

Umění a veřejný prostor Prahy - staré tradice a nové možnosti

Umělecké dílo mělo v rámci veřejných prostranství odedávna svoje významné místo z důvodů estetických, urbanistických, ideologických, reprezentativních i jiných. Stačí připomenout Luxor, Babylon, Athény, Forum Romanum a odtud v historickém přehledu postupovat přes gotická a renesanční města k velkolepým barokním konceptům až novým vizím Sitteho urbanistických koncepcí města, založených na hierarchizaci jeho vnitřního prostoru. I v Praze, jedinečném muzeu architektury a umění pod širým nebem, můžeme shledat řadu zajímavých příkladů integrování plastiky v kontextu veřejných prostor. K těm nejzajímavějším patří románský relief Juditina mostu, parléřovská triumfální výzdoba staroměstské mostecké věže, barokní morové sloupy a statue a jedinečná galerie plastik Karlova mostu, která měla pokračovat po Nových zámeckých schodech na Pražský hrad. V 19. století se k tomu logicky přiřadila sochařská galerie pražských fasád (Národní divadlo) a řada pomníkových realizací, rozvíjející toto téma od tradiční solitérní polohy (Jungmannův pomník) ke složitým mnohfigurálním kompozicím a architektonizovaným celkům (Hus, Palacký, soutěže na Žižkův pomník na Vítězkách). Rozvoj avantgardní architektury sice významným způsobem omezil participaci uměleckého díla na architektonickém či urbanistickém konceptu, přesto však i v první polovině století dvacátého můžeme na tomto poli doložit řadu pozoruhodných realizací, v čele s invenčními projekty Zdeňka Pešánka.

V Kotěrově generaci přicházela spolupráce architektury a výtvarného umění při spoluformování veřejného prostranství z přirozené jednoty disciplin i stále tradičního pojetí výzdobných prvků. Z tohoto rodu jsou i kongeniální a nadčasové Plečnikovy úpravy Pražského hradu. Následující generace Gočárova se realizovala v rámci téměř genetické spolupráce osvědčených tandemů, založených na osobních kontaktech podtržených příslušností v uměleckých spolcích či působením na stejných školách. Z řady příkladů uveďme Janákův Hlávkův most, dotvořený řadou drobných architektonických prvků a plastikami Jana Štursy a Josefa Mařatky či klíčovou úlohu obelisku s pomníkem Padlých pražanů v koncepci ministerských budov pod Emauzy od Bohumila Hypšmana. V této tradici pokračoval po válce i Jaroslav Fragner ve svých pomníkových realizacích (s Karlem Pokorným a Vincencem Makovským) či při obnově Karolína, které je nejenom modelovým příkladem rekonstrukční symbiózy nového a starého, výtvarné syntézy, ale i v případě rektorského křídla a Iví kašny ukázkovou expanzí uměleckého díla do veřejného prostoru. Období po roce 1945 zúžilo ideologickou optikou tuto problematiku na honosné pomníky a fasádní dekorace. V období tání na počátku šedesátých let se k nim připojily v duchu úspěšného modelu na EXPO 58 abstraktní kreace na nových sídlištích, některé z nich v kontextu toho, co následovalo, překvapivě progresivní (Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Vladimír Preclík, zcela zapomenutý památník Čs. rozhlasu Stanislava Kolíbala a Zdeňka Rothbauera ve Kbelích). Labutí písní této velkolepé integrace architektury a umění byla čs. účast v Montrealu a Osace, po které následoval normalizační tlak sedmdesátých let.

Výtvarně-ideové rady zřízené při KNV spolu s všemocnými uměleckými komisemi ČFVU kontrolovaly a distribuovaly miliónové částky korumpující konformní umělce a vytvářející iluzi o kulturním mecenátu státu. Klausule o povinné čtyřprocentní investici na výtvarné realizace v rámci každého projektu se přirozeně stala rejdištěm živnostenských komplotů a výtvarné umění na veřejném prostranství spíše zdiskreditovala a lidem znechutila. Celou zemi v té době zamořily špatné pomníky dělnických vůdců a obligátní sochy matek s dětmi, panoptiky sui generis se staly objekty Nové scény, Paláce kultury, pražské metro aj. Leč i v této záplavě by bylo možno vystopovat smysluplné pokusy zejména v oblasti méně ideologizovaného užitého umění, které stavělo na přirozené kráse materiálu a solidním

řemeslném provedení (realizace sklářských výtvarníků, mobility V. K. Nováka, /či ve sféře rekonstrukcí/ některé z komplexních zahradních rekonstrukcí Otakara Kuči a okruhu jeho výtvarných spolupracovníků, zejména Stanislava Hanzíka a Josefa Klimeše).

