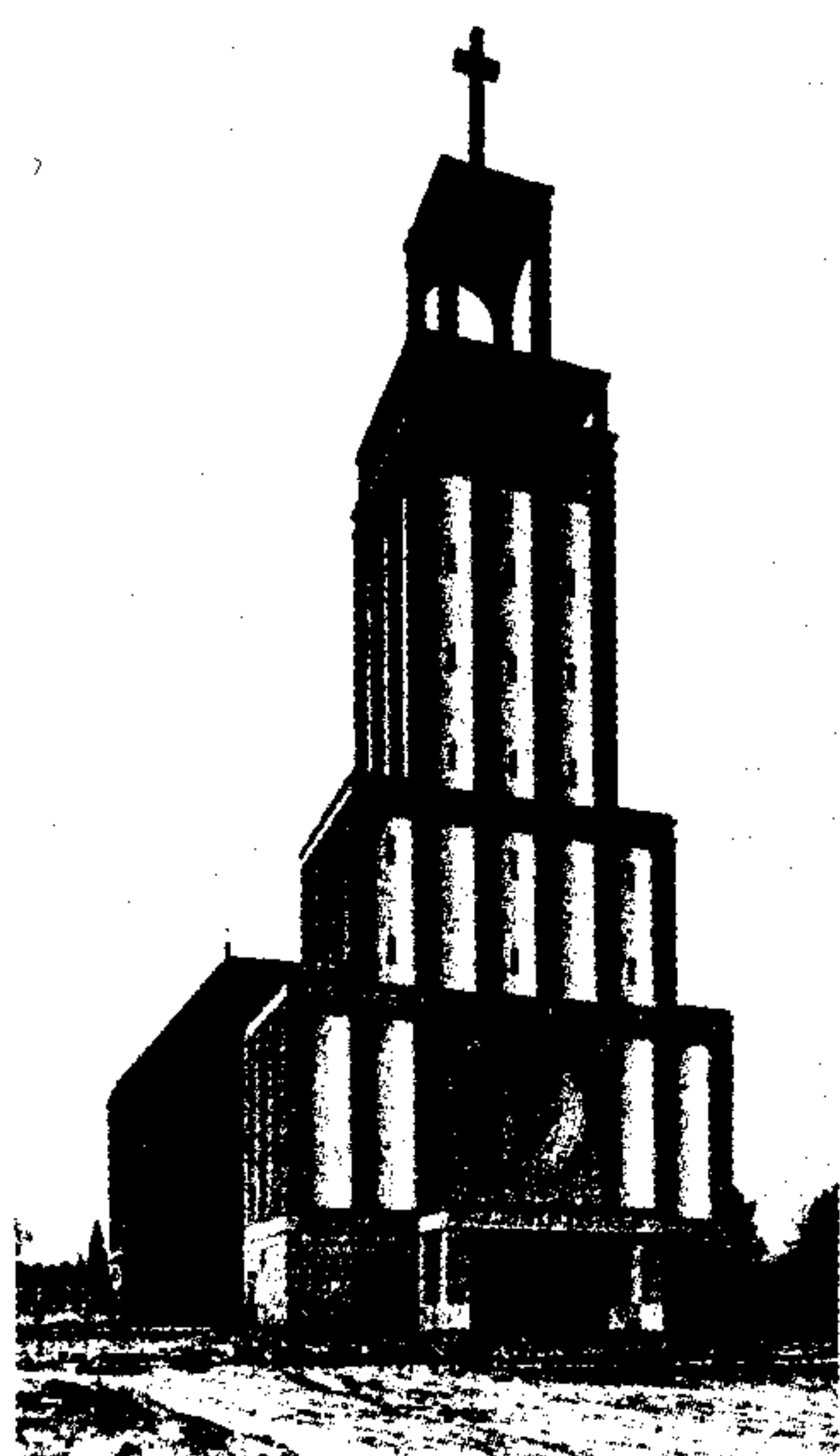


MODERNA PRAVÁ A JINÁ Jindřich Vybíral

Modernita představuje ideální terén pro milovníky paradoxů a ambivalencí. Jak ukázal Theodor Adorno, celé její dějiny můžeme vměstnat do vyprávění, jak se z idejí rozumu, pokroku a osvobození zrodilo nové barbarství.¹ Koncept modernity je vnitřně protikladný a nejednoznačný. Dokonce můžeme říci, že tento fenomén vyjadřuje právě zkušenost napětí a rozporu v novodobé společnosti. Modernity Real and Other / Modernity provides an ideal space for lovers of paradoxes and ambivalence. As Theodor Adorno illustrated, its entire history can be captured in a narrative on how new barbarism has been created from ideas of reason, progress and liberation. The concept of modernity is contradictory and ambiguous. One can even say that the phenomenon itself expresses sensations of tension and contradiction in contemporary society.



