

Dizertace Roberta Venturiho z roku 1950 a pojem kontextu

Mezi nejvýznamnější teoretizující architektky 20. století se průkopník postmodernismu Robert Venturi (1925–2018) zařadil v roce 1966 svou knihou *Složitost a protiklad v architektuře*.¹ Jeho prvním obsáhlejším příspěvkem k teorii se však stala práce o šestnáct let starší, dlouho nepublikovaná dizertace *Kontext v architektonické kompozici*, kterou Venturi uzavřel své šestileté studium na Princetonské univerzitě.² Komisi, v níž mimo jiné zasedli děkan fakulty architektury univerzity v Yale a zakladatel časopisu *Perspecta* George Howe a Venturiův budoucí zaměstnavatel Louis Kahn, předložil Venturi na 25 ilustrovaných bannerech či tabulích návrh kaple pro Episkopální akademii v Merionu u Filadelfie. Doplnil ho pak teoretickým výkladem, který se skládal z úvah o starých stavbách v konkrétních situacích a z komentáře k jeho návrhu. Akademie – základní a střední škola, obě spravované katolickou církví – sídlila od roku 1921 ve dvou velkých vilách postavených ve stylu historismu pozdního 19. století. Venturiův návrh mezi ně umísťoval kapli, od jejíhož pojetí si autor sliboval, že se mu podaří obě starší budovy zapojit do soudržnějšího celku.

Z Venturiova komentáře jsme vybrali dva delší úryvky. V první řadě nás můžou zaujmout jako zárodek slavné knihy *Složitost a protiklad v architektuře*. Dizertace z roku 1950 tuto publikaci předjímá hlavně svým neskrývaným zájmem o historii architektury, a to především o italský manýrismus, o baroko a o urbanismus starého Říma. Mladému Venturimu mohl v tom ohledu ukázat cestu angloamerický teoretik moderní architektury Colin Rowe, a to esejí *Matematika ideální vily* z roku 1947.³ Míra Venturiova zájmu o historické precedenty jeho vlastních řešení se ale zdá být v dizertaci mimořádná a v dobovém architektonickém myšlení bychom pro ni asi nenašli obdobu. Vzdor tomu se Venturi ve své práci z roku 1950 stále projevuje jako modernista. Jako na svůj vzor tehdy hledí na průkopníka modernismu v Americe Franka Lloyda Wrighta, s despektem se naopak dívá na výkony historismu 19. století včetně obou sídel Episkopální akademie. Ve *Složitosti*

a protikladu v architektuře se jeho stanovisko v obou případech změnilo. Jako jiný, méně nápadný symptom Venturiova lpění na modernistických pozicích vystupuje v jeho dizertaci zájem o hodnotu *výrazu*, čili schopnosti architektonické formy vyvolat u diváka náležitou citovou odezvu. Výraz patřil ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století ke klíčovým pojmům modernistické teorie a kritiky architektury, operovali s ním Henry-Russell Hitchcock, Sigfried Giedion nebo u nás Karel Honzík.⁴ Ve svém postmoderním období, asi od roku 1960, se Venturi přestal o výraz zajímat a místo toho ho zaujala znakovost a symboličnost architektonické formy spolu s možnostmi jejího racionálního dekódování.

Co je však na jeho dizertaci převratné, to spočívá v jeho snaze zavést do architektonické teorie pojem kontextu. Pokud aspoň vím, žádný jiný architekt se před rokem 1950 o něco takového nepokusil. Otázka však spočívá v tom, z jaké oblasti humanitních věd si Venturi tento pojem přinesl a jaký snad jeho dizertace mohla mít dopad na další šíření pojmu kontext ve světovém architektonickém myšlení. Sám Venturi označuje za jeho zdroj německou *Gestaltpsychologii* s jejím zájmem o celostní ne-analytické vnímání tvarů a jejich celků. Historik postmodernismu Emanuel Petit naproti tomu upozorňuje, že systém Venturiovy teorie se rodil v těsném kontaktu se spisy představitelů angloamerické takzvané Nové kritiky – například Thomase Stearnse Eliota nebo Cleantha Brookse –, které mimořádně zajímalo, jak se chovají slova v kontextu vět a jak se mění význam těchto slov, když se i jejich kontext změní.⁵ Venturi ve své dizertaci právě takto zkoumá, jak se u antického Pantheonu a jeho replik z 19. a 20. století chová význam a výraz jeho architektonické formy, zasazované do odlišných městských nebo krajinných kontextů, a na stejné téma se autor zaměřuje i v návrhu kaple pro Episkopální akademii.⁶ Problém kontextu v soudobé architektuře se mu podařilo otevřít na vysoké teoretické úrovni. Zdá se mi nicméně, že větší ohlas v debatě padesátých a pozdějších let měly až úvahy o roli kontextu, jaké v prestižním časopisu *Casabella* publikoval významný italský teoretizující architekt Ernesto Nathan Rogers.⁷

