpovídá situaci popsané v otázce 39. Respondenti měli za úkol uvést, zda postup investora považují za smysluplný. Rozložení odpovědí se ve vztahu k otázce 39 ukazuje poněkud nekonzistentní. Ačkoli celkové skóre poslední otázky nepřesáhlo ani 50 % možných bodů (tj. 80), na otázku 40 odpovědělo kladně 8 respondentů, 5 uvedlo, že neví, a pouze 3 reagovali negativně. Těžko říci, jaké jsou příčiny této nesrovnalosti.

40. V listopadu 2025 došlo k demolici posledního objektu vysočanské ČKD – budovy mechaniky z roku 1921. Developer na jejím místě plánuje postavit repliku z moderních materiálů. Považujete tento přístup za smysluplný?



Obr. 217

41. Svou odpověď můžete zdůvodnit (nepovinné).

- i. *Zde bych se rozhodovala podle toho, jak moc byla budova zničena a jestli šlo vůbec použít nějaké její zbytky či nikoliv.*
- ii. *Ted' mi přijde, že si odporuju. Vždycky mi dává víc smysl nechat původní objekt, ale když už to zeda zbořili, tak možná udělat něco novýho?*
- iii. *Otázka financí, pokud se to nevyplatilo zachovat.*
- iv. *Nevím, proč došlo k demolici a za jakým účelem chce postavit repliku.*
- v. *Ano, aspoň se bude budova využívat.*

Z odpovědí na otázku 41 jsou zajímavé odpovědi i. a ii. První z nich implicitně zmiňuje svůj zájem na hmotové autenticitě, druhá se pravděpodobně klaní na stranu modernistického historismu.

3.3 Vyhodnocení

Odpovědi ukázaly, že mezi dotazovanými existuje relativně silný vztah k hmotové autenticitě památky, to však podstatné části z nich nebránilo v kladném hodnocení rekonstrukcí uvádějících objekt do „původního stavu“. Lze říci, že převládala obliba historicky starších forem a většina dotazovaných by uvítala, pokud by byly více zastoupeny v současném developmentu. Menšinové, ale nikoli zanedbatelné bylo zastoupení opačného názoru, někdy se projevujícího antihistoristickou a aktualizací rétorikou modernistického historismu, kterou se zabývala teoretická část diplomové práce. Objevily se i výroky velmi přesně korespondující s názory Aloise Riegla. V tomto směru hodnotím jako chybu, že jsem mezi poslední otázky nezařadil také otázku na znalost této osobnosti (a možná některých dalších). Takto sice lze předpokládat, že ve většině případů (pokud ne ve všech) byly tyto výroky intuitivní, s jistotou to však tvrdit nelze. Otázky 27 a 28, 38, 39, 40 a 41 přímo adresovaly hypotézu možného ohrožení památek normalizací takzvaně historických forem v novodobé produkci. Výsledky tuto hypotézu nevyvrací. Je sice patrná mírná preference hmotové autenticity nad historickým obrazem, její náskok však není výrazný a situační, resp. praktické otázky ukázaly z mého pohledu vysokou toleranci k náhradě originálního objektu replikou. To může být dáno volbou příkladů, kterými byly záměrně budovy s mladší datací. Tato tolerance by snad byla menší s rostoucím stářím objektu (např. u gotického zdiva), to je však spíše hypotéza pro další šetření. Závěrem i vzhledem k velikosti vzorku nelze říci mnoho. Podezření na možné ohrožení historických budov přijetím historicistní formy se zdá oprávněné, nedovolím si však specifikovat nakolik a v jakých oblastech

Závěr

Diplomová práce byla rozdělena do tří částí. Teoretická část – kterou považuji za její vlastní jádro – se zabývala estetickou a historickou klasifikací historickopravdivostních představ v architektuře. Jelikož bylo opakovaně poukazováno na vnitřní souvislosti těchto představ se směry, které se již tradičně nazývají historismy, byl učiněn pokus o vypracování taxonomie historismů. Ta prozatím nemusí být kompletní, věřím však, že se může prokázat jako užitečná pomůcka pro další bádání o souvisejících tématech. Její hodnotu spatřuji i v tom, že není vázána na architekturu, nebo jiný specifický druh umění. Zda ji lze aplikovat pouze na umění, nebo také v dalších oblastech, pravděpodobně závisí na šíři, se jakou umění pojmáme.

Didaktická část se pokusila téma estetiky vývoje a historickopravdivostních představ zprostředkovat žákům střední uměleckoprůmyslové školy. Sestaven pro to byl didaktický projekt o deseti zadáních. Žáci byli nejprve seznámeni s historickými proměnami skutečného i ideálního urbanismu, včetně koncepcí pohybujících se na pomezí pozitivního historismu a volné historické apropriace, a různými příklady historickopravdivostního myšlení v architektuře, načež byl celý projekt směřován k návrhu intervence do jedné ze tří vybraných památek v Hradci Králové a okolí. Domnívám se, že projekt žáky zaujal a obohatil o nové rozhledy, jeho velkým problémem však byl neustálý nedostatek času, který často způsoboval, že žáci museli odevzdávat nedokončené práce. To byla zřejmě z části má chyba, problémem však je, že pouze během dvacetihodinové průběžné praxe stihnout deset propracovaných zadání, s nimiž bych byl spokojen, nelze.

Třetí částí diplomové práce byl dotazník, který prováděl mapování na architekturu vázaného historickopravdivostního myšlení mezi generací současných studentů, respektive čerstvých absolventů pedagogiky. Šetření bylo motivováno mj. otázkou, zda pozorovatelný revival toho spektra historismů, které je blíže pozitivnímu (fixačnímu či retrográdnímu) principu, nemůže způsobit pokles hodnoty stavebních památek. Závěry výzkumu nejsou i kvůli nízkému počtu respondentů rozhodné, zda se však, že přinejmenším u mladších památek – které často nejsou zajištěné právní ochranou – obava z inflace nemusí být bezdůvodná. Většina respondentů sice projevovala zaujetí pro hmotovou autenticitu objektu, převážně pozitivní však bylo přijetí různých rekonstrukcí „do původního stavu“ a vysoká byla také tolerance k nahrazování objektu replikou.

Prameny a literatura

Prameny

ALBERTI, Leon Battista

1956 *Deset knih o stavitelství*. Praha: SNKLHU.

ANONYM

1938 Co chybí starému Hradci. In: *Osvěta lidu*. Hradec Králové: Tiskové a vydavatelské družstvo „Osvěta lidu“, roč. XLI, č. 14, s. 3.

BENEŠ, Edvard

1909 Úvod překladatelův; Několik slov o Volneyovi. In: VOLNEY, Constantin François. *Zříceniny*. Praha: Volná myšlenka, s. 3–13.

BERNÍ SPRÁVA HRADEC KRÁLOVÉ

1880–1948a *Pouchov čp. 171–250*. Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOkA HK), fond Berní správa Hradec Králové, inv. č. 706, kt. č. 157.

BERNÍ SPRÁVA PARDUBICE

1923–1951 *Daň domovní, Hoděšovice čp. 2–58*. Státní okresní archiv Pardubice (dále jen SOkA Pardubice), fond Berní správa Pardubice, inv. č. 803, ukl. č. 781.

DESCARTES, René

1992 *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0216-5.

GREENBERG, Clement

1998 Modernistická malba. In: POSPISZYL, Tomáš. *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, s. 35–42. ISBN 80-238-1296-6.

GRUEBER, Bernhard

1868 Rozhledy po výstavě uspořádané spolkem českých architektů a inženýrů v Praze roku 1868. In: *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Čechách*. Praha: Spolek architektů a inženýrů v Čechách, roč. 3, č. 1.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1966 *Estetika II*. Praha: Odeon.

2004 *Filosofie dějin*. Pelhřimov: Nová tiskárna. ISBN 80-86559-19-X.

HERDER, Johann Gottfried

1941 *Vývoj lidskosti*. Praha: Jan Laichter.

HODĚŠOVICE

1896–1990 *Kronika obce*. SOkA Pardubice, fond Archiv obce Hoděšovice, inv. č. 1, kn. č. 1.