1

1 Leopold Bauer / Kostel sv. Hedviky v Opavě, 1935–1938

2 Peter Behrens / Správní budova firmy Mannesmann v Düsseldorfu, 1911–1912

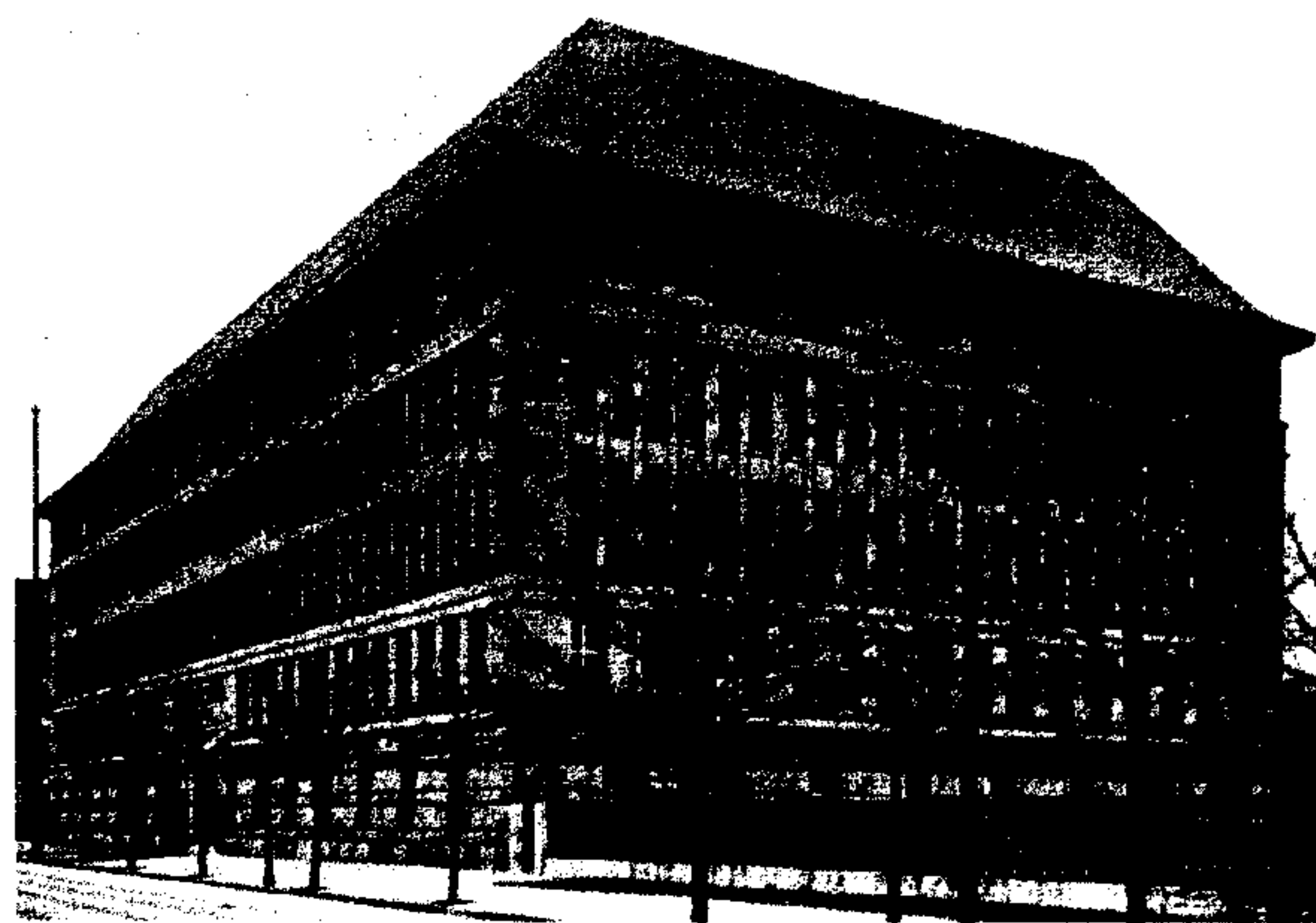
3 Theodor Fischer / Dělnické sídliště Gmindersdorf, 1903–1915