POZNÁMKY

1 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966. – Český překlad vydalo nakladatelství Arbor vitae v roce 2001.

2 Venturi ji otiskl až v roce 1996 v souboru esejů *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. Na s. 333–334 v ní stručně vylíčil okolnosti vzniku dizertace. – Přepřacovaný úryvek z ní, *The Campidoglio: A Case Study*, publikoval v roce 1953 v časopisu *The Architectural Review* CXIII, č. 677, s. 333–334. K tomu srov. Stanislaus von Moos, *Sharpening Perception*, in: Martino Stierli – David D. Brownlee (eds), *Complexity and Contradiction at Fifty*, New York 2019, s. 169–183.

3 Colin Rowe, *Matematika ideální vily a jiné eseje*, Brno 2007, s. 13–38.

4 Srov. Karel Honzík, Úvaha o výrazu českého stavebnictví [1948], in: Honzík, *Za obzorem věčnosti* (ed. Dita Dvořáková-Robová), Praha 2002, s. 99–104.

5 Emanuel Petit, *Ironie aneb sebekritická neprůhlednost postmoderní architektury*, Revnice 2018, s. 68–74. - Vliv Nové kritiky ovšem Petit sleduje v knize *Složitost a protiklad v architektuře* z roku 1966, nikoliv ve Venturiově dizertaci.

6 Za pomoc s obstaráváním ilustraci děkuji architektům Lukášovi Ehlovi a Miroslavu Pazderovi.

7 Ernesto Nathan Rogers, *Preexistující podmínky a východiska soudobé stavební praxe*, in: Rostislav Švácha – Milena Sršňová – Jana Tichá (eds), *Euroamerické architektonické myšlení 1936–2011*, Praha 2018, s. 97–100.

Kontext v architektonické kompozici [1950]

ZÁMĚR

Záměr této dizertační práce spočívá v demonstraci významu umístění a jeho účinku na budovu. Bere v úvahu umění prostředí; element prostředí jakožto vnímaný okem. Specificky zachází se vztahy části a celku a s tím, čemu architekti říkají plánování na pozemku. Pokouší se rozvinout principy týkající se těchto témat a způsoby, jak o nich diskutovat.

DŮSLEDEK

Pro návrháře je důsledek takový, že stávající podmínky kolem pozemku, které by se měly stát součástí jakéhokoliv projekčního problému, by se měly respektovat a že prostřednictvím kontroly vztahu starého a nového by měl návrhář vnímavě vylepšit to stávající pomocí nového.

OBSAH

Teze problému tkví stručně v tom, že umístění dává budově výraz; její kontext je tím, co budově dává její význam. A v důsledku toho způsobuje změna v kontextu změnu ve významu.

ZDROJE

Důležité jsou zdroje mého zájmu o tento předmět. Zdrojem raným, a přímým, byl můj neklid nad problémy architektonického návrhu, jaký vytvářela škola Beaux Arts Institute of Design v New Yorku. Studoval jsem ji jako

žák, který často postrádal náznaky umístění nebo pozadí pro budovu, jaká se měla navrhnout, nebo prostě aspoň náznak fyzických rozměrů pozemku. Z toho pro mě vyplýval nebezpečný předpoklad, že budova by se mohla navrhnout jen sama pro sebe.