HOFMAN, Vlastislav

1912 Duch moderní tvorby v architektuře. In: *Umělecký měsíčník*. Praha: Skupina výtvarných umělců, roč. 1, č. 5, s. 127–135.

1918a O dalším vývoji naší moderní architektury. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 19, s. 193–208.

1918b O svérázu. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 19, s. 228–229.

HONZÍK, Karel

1946a *Necessismus. Myšlenka rozumné spotřeby*. Praha: Klub pro studium spotřeby.

1946b *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr.

JANÁK, Pavel

1910 Od moderní architektury k architektuře. In: *Styl*. Praha: SVU Mánes, roč. 2, s. 105–109.

1911–1912 Hranol a pyramida. In: *Umělecký měsíčník*. Praha: Skupina výtvarných umělců, roč. 1, s. 162–170.

1913 Obnova průčelí. In: *Umělecký měsíčník*. Praha: Skupina výtvarných umělců, roč. 3, č. 2, s. 85–93.

1917 Opět na rozcestí ke svérázu. In: *Národ*. Praha: Merkur, roč. 1, č. 32, s. 576–578.

1918 Ve třetině cesty. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 19, s. 218–226.

1924–1925 Architektura – hmota či duch? In: *Styl*. Praha: SVU Mánes, roč. 10, č. 5, s. 170–174.

JIRÁNEK, Miloš

1908–1909 *O mrtvém materiálu*. In: *Styl*. Praha: SVU Mánes, roč. 1, s. 81–82.

JURKOVIČ, Dušan Samo

1900 *Pustevně na Radhošti: Turistické útulny Pohorské jednoty „Radhošť“ ve Frenštátě, vy stavěné a zařízené po způsobu lidových staveb na Mor. Valašsku a Uh. Slovensku*. Brno: A. Píša.

KANT, Immanuel

1975 *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

KLEMENCIC, Andrej

2025 *Komentář*. Online. Facebook: Architektoniczna Rewolta Polska. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=122219668970173288&set=gm.24207021758917633&id-or-vanity=912351498811321> [cit. 2026-03-19].

KOSMAS

2011 *Kronika Čechů*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0465-3.

KOTĚRA, Jan

1904 Luhačovice. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 8, č. 1, s. 59–76.

KOULA, Jan

1893 *Výběr národního českého vyšívání z Českého průmyslového muzea Náprstkových*.
Praha: České průmyslové muzeum Náprstkových.

KRAUSS, Rosalinda

2011 Sochařství v rozšířeném poli. In: CÍSAŘ, Karel (ed.). *Stav věci – Sochy v ulicích*.
Brno: Dům umění města Brna, s. 130–143. ISBN 978-80-7009-160-9.

KRISTIÁN

2012 *Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily*.
Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7429-291-0.

LIBŘICE

1867–1943 *Soukromé stavby (č. p. 1-109)*. SOKA HK, fond Archiv obce Libřice (nemá
strukturovaný popis), sign. VIII/3.

LOOS, Adolf

2015 *Navzdory. Ornament je zločin*. Praha: Pragma. ISBN 978-80-7349-442-1.

MÁDL, Karel Boromejský

1900 Sloh naší doby. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 4, s. 161–176.

MARINETTI, Filippo Tomasso et al.

2022 *Futuristické manifesty*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-3310-9.

NIETZSCHE, Friedrich

1995 *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: VOTOBIA. ISBN 80-85885-79-4.

POE, Edgar Allan

1987 *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 3. Praha: Odeon.

PRAŽSKÉ PŘEDMĚSTÍ

1894–1934 *Regulace: spisy a plány k zřízení regulační sítě, vyhlášky, návrhy, protesty
proti regulačnímu plánu, změny ve stavbě, různá vyjádření ke stavbě, změny regulač-
ních čar*. SOKA HK, fond Archiv města Pražské Předměstí, inv. č. 252, kt. č. 26.

RIEGL, Alois

1992 *Problems of Style*. Princeton: Princeton University Press.

2003 *Moderní památková péče*. Praha: NPÚ. ISBN 80-86234-34-7.

RUSKIN, John

2023 *Sedm světél architektury*. Liberec: Malvern / Severočeské muzeum v Liberci. ISBN 978-80-7530-467-4.

RUSKIN, John a RIEGL, Alois

1908–1909 Dva názory o restauraci památek. In: *Styl*. Praha: SVU Mánes, roč. 1, s. 61–64.

ŘÁD STAVEBNÍ

1914 *Řád stavební pro zemské hlavní město Brno, pro královské hlavní město Olomouc, pro královská města Jihlavu a Znojmo a pro jejich místa předměstská: Zákon ze dne 16. června 1894, pokud se týče 16. června 1914*. Brno: Bedřich Irrgang.

SARTRE, Jean-Paul

2004 *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-661-1.

SHOEMAKER, Drew

2025 *Komentář*. Online. Facebook: Architectural Uprising – International. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=122215104794057398&set=a.122110905776057398> [cit. 2026-04-17].

SCHUBERT VON SOLDERN, Zdenko

1882 Příspěvek ku charakteristice zákonů slohových. In: *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém*. Praha: Spolek architektů a inženýrů v Království českém, roč. 17, č. 1.

SITTE, Camillo

2012 *Stavba měst podle uměleckých zásad*. 2. Brno: Ústav územního rozvoje. ISBN 978-80-87318-21-8.

SOUKUP, Franz

1840 *Dorf Libržitz sammt der Ortschaft Leyschowka in Böhmen Königgrätzer Kreis 1840 (stabilní katastr – originální mapa, reambulace 1876)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_3710_4 [cit. 2026-03-19].

ŠALDA, František Xaver

1922 Nová krása: Její genese a charakter. In: ŠALDA, František Xaver. *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*. 4. Praha: Česká grafická Unie, s. 127–167.

ŠTECH, Václav Vilém

1923 Úvodem. In: *Svaz Československého Díla v Praze. Druhá výstava 1923–1924*. Praha: Umělecko-průmyslové museum v Praze, s. 15–19.

1960a Podstata lidového umění. In: ŠTECH, Václav Vilém. *Umění? Proč a k čemu?* Praha: SNKLHU, s. 60–65.

1960b Vznik národního umění. In: ŠTECH, Václav Vilém. *Umění? Proč a k čemu?* Praha: SNKLHU, s. 55–59.

TEIGE, Karel

1924 Poetismus. In: *Host*. Praha: Literární skupina, roč. 3, č. 9–10, s. 197–204.

1927 Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel. *Stavba a báseň: umění dnes a zítra: statě 1919–1927*. Praha: Vaněk & Votava, s. 5–23.

1930 *Moderní architektura v Československu*. Praha: Odeon, Jan Fromek.

1932 *Nejmenší byt*. Praha: Václav Petr.

TYRŠOVÁ, Renáta a KOŽMÍNOVÁ, Amálie

1921 *Svéráz v zemích československých – Čechy*. Plzeň: Nakladatelství Českého deníku.

VOLNEY, Constantin François

1909 *Zříceniny*. Praha: Volná myšlenka.

Z REDAKCE

1898 Moderna či směr národní? In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, roč. 2, č. 7, s. 327–336.

Literatura

BENEŠOVÁ, Marie

1969 Rondokubismus. In: *Architektura ČSSR*. Praha: Klub architektů, roč. 28, č. 5, s. 303–317.

1984 *Česká architektura v proměnách dvou století*. Praha: SPN.

BEROUNSKÝ, Petr

2025a K urbanizaci Pražského Předměstí. Topografie a odkaz minulosti. In: *Královéhradecko*. Č. 17, s. 9–25. ISSN 1214-5211 (print), 3029-5246 (on-line).

2025b *Ohlasy lidového ducha. Národopisně-mimetické koncepce v poezii a architektuře dlouhého 19. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2025. ISBN 978-80-7465-688-0.

ČERNÝ, Martin

2008 *VIDEO: Mazurova chalupa nebude jako nová. Bude nová.* Online. Hradecký Deník.cz. Dostupné z: https://hradecky.denik.cz/zpravy_region/mazurova_chalupa_20080409.html [cit. 2026-03-11].