4 Adolf Loos / Obchodní dům Goldmann a Salatsch ve Vídni, 1910–1911

5 Adolf Loos / Steinerův dům ve Vídni, 1910

Modernistické myšlení čerpá svou sílu z naděje na uskutečnění lepší budoucnosti. Jejím předpokladem je však zkáza, v lepším případě kritické odmítnutí minulosti a současnosti. Dobová svědectví doslova kypí pocitem přelomu a nového začátku. Ve střední Evropě můžeme tento ideální nulový bod situovat do posledního desetiletí 19. století. Když v roce 1890 rakouský publicista Hermann Bahr zveřejnil programový článek, příznačně nazvaný *Die Moderne*, jeho leitmotivem byl prožitek nespokojenosti a zklamání z kulturních poměrů v současné Vídni. Okolní svět se rychle mění, avšak rakouský duch zůstává k novým událostem lhostejný a nadále se řídí starými vzorci. Bahr se s patetickým gestem vyznává ze svého zoufalství, ale nad beznadějí vítězí touha vymýtit vše zpuchřelé a víra v brzkou změnu.² Uplynulo sotva pět let a v rakouském myšlení převládá zcela odlišný pocit. „Nový duch proudí zeměmi,“ prohlašuje hrdě architekt Max Fabiani.³ „Duch mládí, který vane jarem,“ dodává publicista Max Burckhard.⁴ Hybateli tohoto dění byli především umělci sdružení ve Vídeňské secesi a mezi architektury žáci Otto Wagnera. Sám Wagner vydává v roce 1895 patrně vůbec první manifest architektonické moderny. Podobně jako v Americe jeho současník Louis H. Sullivan pojmem „moderní“ označuje takovou architekturu, která odpovídá společenským, funkcionálním, konstruktivním a technickým podmínkám současnosti.⁵ Wagnerova škola záhy získala věhlas jedné z nejprogresivnějších architektonických škol západního světa a její odchovanci se zasadili o prosazení jejího programu v celé střední Evropě.