Jiný důležitý zdroj skýtají určité zkušenosti, jaké jsem načerpal, a má interpretace těchto zkušeností, když jsem před několika lety cestoval do Francie a Itálie. Šlo o mou první cestu do Evropy a můj přístup spočíval v ostré zvědavosti, s jakou jsem objevoval fakta a srovnával je s anticipací (abych tu citoval Georgeho Santayanu). Má anticipace se zakládala na obrazech získaných z obvyklých grafických a fotografických nástrojů reprezentace budov. Takové srovnávání nevyhnutelně vedlo k překvapením. Z těchto reakcí a jejich důsledků jsem vyvodil svou dizertaci. Překvapení, jak jsem je analyzoval, zřídka kdy pramenila z rozdílu způsobeného mimořádnými rozměry prostoru a času, nýbrž z příležitosti obsáhnout a dát do vztahu jednotlivou budovu a umístění, vidět vjemový celek. Taková první Američanova příležitost zakoušet charakteristické středověké a barokní prostory jako celky, a to obzvláště ty, jaké jsou odvozeny z piazzy, mi pro ně dodala nadšení, které pak rozšířilo a podnítilo studium v knihovně zvláště o prostorech římských.

Posledním zdrojem, a to neempirickým, se stal následný objev gestaltové psychologie jakožto nezbytné základny pro debatu o vjemových reakcích. Pro architekta, který se zdráhá používat svá vlastní silně obnošená slova, též tato nauka poskytuje přesný slovník. K takovým slovům patří „jednota“, která v kritice ztratila svůj přesný význam, a „proporce“, jež ve své běžné aplikaci například u Franka Loyda Wrighta působí komicky neúčelně. (...)

TABULE 1 & 2

Podtitul této části výzkumu by mohl znít „Vědomí prostoru a formy jako kvalit vjemového celku“. Jedna definice významu říká: „Význam znamená, že jedna myšlenka je kontextem myšlenky další.“⁴¹ Její kontext podává myšlenku jejího významu a toto tvrzení se v architektonickém smyslu stává Tvrzením 1 v diagramu. Výraz dává budově její kontext. Budova není sebeobsažným objektem, nýbrž částí celé kompozice vztahované k jiným částem a k celku v jeho pozici a jeho formě. Tvrzení 2 je důsledkem tvrzení 1: Právě tak, jako změna v kontextu způsobuje změnu významu ve smyslu myšlenek, změna umístění budovy způsobuje změnu jejího výrazu. Změna části v její pozici nebo v její formě způsobuje změnu v jiných částech a v celku. Tyto dvě proměnné se vztahují ke konstantě



Apollodóros z Damašku (?), Pantheon v Římě, po roce 123.
Rytina z roku 1693



Thomas Jefferson, knihovna Virginské univerzity v Charlottesville,
1817–1828. Snímek archiv University of Virginia, 2006

– k psychologickým odezvám, k vizuálním reakcím diváka, k limitům jeho pozornosti, k jeho situaci atd. Kvality lze dosáhnout mezi těmito vztahy jejich nastavením.²

Celek má vlastnosti, které se liší od vlastností částí. Celá kompozice může poskytovat různé stupně artikulace. Čím je celek artikulovanější, tím víc změna v jedné části působí na další části a na celek. (...)

TABULE 4 & 5

Následující série diagramů ilustruje účinek formálního kontextu (tj. formy) na objekt – na jeho velikost, tvar, texturu, barvu a odstín – a účinek změny od komplementární podobnosti ke komplementárnímu kontrastu. V procesu těchto změn v pozici nebo ve formě se vlastnosti části stávají více či méně zdůrazněnými, vlastnosti celku se vyvíjejí k větší či menší artikulaci. Jejich přízpusobním se v těchto vztazích může zlepšit kvalita. Architekt kontext přijímá a vytváří. (...)

TABULE 10

Výraz a kvalitu Kapitolského náměstí ovlivnily dvě hlavní změny umístění v jeho dějinách. O návrhu Michelangelově lze říci, že stanovil a vylepšil umístění pro stávající palác senátu. Tuto budovu Michelangelo modifikoval téměř nepatrně přidáním pilastrů, římsy a okenních rámců. Spočívá to v zahrnutí flankujících staveb s jejich jak kontrastními, tak i analogickými aspekty jejich formy i jejich jedinečného pozičního aranžmá, co vylepšuje prostor kolem ve smyslu uzavření a směru a co kompozici obohacuje. Tak jako u předešlého případu [Španělských] schodů, i tady usměrňuje prostor, míří na ohnisko a vylepšuje umístění stupňovitá rampa.