V osmdesátých letech dochází pod módním heslem tvorby životního prostředí pouze k mírné modifikaci sterilního standardu příklonem k akademickému modernismu, například v pokusu o komplexní pojetí nových zón. Stereotypní kombinace složitých dlažeb, obrubníků z leštěné žuly a pitek, doplněná neudržovanými křovinami zůstává bohužel dodneška v představách a realizacích investorů modelovým "oživením" městského parteru. Nepřehlédnutelným signálem jedné epochy jsou i ojedinělé pokusy mladší generace architektů a výtvarníků. Na omezeném prostoru připomeňme například několik domovů důchodců Jana Lína a Vlada Miluniče s účastí Karla Nepraše, Josefa Mžyky, Čestmíra Sušky (či dotvoření sídlištních celků Jihozápadního města /pavilon Jiřího Mojžíše, nerealizovaný projekt obchodního centra Lužiny/ či Nového Barrandova /Zdeněk Holzel, Jan Kerel, spolupráce Michal Gabriel, Vladimír Preclík/). Dnes už si málokdo uvědomí kolik energie a úsilí stálo prosazování těchto a dalších projektů (například dětských hřišť Tomáše Rullera a Kurta Gebauera), které zčásti nakonec zůstaly pouze na papíře a tím upadly v zapomenutí.

Výstavy jako Malostranské dvorky (1981) či Prostor, architektura, výtvarné umění (Ostrava 1983, výstava zakázána, katalog zlikvidován) se pokusily přispět k lepší vzájemné informovanosti a spontánnímu kreativnímu propojení architektury a výtvarného umění ve zřejmou a vědomou opozici s oficiálními dobovými proudy. Myšlenka výstavy na malostranských dvorcích vznikla zcela spontánně v okruhu kolem sochaře Čestmíra Sušky v podstatě jako snaha najít prostor k výstavě výtvarných děl mimo ostře sledované oficiální i méně oficiální výstavní prostory Prahy. Koncept se podařilo naroubovat na tehdy akceptovatelnou polohu ochrany památek a tvorbu životního prostředí. Kreativní potenciál celé akce souvisel s dravým nástupem nejmladší výtvarné generace, které se podařilo atraktivním způsobem propojit do té doby málo frekventované prostorové instalace s romantickým prostředím konkrétních malostranských dvorků. Právě tím, že šlo o svým způsobem netradiční a novou akci, která interaktivním způsobem vtáhla do hry jak návštěvníky tak obyvatele města, měla výstava i pro organizátory naprosto nečekaný ohlas. Přispěl k tomu jistě i okamžitý, ale prakticky neproveditelný příkaz výstavu uzavřít, který návštěvu proměnil v konspirativní dobrodružství a nadšené objevování. Obdobná výstava Staroměstské dvorky, připravená na rok 1982, zůstala v rovině návrhů vystavených ve studiu Rubín, uvažované přehlídky na Kampě a na sídlišti Jižní Město se pod vlivem zásahu STB na obdobně koncipované výstavě na tenisových kurtech ve Stromovce již nerealizovaly. Úspěšný model konfrontace výtvarných realizací, vytvořených pro konkrétní místo v konkrétním čase, převzaly i jiné akce jako sympozium na chmelnici v Mutějovicích, výstavy ve Vojanových sadech, Valdštejnské zahradě, Kladenské dvorky, první Konfrontace, Svárov apod. Bylo proto v logice věci, že vzápětí po revoluci byly malostranské dvorky připomenuty přehlídkou i na Starém Městě. Legenda Malostranských dvorků tak svým způsobem žije dál.

Sametová revoluce a počátek devadesátých let znamenají zásadní zvrát ve smyslu totální absence velkých veřejných zakázek. Spolupráce architektů a výtvarníků se většinou odbývá v podobě interiérových rekonstrukcí (David Vávra s okruhem svých výtvarníků, manželé Holečkovi), jenom opravdu výjimečně se v rámci novostavby uplatní na veřejnosti i umělecké dílo. Většina realizací z poslední doby nevybočuje koncepčně z osvědčených schémat, trpí malou velkorysostí investora a působí velmi rozpačitě. Platí to především o nových pomnicích (Winston Churchill, Angličtí letci), ale i o posuvné mříži na paláci Myslbek či Šípkových portálech na druhém nádvoří Hradu. Bludný kruh této