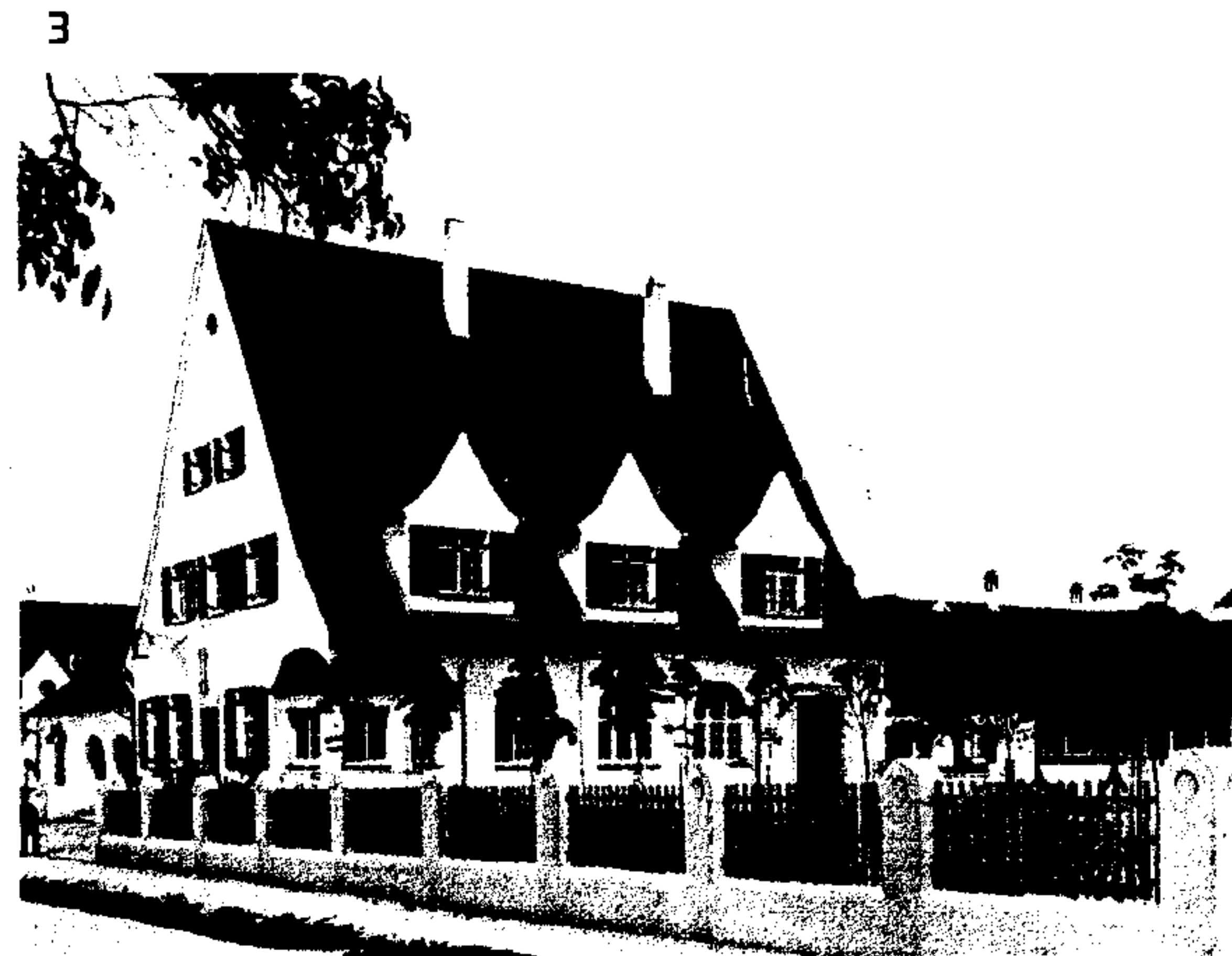
Tento idylický obraz z učebnic architektury ale zachycuje jen výsek historické skutečnosti. Odrostlí Wagnerovi žáci totiž poučily o funkci a konstrukci coby zdrojích nového stylu odsouvají stranou a místo předpokládaných neokázalých, neúprosně racionalistických staveb navrhují monumentální a zdobné fasády ve stylu nového historismu. Už mezi současníky budila tato díla rozpaky: „ani moderní, ani antický, ani antimoderní, ani antiantický“, takovou pověst si získal architekt vídeňské sociální demokracie Hubert Gessner.⁶ Neoklasicistní projekty Leopolda Bauera označila kritika za „zpuchřelý a prázdný formalismus“, ba dokonce za „dokonalý výraz doby zcela se oddávající tanci kolem zlatého telete“. Nad díly českého wagneriána Antonína Engela vyřkli jeho odpůrci stejně nelítostný soud, když je označili za „trapné architektury“.⁸ Historické přehledy pak zaznamenávají jen jejich rané práce, zatímco údajné ústupky prostřednímu vkusu měly být zapomenuty. Příklad z vídeňské scény má řadu paralel v jiných evropských zemích. Opomíjeno bylo například zralé dílo Hermannu Muthesia, Petera Behrense, ale také Victora Horty, Hendrika P. Berlageho atd. Nebudu se zde zabývat tím, zda se skutečně mladí revolucionáři pod tlakem biologických zákonů změ-



2

nili v usedlé dvorní rady či své někdejší přesvědčení zahodili pro mrzký groš od konzervativního zákazníka. Naopak zde musím upozornit na okolnost, že všichni zmínění tvůrci se nadále cítili být moderními architekty a vesměs se důrazně hlásili ke svým původním východiskům. Jejich příklad tak podněcuje jiné, mnohem zásadnější otázky: Je tato tvorba součástí moderní architektury? Jaká jsou kritéria pro jejich přiřazení či vyloučení? Jak se tato kritéria ustavují?