Od výstavby blízkého památníku Victora Emmanuela musíme do komplexu

Kapitolského náměstí vstupovat s očima mířícíma přímo dopředu, a to nejlépe se stínítky omezujícími pohled. Památník sám o sobě můžeme vnímat jako skoro zábavný, ale ve vztahu ke Kapitolskému náměstí je to pohroma, nesympatická v každém ohledu, v jeho formě – velikosti, tvaru, barvě a textuře – i v jeho pozici, která Kapitol přeměňuje v zákulisní zklamání. Fotografie tohoto komplexu, v protikladu k fotografiím fontány di Trevi, proto tento neslavný monument, viditelný při divákové příchodu, můžou ze záběru vyloučit a obvykle to dělají. Nesou tak silnější význam než skutečné pohledy na toto místo.

Snad stejně drastický účinek měla náhrada sousedních prostorů malého měřítka, z nichž se skládalo původní umístění tohoto komplexu, za velké bulváry a otevřené prostory pro dopravu. Dřívější hustá tkáň této konfigurace a kontrastně malé prostory poskytovaly rozličné pohledy, které se dráždivě přerušovaly a umocňovaly tak umístění piazzy. Odstranění této překrvené oblasti přineslo sporný sociální prospěch a její náhrada rychlostní silnicí měla pro dopravní systém města pochybnou hodnotu. Nové prostory i další příspěvky oloupily budovy a jejich přilehlé vnější prostory o sílu i v Paříži. Respekt moderního návrháře k Michelangelovu projektu brání tomu, aby se nějaká část Kapitolu modifikovala fyzicky: ironicky by její destrukce mohla vjemově konkurovat práci demoličních gangů. Kdyby zanikl její důvod k životu, zatemnil by se tak její smysl a význam.

Jedna z příčin početných selhání architektonického eklekticismu tkví v tom, že se neohlíží na kontext – vizuální, historický i funkční. Srovnáme-li například spolu několik Pantheonů, připomeneme nám to zkušenost Emersonových škeblí ve *Všechno a nic*:

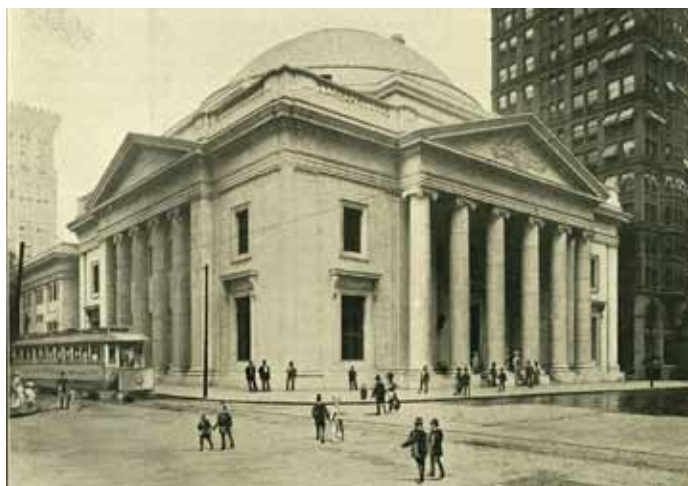
Jemné škeble leží na pobřeží; / bubliny z poslední vlny / čerstvým perlám daly sklovinu... / Stírám ten plevel a pěnu, / poklady moře si odnáším domů; / ale ty chudé, nevzhledné, odporné věci / nechaly svou krásu na pobřeží... / Jedno s druhým se potřebuje; / nic není krásné samo o sobě.³

Umístění Pantheonu možná není ideální, ale malé měřítko a těsná blízkost okolních budov přispívá k jeho velkoleposti a jejich hranatost umocňuje nadvládu jeho kupole. Tvar okolní piazzy však především zvýrazňuje typ centrální stavby, vrchol celkové městské kompozice, která vyžaduje svou okrouhlou a kupolovou formu i funkci.