nešťastné situace velmi dobře ilustruje například několik kol soutěže na pomník bratří Čapků, ve které byl nakonec po zásluze vybrán nejinvenčnější a nejméně tradiční návrh Pavla Opočenského, jeho realizace v konkrétním prostředí je však málo přesvědčivá. Frašku připomínalo hledání místa pro Makovského sochu T. G. Masaryka, které dodnes není definitivně u konce. Dva a půl roku trval spor o osazení poutače Vlado Miluniče před Městskou knihovnu. To vše, spolu s ostudným stavem Palachova náměstí či soutěží na městský mobiliář, ve kterém Rada města zvrátila verdikt poroty a preferovala konfekci před návrhy Karla Nepraše, nesvědčí o velkém pochopení této problematiky ze strany vedení hlavního města Prahy. Jednou z mála zdařilých realizací, které úspěšně integrují výtvarné umění a městská parter, zůstávají Neprašovy patníky před Lichtenštejnským palácem a synonymem pro umění na veřejném prostranství v dnešní Praze tak tristně zůstává bazar na Karlově mostě a agresivní a vulgární reklama na billboardech.

Nepřeberné možnosti rozšiřující dnes široké spektrum možností o nová média i nové definice veřejného prostoru tak zůstávají v podstatě nevyužity. Pražské gremium pro ochranu a rozvoj kulturního prostoru hlavního města, které se ustavilo v roce 1994 jako nezávislé sdružení reprezentující odbornou veřejnost, se ve své činnosti snaží působit i tímto směrem. Kromě toho, že se vyjadřovalo či intervenovalo ve většině výše jmenovaných záměrů a realizací, se pokouší soustavně vyvíjet tlak na to, aby byl akcentován výtvarný charakter některých dosud zcela účelově řešených úkolů například obchodních portálů, dláždění, barevnosti fasád, námět na obnovu a rozmnožení fontán a kašen aj. Tento tlak není dosud příliš úspěšný z několika důvodů. Vedle nedostatku finančních prostředků na veřejné zakázky a preference rutinního technického řešení úloh, které mají ve své podstatě širší dopad urbanisticko-výtvarný, je to přežívající, rozšířené a hluboce zakořeněné přesvědčení, že současné výtvarné umění není schopno tyto úkoly vůbec zvládnout. Architektura a výtvarné umění se na konci dvacátého století vzájemně skutečně rozcházejí, umění zachycuje svými subtilními metodami stále intimnější a banálnější záležitosti, vzdaluje se od reality, rezignuje na širokou reflexi laické veřejnosti. Jak řekl nedávno architekt Zdeněk Vávra na konferenci pořádané na téma Vztah výtvarného umění k architektuře:

"Výtvarníci ve snaze vyjádřit vztahy a zážitky člověka na konci dvacátého století došli k vyjádření, které již není z materiálního světa, není ze skutečnosti a pro architekturu je nepoužitelné. "Je ovšem namístě konstatovat, že tuto situaci spíše než postmoderna navodila krize moderny. Ztráta absolutního horizontu a nihilistická neuróza jsou sice obecně průvodním jevem doby, kterou žijeme"(Oldřich Ševčík). Leč neplatí to absolutně ani v oblasti výtvarného umění a architektury. Jako pedagog na vysoké umělecké škole mohu potvrdit, že i mezi našimi posluchači jsou i takoví, kteří uvažují více tradičně a jako historik architektury a umění věřím, že tradice má smysl a nikoliv oddělení minulosti a budoucnosti, ale jejich propojení v naší současnosti se může stát východiskem. Stejně tak jako jediným smysluplným východiskem z diskuse nad budoucností Prahy je nutnost vyváženého vztahu ochrany a rozvoje, stejně tak je nutné prosadit ve větší míře umělecké dílo do současné městské struktury. Hovoří pro to nejenom důvody estetické ale i socio-psychické a městotvorné, které podtrhují i aktivaci obyvatel města a jejich identifikaci s životním prostředím. Úspěch tohoto úsilí však neodvisí od samotných umělců, ale mimo jiné i od toho, jak se tuto základní premisu podaří promítnout do připravovaného konceptu územního plánu a strategie rozvoje Prahy.

Estetická kvalita prostředí byla v nedávné minulosti často spíše důsledkem politické deklarace než svobodné vůle investorů a uživatelů. Z toho pramení i přetrvávající neorganické a formálně dekorativní přiřazování výtvarných děl k architektonickým realizacím. Nová doba si žádá adekvátní naplnění odvěkého vztahu architektury, výtvarného umění a prostoru, který nemůže být než výsledkem kreativity samotných architektů a umělců. Věřím, že připravovaný projekt přinese řadu nových podnětů trvalého charakteru a nezůstane jen v poloze myšlenkové exhibice parazitující na jedinečném prostředí historického centra Prahy.

Jiří T. Kotalík

rektor AVU, Praha