Začneme s výkladem termínů. Pojem „modernosti“ v původním smyslu znamenal přítomnost, postavenou do protikladu vůči minulosti. Například vládnoucí papež byl ve středověku běžně označován jako *modernus pontifex*. Od 17. století se též výraz užívá spíše ve smyslu „nový“ jako opak „starého“. O dvě století později přibyl význam „okamžitého“, přechodného, a to vzhledem k minulému, ale také k věčnosti. Modernita



3

vybavená příznaky nového, právě probíhajícího a pomíjivého dává přítomnosti zvláštní kvality, které ji odlišují od minulosti, a naopak pomyslně přibližují k budoucnosti. Jejím ustavujícím znakem je proto rozchod s tradicí a vzývání pokroku. Taková představa se může uplatnit pouze v západní kultuře, neboť vyplývá z jejího chápání času jako lineárního a nevratného. Jiné civilizace chápou čas jako statický koncept: v bezčasí primitivních společností je minulost archetypem času a modelem pro přítomnost a budoucnost. Další možnost nabízí například cyklický koncept klasického starověku, kdy vzdálená minulost představovala ideál, k němuž se upínala očekávání spojená s budoucností.⁹

Původ modernismu jako intelektuálního hnutí je spojován s osvícenstvím, respektive s vývojem vědeckého myšlení v 17. století. Vyhranil se v polovině 18. století, když industrializace proměnila podstatu ekonomické základny ve Velké Británii.¹⁰ Kolem roku 1850 slovo *modernité* proniká z arzenálu vzdělanců do běžné slovní zásoby. Společnost se začíná utvářet jako moderní a sama se tak definuje.¹¹ Tento proces bývá označován jako *modernizace*. Jeho hlavní rysy představují technické pokroky a industrializace, urbanizace a populační exploze, bujení byrokracie a vznik silných národních států, nebývalý rozvoj masových komunikačních systémů, demokratizace a expanze kapitalistického světového trhu. Termín *modernita* označuje způsob společenského života nebo organizace, ale také příznaky moderní doby, jak jsou zakoušeny jednotlivcem: je to postoj k životu vnímanému jako souvislý proces vývoje a proměny. Odpovědí na zkušenost modernity v rovině uměleckých hnutí a kulturních tendencí je pak *modernismus*.¹²

O obsahovém i časovém vymezení modernity se stále vedou pře. Ani architektonickou modernu nelze považovat za jasně ohraničený, historicky a esteticky jednoznačný fenomén. Ale spoň částečná shoda o jejím obsahu vznikla na půdě CIAM, mezinárodní organizace, která podněcovala a spojovala různé snahy o novou architekturu. Pod pojmem moderní se rozumí architektura, která není historistická, tradicionalistická, akademická, klasicistická. Zahrnuje tak různorodá směřování, jako je expresionismus, racionalismus nebo Wrightova organická architektura. Jednota panuje pouze v tom ohledu, že moderna má být inovativním tvůrčím aktem, který se ostře oděluje od historie.¹³ Architektura je tak zapojena do hegelianských dějin ducha a jejich generálního pojetí pokroku. Moderní architekti jsou zapálení vírou ve zvláštnost přítomné doby a přesvědčením o rozhodujícím významu revoluce. Revoluční zlom slibuje zásadní změny, nové definování úkolů, vyvázání z historických předsudků a omylů.¹⁴ Avšak ani rozchod s minulostí jako zásadní kritérium příslušnosti k modernímu hnutí není bez problémů. Mnohokrát už byl například připomínán komplexní vztah Otto Wagnera k dějinám, jakož i jeho spíše evoluční než revoluční cesta k moderní architektuře.¹⁵ S tradicí zůstali spojeni i další architekti, kteří se sami vymezovali jako moderní – Sullivan, Berlage a Behrens, ba dokonce i hrdinové avantgardy jako Le Corbusier a Ludwig Mies van der Rohe.¹⁶ Nepochybně mnohé z toho, co se jeví jako revolta proti starému, není jeho antitezí, nýbrž spíše novým uspořádáním a přeskupením nadčasových elementů.¹⁷

Někteří historikové moderního hnutí jako Nikolaus Pevsner definovali moderní architekturu nejen esteticky, ale také jejím etickým poselstvím. Nové architektonické formy měly být znamením nového sociálního řádu, a tak vlastně součástí revoluční přeměny společnosti. Není jistě bez významu, že převažující politickou pozicí počínajícího architektonického modernismu