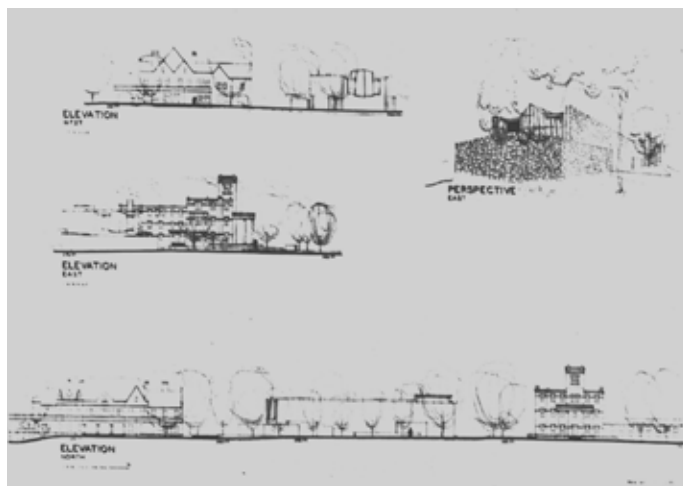
Budova Girard Trust Bank ve Filadelfii od architektů McKima, Meada a Whiteho soustřeďuje s mrakodrapy. Stala se jednou z mnoha jednotek v řadě v rámci mřížového uličního vzorce a tato její pozice popírá svou podstatnou centrálnost. Inovativní čtvercový půdorys pod kupolí částečně zlepšuje tento stav.

Rotunda Jeffersonovy Virginské univerzity, jakkoli pro knihovnu nevhodná, dosáhla úspěchu ve výrazu své centrálnosti v celkové kompozici. Vjemově to zpevňují podřízené flankující budovy a její situování na vrchol kopce. Koncept knihovny jakožto srdce univerzity se tak význačně posílil.

V rámci takzvaného organického přístupu k architektuře tato teze a její uplatnění selhávají. Vůči klasicistní architektonické tradici však vědomí kontextu antitetické není. Definice „význam je to, že jedna myšlenka tvoří kontext myšlenky další“, by mohla přímo reprezentovat klasicistní myšlenku proporce. Klasicistní koncept uznává kontext v rámci kompozice – kompozice budovy jakožto systému vztahů geometrických tvarů. Ve svém konceptu univerzálnosti a v nedostatku důrazu na přirozené a architektonické



McKim, Mead & White, budova Girard Trust Bank ve Filadelfii, 1905–1908. Sbirka fotografií Avery Library Kolumbijské univerzity v New Yorku



Robert Venturi, návrh kaple pro Episkopální akademii v Merionu, 1950. Pohledy a perspektiva



Robert Venturi, návrh kaple pro Episkopální akademii v Merionu, 1950. Situace



Robert Venturi, návrh kaple pro Episkopální akademii v Merionu, 1950. Perspektiva interiéru kaple

umístění však klasicistní přístup přehlídí kontext z organického stanoviska.

V té míře, v jaké je platónská a novoplatónská, se klasicistní tradice ve svém uvažování o kontextu liší od organického ve svém dogmatu. Jeden kontextuální vztah anebo systém se neustále nadřazuje nad jiné a univerzálně aplikovatelné a to zabraňuje variacím v umístění, které jsou nevyhnutelné a které může využít přístup organický. (...)

TABULE 17

Tato venkovská škola sestává ze dvou upravených eklektických sídel, která vůči sobě nemají vztah ani ve svých pozicích, ani ve formě. Novou kapli v tomto areálu jsem v její pozici i formě pojal jako změněný kontext, který povede ke změněnému významu:

Ze dvou sídel se stane jedna instituce.

Přidáním nové části dostane celek novou artikulaci.

Máme tu aktuální potřebu a máme tu předložené návrhy na memoriální kapli pro Episkopální akademii.

V návrhu pro tuto kapli tu existují dva rozměry, které jsou podstatné. První z nich zahrnuje požadavky na program stavby samotné a obnáší vytvoření budovy, která funguje a projevuje se jako episkopální školní kaple a obsahuje některé statistické detaily (kapacita atd.), jež tu nejsou přímo relevantní. Druhý rozměr obnáší principy této dizertace – to znamená, že nemáme brát v úvahu jen vjemové účinky umístění na návrh této budovy samotné, nýbrž naopak, jak to platilo pro Johnsonův dům od Franka Lloyda Wrighta, musíme uvážit vjemový účinek budovy na její umístění. Kaple je ve svém návrhu pojatá jako umístění do stávajících podmínek pozemku – jako změněný kontext, který bude mít za následek změněný význam. Zdůvodnit potřebu této změny ve významu či výrazu důkladnou úvahou o stávajícím pozemku, o architektonických podmínkách a o jejich historii je

nezbytné a vysvětlil jsem to na tabulích pomocí téže diagramové techniky, jakou jsem užil u historických příkladů. (...)

TABULE 19 & 20

Ohledně pozice kaple a ohledně urbanismu tu jsou dvě hlavní úvahy.