ČTK

2023 *Hradec Králové zboursal objekt zchátralé koželužny z 19. století, cihly si nechal.* Online. Archiweb. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/n/domaci/hradec-kralove-zboursal-objekt-zchatrale-kozeluzny-z-19-stoleti-cihly-si-nechal> [cit. 2026-04-17].

DULLA, Matúš

2003 Dušan Jurkovič (1868–1947). In: *Památková péče na Moravě – Monumentorum Moraviae tutela.* Brno: NPÚ, č. 7, s. 135–148.

EBEL, Martin

2007 *Dějiny českého stavebního práva.* Praha: ABF–Arch. ISBN 978-80-86905-21-1.

FREMUTH, Jiří

2018 Ze staré koželužny nic nezbude. Město ji nechalo zchátrat, tvrdí opozice. Online. iDNES.cz. Dostupné z: https://www.idnes.cz/hradec-kralove/zpravy/kozeluzna-demolice-kukleny-hradec-kralove-komin.A180602_405390_hradec-zpravy_the [cit. 2026-04-17].

GILBERTOVÁ, Katherine Everett a KUHN, Helmut

1965 *Dějiny estetiky.* Praha: SNKLHU.

HAUSER, Arnold

1975 *Filosofie dějin umění.* Praha: Odeon.

HLOBIL, Ivo

2005 Václav Wagner – strážce estetického působení památky. In: WAGNER, Václav. *Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana.* Praha: NPÚ, s. 6–12. ISBN 80-86234-72-X.

HNÍDKOVÁ, Vendula

2009 Chtivost architektury. Autobiografické zápisky Pavla Janáka. In: *Umění.* Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, roč. 57, č. 5, s. 477–494. ISSN 0049-5123.

2013 *Národní styl. Kultura a politika.* Praha: UMPRUM. ISBN 978-80-86863-62-7.

HORÁČEK, Martin

2012 *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2978-6.

CHVATÍK, Květoslav

2001 *Strukturální estetika. 2.* Brno: Host. ISBN 80-7294-027-9.

ICOMOS (ed.)

1994 *The Venice Charter translated in Czech*. Paříž: ICOMOS. ISSN 1391-1147.

JANATA, Michal

2024 *Der Stil in den technischen u. tektonischen Künsten*. On line. Praha: Národní technická knihovna. Dostupné z: <https://www.techlib.cz/cs/82869-der-stil-in-den-technischen-u-tektonischen-kunsten> [cit. 2026-13-04].

KOTRBA, Viktor

1966 Historismus a počátky památkové péče v českých zemích v době barokní. In: *Staletá Praha*. Praha: Orbis, roč. 2, s. 22–36.

KRATOCHVÍL, Petr

1996 Město jako kulturní fenomén. In: KOLEKTIV AUTORŮ. *Architektura a město*. Praha: Academia, s. 71–106. ISBN 80-200-0245-6.

KUDRNOVSKÝ, Miloš

2022 *Gayerovy kasárny Hradec Králové, kavalír XXXIII*. Online. Památkový ateliér Kudrnovský, s.r.o. Dostupné z: <https://www.pamatkovyatelier.cz/reference/gayerovy-kasarny-hradec-kralove-kavalir-33> [cit. 2026-13-04].

LOEWENSTEIN, Bedřich

2009 *Víra v pokrok. Dějiny jedné evropské ideje*. Praha OIKOYMENH. ISBN 978-80-7298-303-2.

LYOTARD, Jean-Francois

1993 *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR.

MANDELBROT, Benoit

1967 How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension In: *Science*, New Series, roč. 156, č. 3775, s. 636–638.

MARKL, Jaroslav

1987 *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon.

MARTINKOVÁ, Blažena

2018 Z obecní kroniky. Kruhovka. In: *Semechnák. Zpravodaj obecního úřadu Semechnice*. Semechnice: Obecní úřad Semechnice, roč. XXII, č. 3, s. 7.

MĚSTSKÉ LESY HRADEC KRÁLOVÉ

NEDATOVÁNO *Mazurova chalupa*. Online. Městské lesy Hradec Králové. Dostupné z: <https://www.mestske-lesy.cz/tipy-na-vylet/mazurova-chalupa.html> [cit. 2026-03-11].

MŠMT

2007 *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělávání 82-41-M/II Design interiérů*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy.

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV

NEDATOVÁNO *Venkovský dům*. Online. Památkový katalog. Dostupné z: <https://pamatkovykatalog.cz/venkovsky-dum-20091571> [cit. 2026-03-11].

NEMZETI HAUSZMANN PROGRAM

2025 *Příspěvek*. Online. Facebook: Nemzeti Hauszmann Program. Dostupné z: <https://www.facebook.com/nemzetihauszmannprogram/posts/pfbid0S6RvJa3Yjo1tpb6USWQhceT7CBHwQANj91QvQpjM2z4JZT3D4oVxt-ScNcAgrGLYZI> [cit. 2026-04-17].

NORBERG-SCHULZ, Christian

2010 *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. 2. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-303-5.

NOVÁK, Pavel a JAKUBSKÁ, Jana

2016 *Lidová architektura na Národopisné výstavě československé v Praze roku 1895*. Praha: Národní zemědělské muzeum, s.p.o. ISBN 978-80-86874-65-4.

PETRASOVÁ, Taťána

2009 Hlava šestá. In: KOLEKTIV AUTORŮ. *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada, Architektura*. Praha a Litomyšl: Paseka a Artefactum, s. 522–624. ISBN 978-80-7432-001-9.

POTŮČEK, Jakub

2009 *Hradec Králové. Architektura a urbanismus 1895–2009*. Hradec Králové: Muzeum východních Čech a GARAMON s. r. o. ISBN 978-80-86472-42-3.

PROFOUS, Antonín

1951 *Místní jména v Čechách, jejich vznik, původní význam a změny. Díl III. M–Ř*. Praha: Česká akademie věd a umění.

SÁL, František Ladislav

1929 *Ve službách krásna a dobra*. In: *Královéhradecko. Vlastivědný sborník pro školu i dům*. Hradec Králové: Nakladatelství a vydavatelské družstvo Královéhradecko, roč. VI, č. 5, s. 84–85.

SOBOTKA, Milan

2004 K Hegelově filosofii dějin. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofie dějin*. Pelhřimov: Nová tiskárna, s. 287–302. ISBN 80-86559-19-X.

- STRAKOŠ, Martin a ROSOVÁ, Romana
2022 *Architekt Camillo Sitte (1843–1903) a jeho tvorba na Ostravsku*. Ostrava: NPÚ, ÚOP v Ostravě. ISBN 978-80-88240-34-1.
- ŠKABRADA, Jiří a EBEL, Martin
2014 *Chalupy v Čechách na historických stavebních plánech 1*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1358-7.
- ŠTĚPÁNEK, Ladislav
1957 Klasicistní štít lidového zemědělského domu na Hradecku. In: *Hradecký kraj. Sborník statí o přírodních poměrech a dějinných proměnách severovýchodních Čech*. Hradec Králové: Krajský dům osvěty, roč. 1, s. 127–136.
- 1958 Klasicistní štíty v lidové architektuře ve východních Čechách. In: *Český lid*. Praha: Československá akademie věd, roč. 45, č. 4, s. 150–156.
- ŠVÁCHA, Rostislav
1995: *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 80-85605-84-8.
- VYBÍRAL, Jindřich
2013 Národ, identita a styl. Konstituování národní identity na příkladu české architektury 19. století In: HNÍDKOVÁ, Vendula. *Národní styl. Kultura a politika*. Praha: UMPRUM, s. 17–45. ISBN 978-80-86863-62-7.
- WEISBAUER, Martin a ZERZÁN, Milan
2016 Mazurovy chalupy. In: *Lesnická práce*. Kostelec nad Černými lesy: Čs. matice lesnická, roč. 95, č. 3, s. 34–35. ISSN 0322-9254.
- WIKIPEDIE
2025 *Vznešenost*. Online. Wikipedie. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vzne%C5%A1enost> [cit. 2026-03-18].
- 2026 *Casa Romuli*. Online. Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Casa_Romuli [cit. 2026-03-18].
- WITTLICH, Petr
1985 *Česká secese*. Praha: Odeon.
- WOODS, John
2025 *Startling: Wealthiest Hungarian demolishes northern wing of Buda Royal Palace*. Online. Daily News Hungary. Dostupné z: <https://dailynewshungary.com/buda-royal-palace-demolished-by-meszaros/> [cit. 2026-04-17].