4



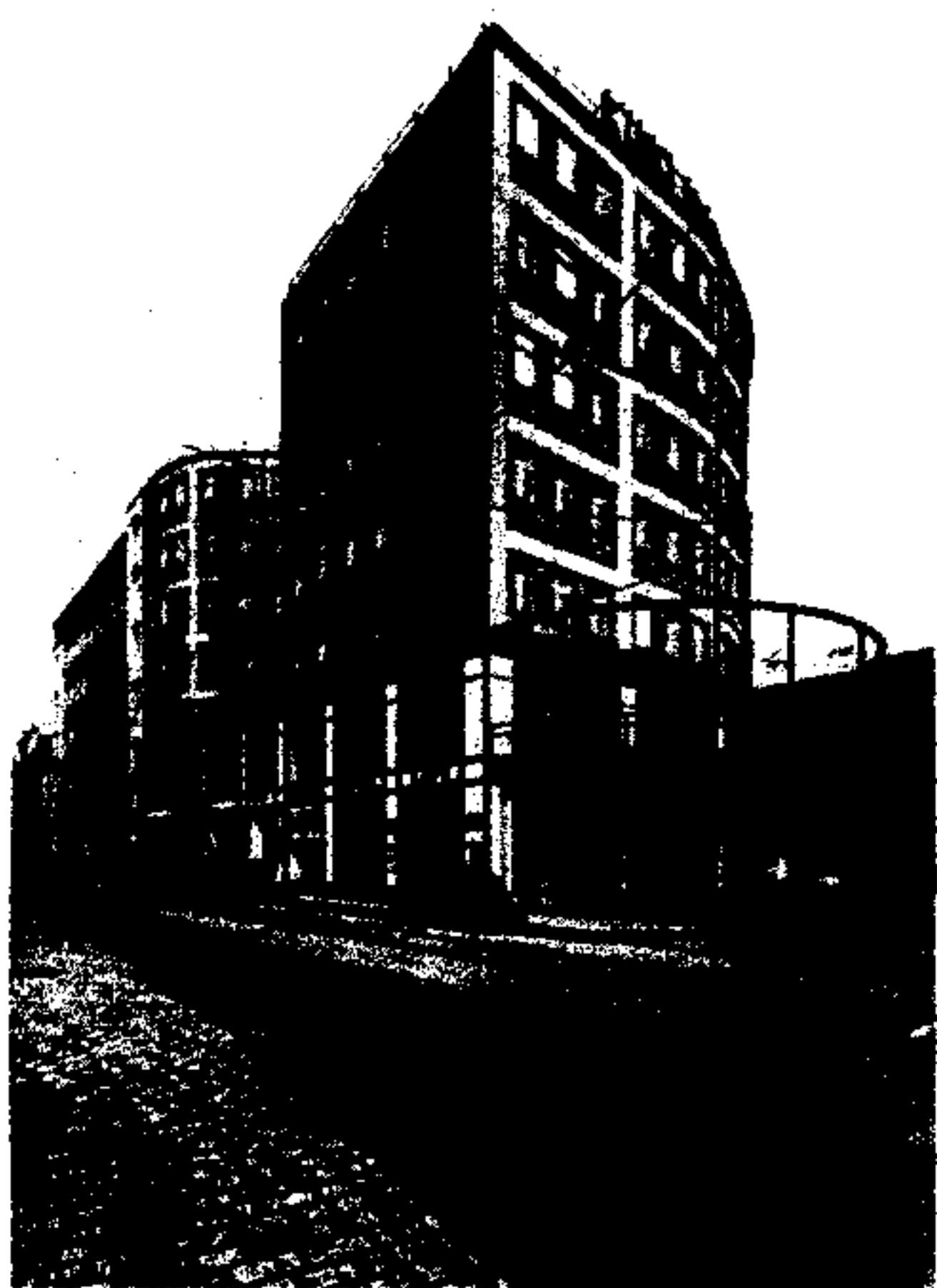
5

byl centristický reformní socialismus.¹⁸ Vést krátká spojení mezi politickými a uměleckými programy je však přinejmenším riskantní. V našem případě to potvrzují názory řady historiků a myslitelů, kteří poukazují na bytostné propojení modernismu a kapitalistické společnosti.¹⁹ Na tomto místě nás však nebudou tolik zajímat důsledky levicové orientace moderních architektů. Pro naše téma je důležitější jejich deklarovaný nezájem o otázky formy a stylu. „Nové architektuře nejsou vlastní stylové problémy, nýbrž stavební problémy,“ vyjádřil v roce 1927 tento postoj Ludwig Hilberseimer.²⁰ Jak ale přesvědčivě dokázal Werner Oechslin, obrazové publikace Bauhausu neměly sloužit ničemu jinému než definování a šíření moderního stylu. Tento proces pak završili v roce 1932 svou ideálně typickou konstrukcí „mezinárodního stylu“ Henry-Russel Hitchcock a Philip Johnson.²¹ Na podobný rozpor ostatně narazíme i v díle Otto Wagnera. Ačkoli podle něj měly být počátkem nového stylu potřeby nové doby, v jeho architektonickém díle i v praxi jeho školy převládal zájem o plošnou dekoraci. Už současníky znepokojoval Wagnerův důraz na těsné spojení mezi modernitou, a módou.²² Jakkoli požadovali bezstylově

- ¹ Horkheimer, M. – Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt nad Mohanem, 1947
- ² Bahr, H.: *Die Moderne*. In: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Stuttgart 1968, s. 35. – Srov. Heynen, H.: *Architecture and Modernity: a critique*. Cambridge, Mass. – Londýn 1999, s. 72–73
- ³ Fabiani, M.: *Aus der Wagner-Schule – 1896*. *Der Architekt* II, 1896, příloha
- ⁴ Burckhard, M.: *Ver Sacrum*. *Ver Sacrum* I, 1898, s. 1–3, zde s. 3
- ⁵ Lampugnani, V. M.: *Die Moderne und die Architektur. Versuch einer entzauberten Begutachtung und kritischen Revision*. In: Claus, S. – Gnehm, M. (eds.): *Architektur weiterdenken. Werner Dechslin zum 60. Geburtstag*. Curych 2004, s. 359–380, zde s. 358