Dvě sídla tvořila před rokem 1921 dvě odlišné kompozice a jako taková byla jen zčásti úspěšná, a to kvůli nedostatku vztahu jednoho k druhému, třebaže se pohybovala na stejném poli představ. Každá kompozice, každé sídlo, však v sobě vytvořily více či méně zartikulovaný celek, jehož těžiště spadá do sídla samého, a to povýtce kvůli symetrii v urbanismu a kvůli centrální pozici každého z nich. Už jsem řekl, že pokud těžiště celku spadá do části, tato část nemálo zapůsobí na zbytek konfigurace. Jelikož tělocvična a jídelny ustavují křídla těchto staveb a jelikož další školní budovy relativně nejsou vizuálně důležité, nový areál s přídatkem kaple v podstatě bude sestávat ze tří staveb, z vyšší a nižší školy a z kaple – žádná z nich nemá nebo neměla by jakkoli vyznačovat stupeň převyšující další budovy ve významu z funkčního nebo vizuálního hlediska. Relativní pozice novostavby je proto taková, že těžiště nové celkové kompozice nespadá do žádné z částí, nýbrž do bodu mimo část, to znamená nikoli do některé z budov, nýbrž do prostoru mezi nimi. Toto těžiště zapůsobí tak, že se vyšší a nižší škola začnou orientovat jedna ke druhé a spíše k interiéru pozemku než k vedlejší silnici jako doposud a tímto způsobem vytvoří celek, jehož jsou částmi. Prostor [mezi nimi] se tak stane kýženým pamětním místem, přesně označeným sochou, a přispěje k monumentálnosti svou pozicí jakožto těžištěm nového celku. Stejně tak tento prostor představuje potřebný klidný spoj mezi sportovními hřišti. Podobný rozdíl mezi těžišti, jaký naznačuji na tabulích, můžeme najít v porovnání mezi

navrhovaným Michelangelovým komplexem piazzy a chrámu sv. Petra, kde těžiště celkové kompozice spadá přímo na centrální chrám obklopený piazzou s kolonádou, a mezi provedeným schématem od Berniniho, kde těžiště spadá do prostoru piazzy.

Druhá hlavní úvaha týkající se pozice zahrnuje vztah umístění budovy k cestě, po níž se pohybuje pozorovatel. Částečná návrhářova kontrola nad proměnlivými vizuálními dojmy – co vidíme, jak to vidíme a v jakém sledu – se může dát do služeb navození harmonie a vyjádření celku. Uspořádáním východu a vjezdu pro auta, revizí stávajícího jednosměrného dopravního systému a vztahem novostavby k tomu všemu a ke stávajícím budovám můžeme na kapli nejprve hledět ve vhodném úhlu z příjíždějícího automobilu, pak její formou ustavit architektonický charakter celkové kompozice a vytvořit referenční rámec pro další budovy, abychom se na ně dívali zevnitř celku, když se jejich formy ocitají v našem pohledu. Historický precedens se naskýtá v relativní pozici Propylej, které neúčinkují jen jako vstup na Akropoli, ale také jako nástroj kontroly přístupu k Parthenónu. Odstranění jedné strany obslužných cest pro auta udělá ze vztahu vyšší školy k pamětnímu prostoru něco bezprostřednějšího a položí nový důraz na boční vchody do obou sídel. Ke zřetelnější orientaci budov vůči sobě navzájem, k centrálnímu pamětnímu prostoru a k silnici před areálem může přispět také zeleň. Nepřímé směry stezek skrz pamětní prostor kolem sochy přidají ke každodenním procesům z obou škol do kaple pocit ceremoniálu. (...)

(Úryvky z Venturiova textu *Context in Architectural Composition*, M. F. A. thesis, Princeton University, Written 1950, in: Robert Venturi, *Iconography and Electronic Media upon a Generic Architecture: A View from Drafting Room*, MIT Press, Cambridge, Mass., b. d. [1996] přeložil R. Š.)

POZNÁMKY

1 [Harry] Helson, Gestalt Psychology [správně The Psychology of Gestalt, separát z *American Journal of Psychology* 1926, doplnil RŠ]

2 Diagram, který se objevuje pod tabulemi 1 a 2, se skládá z citátů srovnávajících psychologův a architektův přístup k této myšlence.

3 Byla to má maminka, kdo mi doporučil tuto citaci jako vhodnou analogii pro mou tezi.