Vyobrazení

1. *Banka československých legií, Praha* (vlastní foto, 2024, postprodukce Mgr. Jiří Zikmund).
2. NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV. *Maiselova synagoga*. Online. NPÚ, nedatováno. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-praha/inspirujte-se/37942-rekonstrukce-a-nova-expozice-maiselovy-synagogy-v-praze> [cit. 2026-04-02].
3. GOOGLE MAPS. *32114 Trnov, Královéhradecký kraj*. Online. Google, 2011. Dostupné z: https://www.google.com/maps/@50.2397666,16.1429751,3a,90y,289.78h,88.87t/data=!3m8!1e1!3m6!1siPSA-Mma38rEKR7FljqL_Q!2e0!5s20110601T000000!6shhttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumb-nail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D1.130013277149061%26panoid%3DiPSA-Mma38rEKR7FljqL_Q%26yaw%3D289.7828926244577!7i13312!8i6656?entry=tту&g_ep=EgoyMDI2MDMxNS4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D [cit. 2026-03-18].
4. MALSCHINGER, Ant. *Dorf Zahornitz böhmisch Zahornice samt Enclave Zadol in Böhmen Königgrätzer Kreis 1840 (stabilní katastr – originální mapa, reambulace 1877)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/open-map.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_8852_4 [cit. 2026-04-18].
5. MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=98497300&ne-west=1&yaw=0.627&fov=1.571&pitch=-0.075&x=16.1680339&y=50.2289021&z=19&ovl=8> [cit. 2026-04-18].
6. SOkA HK, fond Berní správa Hradec Králové (dále jen HK–BS), inv. č. 709, kt. č. 160, *Pražské Předměstí*, čp. 69.
7. Ibid., čp. 70.
8. SOkA HK, Archiv obce Libřice, sign. VIII/3. *Soukromé stavby* (č. p. 1–109), čp. 71.
9. MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2022. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=80053291&ne-west=1&yaw=5.173&fov=0.748&pitch=-0.070&x=15.9666505&y=50.2889714&z=18&ovl=2%2C8> [cit. 2026-03-18].
10. MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2018. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=66238170&ne-west=0&yaw=6.009&fov=0.748&pitch=-0.060&x=15.9664442&y=50.2888654&z=18&ovl=2%2C8> [cit. 2026-03-18].
11. *Východní štít čp. 1, Libřice* (vlastní foto, 2022).
12. SOkA Pardubice, fond Archiv obce Hoděšovice, inv. č. 1, kn. č. 1, *Kronika obce*, s. 93.
13. Ibid., s. 128.

14. SOKA Pardubice, fond Berní správa Pardubice, inv. č. 803, ukl. č. 781, *Daň domovní, Hoděšovice*, čp. 9.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. TOURISMATO. *Mazurovy chalupy u Hoděšovic*. Online. Tourismato.cz, nedatováno. Dostupné z: <https://www.tourismato.cz/mazurovy-chalupy-u-hodesovic-p148389> [cit. 2026-04-02].
21. JAKESCH, Radim. *Venkovský dům*. Online. NPÚ: Památkový katalog, 2002. Dostupné z: <https://pamatkovykatalog.cz/venkovsky-dum-20091571> [cit. 2026-04-02].
22. SPOLEK ROZRAZIL. *Fotky z víkendovky v Ústí nad Orlicí 2014 od různých skupin nafocené památky*. Online. Rozrazil.cz, 2014. Dostupné z: https://www.rozrazil.cz/?page_id=21795 [cit. 2026-04-02].
23. *Aposteriorní aktualizace* (vlastní graf).
24. *Apriorní aktualizace* (vlastní graf).
25. SOKA HK, HK–BS, inv. č. 706, kt. č. 157, *Pouchov*, čp. 214.
26. *Dvojdům čp. 214 a 215 (dnešní čp. 103 a 110) v Kaplířově ulici* (vlastní foto, 2024, postprodukce Mgr. Jiří Zikmund).
27. *Dům čp. 23 ve Svinarech* (vlastní foto, 2024).
28. *Graficky vyjádřená taxonomie historismů* (vlastní graf).
29. *Taxonomie historismů vyjádřená Vennovým diagramem* (vlastní graf).
30. Vlastní prezentace. Obr.: CLIO20. *Mascaron Paris Bd St Germain.JPG*. Online. Wikimedia Commons, 2010. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mascaron_Paris_Bd_St_Germain.JPG [cit. 2026-04-02].
31. Vlastní prezentace. Obr.: *Bartoňova útulna* (vlastní foto, 2024).
32. Vlastní prezentace.
33. Vlastní prezentace. Obr.: LYNX1211. *Národní divadlo ze Střeleckého ostrova.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2016. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:N%C3%A1rodn%C3%AD_divadlo_ze_St%C5%99eleck%C3%A9ho_ostrova.jpg [cit. 2026-04-02].
34. Vlastní prezentace. Obr.: ÚOP V JOSEFOVĚ. *Wenkeův obchodní dům*. Online. NPÚ: ÚOP v Josefově, 2017. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-josefov/zpravy/23235-wenkeuv-obchodni-dum-v-jaromeri-se-stal-dvaadvacatou-narodni-kulturni-pamatkou-v-kralovehradeckem-kraji> [cit. 2026-04-02].
35. Vlastní prezentace. Obr.: ARCHITECTURAL UPRISING – INTERNATIONAL. *Bez názvu*. Online. Facebook: Architectural Uprising – International, 2024. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ArchitecturalUprising/posts/before-and-after-in-berlin-miracle-happens-the-ugly-building-from-east-germany-w/122141286368057398/> [cit. 2026-04-02].
36. Vlastní prezentace. Obr.: INSTYTUT ARCHEOLOGII I ETNOLOGII PAN. *The land survey by the Austrian Staff of the General Quartermaster 1749–1854*.

- Online. Iaeapan.edu.pl, 2015–2022. Dostupné z: <https://www.iaepan.edu.pl/galicja/index-en.html> [cit. 2026-04-02].
37. Práce žáků.
 38. Práce žáků.
 39. Práce žáků.
 40. Práce žáků.
 41. Práce žáků.
 42. Práce žáků.
 43. Práce žáků.
 44. Vlastní prezence. Obr.: *Poplužní dvůr Ostrov* (nedohledatelný).
 45. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Poplužní dvůr Ostrov (3D pohled, 2016–2018)*. Online. Mapy.com. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/le-tecka?l=0&x=16.1951773&y=50.2455495&z=18&m3d=1&height=287&yaw=0&pitch=-45> [cit. 2026-04-02].
 46. Vlastní prezentace. Obr. 1: TALLICH, Milan. *První vojenské mapování (georeferencovaná vrstva)*. Online. Chartae-antiquae: Mapové sady, 2016. Dostupné z: <https://chartae-antiquae.cz/cs/mapsets/13/> [cit. 2026-04-02]. Obr. 2: TALLICH, Milan. *Druhé vojenské mapování (georeferencovaná vrstva)*. Online. Chartae-antiquae: Mapové sady, 2016. Dostupné z: <https://chartae-antiquae.cz/cs/mapsets/12/> [cit. 2026-04-02].
 47. Vlastní prezentace. Obr.: VON WELZENSTEIN, Johann. *Dorf Hroschka böhmisch Hrosska samt Colonie Wostrow in Böhmen Königgrätzer Kreis 1840 (stabilní katastr – originální mapa)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_2390_2 [cit. 2026-04-02].
 48. Vlastní prezentace. Obr.: JANSÁ, Václav. *Vaclav Jansa - kaple Boziho hrobu na Zderaze.JPG*. Online. Wikimedia Commons, 2008. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vaclav_Jansa_-_kaple_Boziho_hrobu_na_Zderaze.JPG [cit. 2026-04-02].
 49. Vlastní prezentace. Obr.: PICHLER – KRIPPEL. *Haupt und Grenz-Festung Olmütz in Mähren Olmützer Kreis Bezirk Stadt Olmütz 1833 (stabilní katastr – císařský otisk)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/open-map.html?typ=ciom&idrastru=B2_a_6MS_2131-1_1 [cit. 2026-04-02].
 50. Vlastní prezentace. Obr. 1 i 2: TALLICH, Milan. *První vojenské mapování (georeferencovaná vrstva)*. Online. Chartae-antiquae: Mapové sady, 2016. Dostupné z: <https://chartae-antiquae.cz/cs/mapsets/13/> [cit. 2026-04-02].
 51. Vlastní prezentace. Obr.: *Model královéhradecké pevnosti* (vlastní foto, 2024).
 52. Vlastní prezentace. Obr.: TOMÁŠ. *Ulička v Olomouci*. Online. Travelissimo, 2016. Dostupné z: <https://travelissimo.sk/tip-vylet-olomouc/> [cit. 2026-04-02].
 53. Vlastní prezentace. Obr.: ING. PUDR. *Orientační plán hlavního města Prahy s okolím 1938*. Online. Dvě Prahy. Dostupné z: <https://dveprahy.cz/> [cit. 2026-04-03].
 54. Vlastní prezentace.
 55. Vlastní prezentace. Obr.: NEUHOFFER – WINTER. *Stadt und Festung Josephstadt (Jozefow) in Böhmen Königgrätzer Kreis Bezirk Josephstadt 1840*

- (stabilní katastr – císařský otisk). Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=cioc&idrastru=B2_a_6C_2954-1_2 [cit. 2026-04-03].
56. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEUHOFFER – WINTER. *Stadt und Festung Josephstadt (Jozefow) in Böhmen Königgratzer Kreis Bezirk Josephstadt 1840 (stabilní katastr – císařský otisk)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=cioc&idrastru=B2_a_6C_2954-1_2 [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: PETR1888. *Starý důstojnický pavilon, Jaroměř-Josefov 01.JPG*. Online. Wikimedia Commons, 2012. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Star%C3%BD_d%C5%AFstojnick%C3%BD_pavilon,_Jarom%C4%9B%C5%99-Josefov_01.JPG [cit. 2026-04-03].
57. Vlastní prezentace. Obr.: SITTE, Camillo. *Stadterweiterung der königl. Hauptstadt Olmütz*. Online. Rubgallery.com, 1895 (zveřejnění na stránce nedatováno). Dostupné z <https://rubgallery.com/cs/portfolio/camillo-sitte/> [cit. 2026-04-03].
58. Vlastní prezentace. Obr.: Pracovní regulační plán Jana Jančí (1906). In: SOkA HK, fond Archiv města Pražské Předměstí (dále jen PP–MÚ), inv. č. 252, kt. č. 26, *Regulace: spisy a plány k zřízení regulační sítě, vyhlášky, návrhy, protesty proti regulačnímu plánu, změny ve stavbě, různá vyjádření ke stavbě, změny regulačních čar*.
59. Vlastní prezentace. Obr.: Připomínkový plán Josefa Kulíře (1906). In: SOkA HK, PP–MÚ, inv. č. 252, kt. č. 26, *Regulace: spisy a plány k zřízení regulační sítě, vyhlášky, návrhy, protesty proti regulačnímu plánu, změny ve stavbě, různá vyjádření ke stavbě, změny regulačních čar*.
60. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Maiselova ulice před r. 1896*. Online. Za starou Prahu: Zaniklý Josefov. Dostupné z: <http://stary-web.zastarou-prahu.cz/pragensia/fotogalerie/josefov.htm> [cit. 2026-04-03].
61. Vlastní prezentace. Obr. 1 i 2: NEZNÁMÝ – POLÁČEK, Dan (koloroval). *Jak mizel "polosvět prostitutek a chmatáků". Obarvené vzpomínky na demolici Josefova*. Online. Aktuálně.cz, 2024. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/asanace-josefova-zidovske-ctvrti-v-praze/r~fdd5724eb9fd11eea873ac1f6b220ee8/> [cit. 2026-04-03].
62. Ibid.
63. Ibid.
64. Vlastní prezentace. Obr.: HOUFEK, Václav. *Plán Pražské asanace.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2013. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pl%C3%A1n_Pra%C5%B5sk%C3%A9_asanace.jpg [cit. 2026-04-03].
65. Práce žáků.
66. Práce žáků.
67. Práce žáků.
68. Práce žáků.
69. Práce žáků.
70. Práce žáků.
71. Práce žáků.

72. Práce žáků.
73. Vlastní prezentace. Obr.: CITY IN ART. *Map of London, England*. Online. Stock Adobe. Dostupné z: https://stock.adobe.com/cz/search?k=maps%25252Blondon&asset_id=1125968145 [cit. 2026-04-03].
74. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *The Line*. Online. Idnes.cz, 2022. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/zahranicni/saudska-arabie-neom-the-line-futuristicke-mesto.A220727_180040_zahranicni_dtt [cit. 2026-04-03].
75. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Palmanova1600.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2008. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Palmanova1600.jpg> [cit. 2026-04-03].
76. Vlastní prezentace. Obr.: IMMANUEL GIEL – BENUTZER:KUNSTLERBOB. *Mannheim Quadratstadt beschriftet.png*. Online. Wikimedia Commons 2006/2011. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mannheim_Quadratstadt_beschriftet.png [cit. 2026-04-03].
77. Vlastní prezentace. Obr.: HOWARD, Ebenezer. *Garden City Concept by Howard.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 1902/2009. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Garden_City_Concept_by_Howard.jpg [cit. 2026-04-03].
78. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Widnes Smoke.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2009. Dostupné z: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Widnes_Smoke.jpg [cit. 2026-04-03].
79. Vlastní prezentace. Obr.: LEONIDOV, Ivan. *Návrh zastavovacího plánu pro Magnitogorsk*. Online. SOCKS, 1930/2016. Dostupné z: <https://socks-studio.com/2016/04/12/ivan-leonidovs-competition-proposal-for-the-town-of-magnitogorsk-1930/> [cit. 2026-04-03].
80. Vlastní prezentace. Obr.: Nedohledatelný, pochází však z anglického vydání knihy *Socgorod* (česky MILJUTIN, Nikolaj Alexandrovič. *Socgorod*. Praha: Knihovna Levé fronty, 1931, s. 40).
81. Ibid.: 41.
82. Vlastní prezentace. Obr.: AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Superblok*. Online. Barcelona Architecture Walks, Dostupné z: <https://barcelonarchitecturewalks.com/superblocks/> [cit. 2026-04-03].
83. Práce žáků.
84. Práce žáků.
85. Práce žáků.
86. Práce žáků.
87. Práce žáků.
88. Vlastní prezentace. Obr. 1: HÉBRARD, Ernest. *Diocletian's Palace (original appearance).jpg*. Online. Wikimedia Commons, 1912/2014. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diocletian%27s_Palace_\(original_appearance\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diocletian%27s_Palace_(original_appearance).jpg) [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: *Diokleciánův palác* (nedohledatelný).

89. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Diocletian's Palace From Above*. Online. Blue Cave Tour from Split. Dostupné z: <https://www.bluecave-tourfromsplit.com/diocletians-palace-a-place-to-be/> [cit. 2026-04-03].
90. Vlastní prezentace. Obr.: SCENIC ROUTES TO THE PAST. *Highlights of Diocletian's Palace in Split*. Online. YouTube, 2023. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eoqF12L2nZo&t=1s> [cit. 2026-04-03].
91. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ. *Theater of Marcellus*. Online. CulturalHeritageOnline. Dostupné z: https://www.culturalheritageonline.com/location-176_Theater-of-Marcellus.php [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: ALBERTO-GROVI. *Teatro de marcelo-roma-2011.JPG*. Online. Wikimedia Commons, 2011. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_de_marcelo-roma-2011.JPG [cit. 2026-04-03].
92. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ. *Teatro di Marcello (1910 ca)*. Online. Roma Ieri Oggi. Dostupné z: <https://romaierioggi.it/teatro-di-marcello-1910-ca/#> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: NEZNÁMÝ. *Italie, Rome, Roma, teatro di Marcello*. Online. AbeBooks, 1885/2016. Dostupné z: <https://www.abebooks.com/photographs/Italie-Rome-Roma-teatro-Marcello-Photographie/30636090914/bd> [cit. 2026-04-03].
93. Vlastní prezentace. Obr. 1 i 2: NEZNÁMÝ. *Teatro di Marcello*. Online. Facebook: Innamorati di Roma, 2020. Dostupné z: <https://www.facebook.com/innamoratidiroma1/posts/pfbid0Y8mYWVjqSnY5hhQYkcK7fqUV-gfHFuN8RYy11LLgnZTHTdg26dAGdsYRSQiY7jhel> [cit. 2026-04-03].
94. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Marcellovo divadlo*. Online. Mancini Leather. Dostupné z: <https://www.mancinileather.it/2020/06/26/mancini-leather-since-1918/> [cit. 2026-04-03].
95. Vlastní prezentace.
96. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Ortofotomapa 2023*. Online. Hradec Králové: Porovnání historických leteckých snímků a historických map. Dostupné z: <https://geoportal.mmhk.cz/mapa/phls1/index.php?syncId=1&c=-645747.55%3A-1043745.4&z=9&lb=of-1937&ly=&lyo=&lbp=6> [cit. 2026-04-03].
97. Vlastní prezentace. Obr. PROHAZKA – WINTER. *Placitz in Böhmen Königgrätzer Kreis Bezirk Königgrätz 1840 (stabilní katastr – císařský otisk)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=cioc&idrastru=B2_a_6C_5796-1_4 [cit. 2026-04-03].
98. Vlastní prezentace.
99. Vlastní prezentace. Obr.: RICHTER, Miroslav a SEMOTANOVÁ, Eva. *Historický atlas měst České republiky: svazek č. 5 – Hradec Králové*. Praha: Historický ústav AV ČR, 1998. ISBN 80-85268-52-3, mapa č. 6.
100. Vlastní prezentace. Obr.: DAWIDEK, Franz. *Dorf Mokrowaus böhmisch Mokrowaus in Böhmen. Bidschower Kreis. 1841 (stabilní katastr – originální mapa, reambulace 1874)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_4461_4 [cit. 2026-04-03].

101. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Letecká*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?x=15.6865241&y=50.2753786&z=18&ovl=1> [cit. 2026-04-03].
102. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2022. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=80361743&newest=1&yaw=6.085&fov=1.257&pitch=0.008&x=15.6867119&y=50.2748806&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
103. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Libněves – cukrovar*. Online. Aukro: evamikul5, 2024. Dostupné z: <https://aukro.cz/libneves-cukrovar-7054177244> [cit. 2026-04-03].
104. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Letecká*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?x=15.2626067&y=50.1386071&z=18&ovl=1> [cit. 2026-04-03].
105. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2022. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=85316489&newest=1&yaw=3.572&fov=1.571&pitch=0.006&x=15.2629437&y=50.1390568&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
106. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2022. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=85316614&newest=1&yaw=4.572&fov=1.571&pitch=-0.110&x=15.2634545&y=50.1386566&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
107. Vlastní prezentace. Obr.: SOkA HK, PP–MÚ, inv. č. 256, kt. č. 27, *Žádosti o povolování staveb soukromníků, adaptace apod.*
108. Vlastní prezentace. Obr.: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2022. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=102417829&newest=1&yaw=4.021&fov=1.571&pitch=-0.062&x=15.8166373&y=50.2088980&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
109. Práce žáků.
110. Práce žáků.
111. Práce žáků.
112. Práce žáků.
113. Práce žáků.
114. Práce žáků.
115. Práce žáků.
116. Vlastní prezentace.
117. Vlastní prezentace. Obr.: DIMBOUKAS. *Temple of athena nike 2010.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2010. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_athena_nike_2010.jpg [cit. 2026-04-03].
118. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ. *Frauenkirche um 1897.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 1897/2007. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Frauenkirche_um_1897.jpg [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: RICHARDSEN, Peter. *Fotothek df ps 0000348 Ruine der Frauenkirche gegen Rathausturm.jpg*. Online. Wikimedia Commons, c. 1965/2009. Dostupné z:

- https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Foto-thek_df_ps_0000348_Ruine_der_Frauenkirche_gegen_Rathausturm.jpg [cit. 2026-04-03].
119. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ: *Fruenkirche Dresden*. Online. *Fruenkirche Dresden*. Dostupné z: <https://www.frauenkirche-dresden.de/reconstruction> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: BAUMGART, Maximilian. *Frauenkirche Dresden Juni 2004.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2004/2005. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Frauenkirche Dresden Juni 2004.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Frauenkirche_Dresden_Juni_2004.jpg) [cit. 2026-04-03].
 120. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ: *Mlýn těsně před převozem do skanzenu*. Online. Vodní mlýny, 2002. Dostupné z: <https://www.vodni-mlyny.cz/de/mlyny/estates/detail/1381-belecsky-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: BEN SKÁLA. *Bělečský-mlýn2013b.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2013. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C4%9Ble%C4%8Dsk%C3%BD-ml%C3%BDn2013b.jpg> [cit. 2026-04-03].
 121. Práce žáků.
 122. Práce žáků.
 123. Práce žáků.
 124. Práce žáků.
 125. Práce žáků.
 126. Práce žáků.
 127. Práce žáků.
 128. Práce žáků.
 129. Práce žáků.
 130. Vlastní prezentace.
 131. Vlastní prezentace.
 132. Vlastní prezentace. Obr.: KUČERA, Petr. *Karlštejn*. Online. Facebook: Petr Kučera, 2018. Dostupné z: https://www.facebook.com/petrkucera85/photos/a.1929521903775172/1929522100441819/?type=3&locale=bg_BG [cit. 2026-04-03].
 133. Vlastní prezentace. Obr. 1: HUMMEL-BOURDON, Eugen. *Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Chrudim*. Online. Facebook: Vzpomínky na starou Chrudim, 2018. Dostupné z: <https://www.facebook.com/VzpominkynastarouChrudim/photos/regotizace-kostela-nanebevzet%C3%AD-panny-marie-v-roce-1873dne-22-%C3%BAhora-1850-v-prudk%C3%A9/2107646652632303/> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: PRAŽÁK, Zdeněk. *Chrudim - kostel Nanebevzetí Panny Marie.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2006. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Chrudim - kostel Nanebevzet%C3%AD Panny Marie.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Chrudim_-_kostel_Nanebevzet%C3%AD_Panny_Marie.jpg) [cit. 2026-04-03].
 134. Vlastní prezentace. Obr.: VZPOMÍNKY NA STAROU CHRUDIM. *Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Chrudim*. Online. Facebook: Vzpomínky na starou Chrudim, 2018. Dostupné z:

- <https://www.facebook.com/VzpominkynastarouChrudim/posts/z%C3%A1padn%C3%AD-pr%C5%AF%C4%8Del%C3%AD-kostela-nane-bevzet%C3%AD-panny-marie-s-barokn%C3%ADmi-cibulovit%C3%BDmi-v%C4%9B%C5%BEemi-/2108855172511451/> [cit. 2026-04-03].
135. Vlastní prezentace.
 136. Vlastní prezentace. Obr. 1: BARÁNEK, Daniel. *Praha, Hrad, Staré probostství 2.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2007. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Praha,_Hrad,_Star%C3%A9_probost%C5%A1st%C3%AD_2.jpg [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: NEZNÁMÝ. *Objekt : Staré probostství*. Online, 2005. Dostupné z: https://www.soupispamatek.cz/ar-kcz/sk/detail-kcz_un_auth-0000495-Objekt-Stare-proboststvi/ [cit. 2026-04-03].
 137. Vlastní prezentace. Obr. 1: OTAVA, Aleš. *Invalidovna*. Online. Kudyznudy.cz, 2020. Dostupné z: <https://www.kudyznudy.cz/akce/vikendove-prohlidky-invalidovny-3> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: BĚLOHRADSKÝ, Martin. *Invalidovna*. Online. Open House Praha. Dostupné z: <https://www.openhousepraha.cz/2021/12/23/karlin-secesni-a-invalidovna/> [cit. 2026-04-03].
 138. Vlastní prezentace. Obr.: PROFIMÉDIA. *Invalidovna*. Online. Aktuálně.cz, 2013. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/fotogalerie-obrazem-o-prazske-invalidovne/r~i:gallery:31200/> [cit. 2026-04-03].
 139. Vlastní prezentace. Obr.: VILÍMKOVÁ, Milada. *Invalidovna*. Online. Aktuálně.cz, 1986/2013. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/fotogalerie-obrazem-o-prazske-invalidovne/r~i:gallery:31200/> [cit. 2026-04-03].
 140. Vlastní prezentace. Obr.: REUTERS. *Hotel des Invalides*. Online. Business Insider, 2013. Dostupné z: <https://www.businessinsider.com/aerial-views-of-pariss-best-sites-2013-9#even-from-above-its-clear-that-the-hotel-des-invalides-is-a-fittingly-grand-setting-for-napoleons-tomb-2> [cit. 2026-04-03].
 141. Vlastní prezentace. Obr. 1 i 2: NPÚ – PETR HÁJEK ARCHITEKTI. *Projekt rekonstrukce pražské invalidovny*. Online. Pražský Deník.cz, 2020. Dostupné z: https://prazsky.denik.cz/zpravy_region/narodni-pamatkovy-ustav-invalidovna-petr-hajek-architektura-dostavba.html [cit. 2026-04-03].
 142. Vlastní prezentace. Obr.: KAMIL MRVA ARCHITECTS. *Rekonstrukce objektu DOV fa Leemon*. Online. Kamil Mrva Architects, 2019. Dostupné z: <https://mrva.net/projekty/dov/> [cit. 2026-04-03].
 143. Vlastní prezentace. Obr.: NEZNÁMÝ. *Bývalá výdušná jáma v Dolních Vítkovicích znovu ožije*. Online. Magazín Patriot, 2020. <https://www.patriotmagazin.cz/byvala-vydujna-jama-v-dolnich-vitkovicich-znovu-ozije> [cit. 2026-04-03].
 144. Vlastní prezentace.
 145. Vlastní prezentace.
 146. Vlastní prezentace. Obr.: SKÁLA, Benjamín. *Bývalá kaple svMatouše-Jimramov2011b.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2011. Dostupné z:

- <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:B%C3%BDval%C3%A1-kaple-svMatou%C5%A1e-Jimramov2011b.jpg> [cit. 2026-04-03].
147. Vlastní prezentace. Obr. 1: SKÁLA, Benjamín. *Bývalá-kaple-svMatouše-Jimramov2011d.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2011. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:B%C3%BDval%C3%A1-kaple-svMatou%C5%A1e-Jimramov2011d.jpg> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: SKÁLA, Benjamín. *Bývalá-kaple-svMatouše-Jimramov2011e.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2011. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:B%C3%BDval%C3%A1-kaple-svMatou%C5%A1e-Jimramov2011e.jpg> [cit. 2026-04-03].
 148. Vlastní prezentace. Obr. 1: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2023). Obr. 2: HALVICE, Kryštof. *Pohled na mlýn*. Online. Vodnimlyny.cz, 2018. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 3: *Studna Obecnice, Kukleny* (vlastní foto, 2022).
 149. Vlastní prezentace. Obr. 1: NEZNÁMÝ. *Náhon u mlýna*. Online. Vodnimlyny.cz, 1910. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: NEZNÁMÝ. *Pohled na mlýn*. Online. Vodnimlyny.cz, 1910. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
 150. Obnova památky – zadání 1.
 151. Obnova památky – zadání 1. Obr.: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2023).
 152. Obnova památky – zadání 1. Obr. 1 i 2: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2022).
 153. Obnova památky – zadání 1. Obr. 1: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2023). Obr. 2: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2022).
 154. Obnova památky – zadání 1. Obr. 1: *Červený dvůr* (vlastní foto, 2022). Obr. 2: NEZNÁMÝ. *Základní rys pis. A na přistavení nové sejkky při hospodářském stavení čis. 1 v Farařství panu Vacslavu Pišovi [patřicim?]*. Online. Hradecký Deník.cz, 2016. Dostupné z: https://hradecky.denik.cz/zpravy_region/jen-kulata-razitka-deli-cervený-dvur-od-zapsani-mezi-pamatky-20160227.html [cit. 2026-04-03].
 155. Obnova památky – zadání 1. Obr. 1 i 2: VAŇOUS, Petr. *Červený dvůr*. Online. Hradecký Deník.cz, 2016. Dostupné z: https://hradecky.denik.cz/zpravy_region/jen-kulata-razitka-deli-cervený-dvur-od-zapsani-mezi-pamatky-20160227.html [cit. 2026-04-03].
 156. Ibid.
 157. Ibid.
 158. Ibid.
 159. Obnova památky – zadání 1. Obr. 1: SCHWARZ, Carl. *Königgrätzer Vorstadt Kuklena und den Ortschaften Farařstwy und Prager Vorstadt in Böhmen Königgrätzer Kreis 1840 (stabilní katastr – originální mapa, reambulace 1874)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/open-map.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_3361_6 [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: MAPY.COM. *Letecká*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z:

- <https://mapy.com/cs/letecka?x=15.8036757&y=50.1979815&z=18&ovl=1> [cit. 2026-04-03].
160. Obnova památky – zadání 2. Obr.: HAVLICE, Kryštof. *Pohled na mlýn*. Online. Vodnimlyny.cz, 2018. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
161. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: TLUČHOŘ, Jan. *Pohled na mlýn*. Online. Vodnimlyny.cz, 2017. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: KOTALOVÁ, Jana. *Dvorní průčelí*. Online. Vodnimlyny.cz, 2023. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
162. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: *Hrnčířův mlýn* (vlastní foto, 2023). Obr. 2: KOTALOVÁ, Jana. *Pohled ze dvora*. Online. Vodnimlyny.cz, 2023. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
163. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: DOXA. *Pohled do zadního dvora*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: DOXA. *Odtokový kanál*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
164. Obnova památky – zadání 2. Obr.: DOXA. *Západní průčelí mlýna*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
165. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: DOXA. *Vstupní hala v přízemí*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: DOXA. *Schody do patra ve vstupní hale*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
166. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1 i 2: *Hrnčířův mlýn* (vlastní foto, 2023).
167. Ibid.
168. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: Ibid. Obr. 2: *Hrnčířův mlýn* (vlastní foto, 2024).
169. Ibid.
170. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: DOXA. *Pohled do obytné části v I. patře*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: KOTALOVÁ, Jana. *Obytný interiér*. Online. Vodnimlyny.cz, 2023. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
171. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: DOXA. *Obývací pokoj*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z:

- <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: DOXA. *Pohled do turbinového domku*. Online. Vodnimlyny.cz, 2019. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
172. Obnova památky – zadání 2. Obr.: *Hrnčířův mlýn* (vlastní foto, 2023).
173. Obnova památky – zadání 2. Obr. 1: FEGTL, Johann. *Dorf Mezzitsch böhmisch Mezříč in Böhmen Königgrätzer Kreis 1840 (stabilní katastr – originální mapa, reambulace 1878)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/openmap.html?typ=orm&idrastru=B2_a_4C_4273_7 [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: NEZNÁMÝ. *České Meziříčí, berní okres Opočno, země Česká (katastrální mapa evidenční, 1890–1939)*. Online. ČÚZK. Dostupné z: https://ags.cuzk.cz/archiv/open-map.html?typ=kmevidc&idrastru=B2_a_14C_973-1A_07 [cit. 2026-04-03].
174. Obnova památky – zadání 2. Obr.: MAPY.COM. *Letecká*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?l=0&x=16.0481617&y=50.2852950&z=19&ovl=1> [cit. 2026-04-03].
175. Obnova památky – zadání 3.
176. Obnova památky – zadání 3. Obr. 1 i 2: *Studna Obecnice, Kukleny* (vlastní foto, 2022).
177. Ibid.
178. Obnova památky – zadání 3. Obr. 1: SOKA HK, fond Archiv města Kukleny, inv. č. 227, kt. č. 3, *Spisy (1874)*. Obr. 2: MORSTADT, Vincenc. *Kukleny*. Online. Kukleny - Staré krásné město: Historie Kuklen. 1865/2011. Dostupné z: <https://www.kukleny.cz/kukleny-historie/> [cit. 2026-04-03].
179. Obnova památky – zadání 3. Obr. 1: NEUMANNOVÁ, Kateřina. *Studna (Zubrnice)*. Online. NPÚ: Památkový katalog, 2021. Dostupné z: https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=1451883 [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: ARIJČUK, Petr. *Mařín, obec Zadní Arnoštov, rumpálová studna*. Online. NPÚ: Památkový katalog, 2007. Dostupné z: https://iispp.npu.cz/mis_public/searchDocument.htm?search=id%3A%2885759+OR+1147602%29 [cit. 2026-04-03].
180. Obnova památky – zadání 3. Obr. 1: MAPY.COM. *Letecká*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?l=0&x=15.7854071&y=50.2025708&z=18&ovl=1> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=100715214&newest=1&yaw=0.555&fov=1.257&pitch=0.087&x=15.7841014&y=50.2021823&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
181. Obnova památky – zadání 3. Obr. 1: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=100685668&newest=1&yaw=4.187&fov=1.076&pitch=-0.067&x=15.7842940&y=50.2025035&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03]. Obr. 2: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z:

- <https://mapy.com/cs/letecka?pid=100685657&ne-west=1&yaw=4.212&fov=1.191&pitch=-0.035&x=15.7849120&y=50.2025842&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
182. Obnova památky – zadání 3. Obr.: MAPY.COM. *Panorama*. Online. Seznam.cz, 2023. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?pid=100685661&ne-west=1&yaw=0.686&fov=1.571&pitch=-0.193&x=15.7845685&y=50.2025401&z=18&ovl=1%2C8> [cit. 2026-04-03].
 183. Hrnčířův mlýn – půdorys (součást zadání). Obr.: CHALUPA, František. *Přízemí*. Online. Vodnimlyny.cz, 1939. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
 184. Hrnčířův mlýn – půdorys (součást zadání). Obr.: CHALUPA, František. *I. Patro*. Online. Vodnimlyny.cz, 1939. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
 185. Hrnčířův mlýn – půdorys (součást zadání). Obr.: CHALUPA, František. *Podkroví*. Online. Vodnimlyny.cz, 1939. Dostupné z: <https://www.vodnimlyny.cz/mlyny/objekty/detail/2039-hrnciruv-mlyn> [cit. 2026-04-03].
 186. Práce žáků
 187. Práce žáků.
 188. Práce žáků.
 189. Práce žáků.
 190. Práce žáků.
 191. Práce žáků.
 192. Práce žáků.
 193. Práce žáků.
 194. Práce žáků.
 195. Práce žáků.
 196. Práce žáků.
 197. Práce žáků.
 198. Práce žáků.
 199. Práce žáků.
 200. Práce žáků.
 201. Práce žáků.
 202. Práce žáků.
 203. Práce žáků.
 204. PAN PETER: *Budavári lovarda Főőrségi épület és Stöckl-lépcső.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2019. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Budav%C3%A1ri_lovarda_F%C5%91rs%C5%91rs%C3%A9gi_%C3%A9p%C3%BClet_%C3%A9s_St%C3%B6ckl-l%C3%A9pcs%C5%91.jpg [cit. 2026-04-13].
 205. NEMZETI HAUSZMANN PROGRAM. *Budínský hrad: severní křídlo královského paláce*. Online. Facebook: Nemzeti Hauszmann Program, 2024. Dostupné z:

- <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1489146975291626&set=pcb.1489158925290431> [cit. 2026-04-13].
206. NEMZETI HAUSZMANN PROGRAM. *Budínský hrad: severní křídlo královského paláce*. Online. Facebook: Nemzeti Hauszmann Program, 2025. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1768627217343599&set=pcb.1768653234007664> [cit. 2026-04-13].
207. NEZNÁMÝ. *Budínský hrad, 1945*. Online. PestBuda.hu, 2021. Dostupné z: https://pestbuda.hu/en/cikk/20210619_ideology_fuelled_destructing_in_buda_castle_after_world_war_ii [cit. 2026-04-13].
208. SCHULENBURG, Frank. *Berliner Stadtschloss, September 2022-L1000099.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 2022. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berliner_Stadtschloss,_September_2022-L1000099.jpg [cit. 2026-04-13].
209. RABICH, Dietmar. *Berlin, Palast der Republik -- um 1990 -- 2.jpg*. Online. Wikimedia Commons, 1990/2016. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin,_Palast_der_Republik_--_um_1990_--_2.jpg [cit. 2026-04-13].
210. KMÍNEK, Michal. *Palác Lannův (Nové Město), Praha 1, Hybernská 11, Nové Město.JPG*. Online. Wikimedia Commons, 2012. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pal%C3%A1c_Lann%C5%AFv_\(Nov%C3%A9_M%C4%9Bsto\),_Praha_1,_Hybernsk%C3%A1_11,_Nov%C3%A9_M%C4%9Bsto.JPG](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pal%C3%A1c_Lann%C5%AFv_(Nov%C3%A9_M%C4%9Bsto),_Praha_1,_Hybernsk%C3%A1_11,_Nov%C3%A9_M%C4%9Bsto.JPG) [cit. 2026-04-13].
211. ZAHA HADID ARCHITECTS. *Masaryčka – revitalizace brownfieldu Masarykova nádraží v Praze*. Online. ČKAIT, 2023. Dostupné z: <https://cik.ckait.cz/2023/masarycka-revitalizace-brownfieldu-masarykova-nadrazi-v-praze/> [cit. 2026-04-14].
212. ARCHITECTURAL UPRISING – INTERNATIONAL. *New buildings in Le Raincy (France)!* Online. Facebook: Architectural Uprising – International, 2025. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ArchitecturalUprising/posts/new-buildings-in-le-raincy-franceproject-completion-2021architect-arcas-architect/122182246760057398/> [cit. 2026-04-14].
213. NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV. *Tvrz Pomezná, původní stav*. Online. NPÚ. Dostupné z: <https://www.npu.cz/cs/uop-praha/inspirujte-se/43925-zachrana-zriceniny-veze-goticke-tvrze-pomezna> [cit. 2026-04-14].
214. NOVÁK, Roman. *Zřícenina tvrze Pomezná*. Online. Mapy.com, 2026. Dostupné z: <https://mapy.com/cs/letecka?source=base&id=1704037&gallery=1&sourcep=foto&idp=19575955&x=12.2538875&y=50.1022664&z=17> [cit. 2026-04-14].
215. FOTOPOLSKA (DANUTA B.) & GMINA STRZELIN. *Střelínská radnice*. Online. Facebook: Architectural Uprising – International, 2025. Dostupné

- z: <https://www.facebook.com/ArchitecturalUprising/posts/t%C5%82uamcz-%EF%B8%8F-the-strzelin-town-hall-was-destroyed-during-world-war-ii-and-remained-/122204408408057398/> [cit. 2026-04-14].
216. ČESKÁ CENA ZA ARCHITEKTURU. *Helpštýn*. Online. Facebook: Česká cena za architekturu, 2021. Dostupné z: <https://www.facebook.com/Ceska-CenaZaArchitekturu/posts/pfbid02jpK83v9mm98HZUQf5zuhc6iS-grKCe41isBk4yhvuCMRjP6MgcpbEo1uydUAQ1SZzl> [cit. 2026-04-14].
217. BORSKÝ, Michal. *ČKD elektrotechnika*. Online. Info.cz, 2025. Dostupné z: <https://www.info.cz/zpravodajstvi-a-komentare/ckd-vysocany-mechanika-replika-nesmysl> [cit. 2026-04-14].