- ⁶ Ermers, M. – Gessner, H.: *sechzigjährig, Der Wiener Tag* 18. 10. 1931, s. 6. Cit. podle Markus Kristan, Hubert Gessner. „An architect... neither modern nor antique“, nepublikovaný rukopis
- ⁷ Kaym, F.: *Kapitalistische Baukunst*. *Arbeiterzeitung* 27. 4. 1919
- ⁸ Koula, J. E.: *Trapné architektury*. *Stavba* VI, 1927–1928, s. 78–79
- ⁹ Heynen, cit. v pozn. 2, s. 8–9
- ¹⁰ Crouch, Ch.: *Modernism in Art, Design and Architecture*. Londýn 1999, s. 5
- ¹¹ Bø-Rygg, A.: *What modernism was. Art, progress and the avantgarde*. In: Mari Hvattum and Christian Hermansen (ed.): *Tracing modernity: manifestations of the modern in architecture and the city*. Londýn 2004, s. 23–41, zde s. 25
- ¹² Heynen, cit. v pozn. 2, s. 10. – Smith, B.: *Modernism's History*. New Haven – Londýn 1998, s. 15–19
- ¹³ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 359–360
- ¹⁴ Whyte, I. B.: *Modernity and architecture*. In: Mari Hvattum and Christian Hermansen, cit. v pozn. 11, s. 42–55, zde s. 45
- ¹⁵ Dechslin, W.: *Der „evolutionäre“ Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von „Stilhülse und Kern“*. In: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Kolín 1999, s. 44–77
- ¹⁶ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 359
- ¹⁷ Crouch, cit. v pozn. 10, s. 163
- ¹⁸ Whyte, cit. v pozn. 14
- ¹⁹ Tafuri, M.: *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, Mass., 1976
- ²⁰ Hilberseimer, L.: *Internationale Neue Baukunst*. Stuttgart 1928. Srov. Dechslin, W.: *Kulturgeschichte der Modernen Architektur*. In: *Moderne entwerfen*, cit. v pozn. 15, s. 10–43, zde s. 32
- ²¹ Dechlin, W.: *Gropius zwischen Stil und Geschichte*. In: *Moderne entwerfen*, cit. v pozn. 15, s. 228–241, zde s. 234–239
- ²² Mallgrave, H. F. (ed.): *Otto Wagner, Reflections on the Raiment of Modernity*. Santa Monica, Calif., 1993. – Frisby, D.: *Analysing modernity*. In: Mari Hvattum and Christian Hermansen, cit. v pozn. 11, s. 3–22, zde s. 3



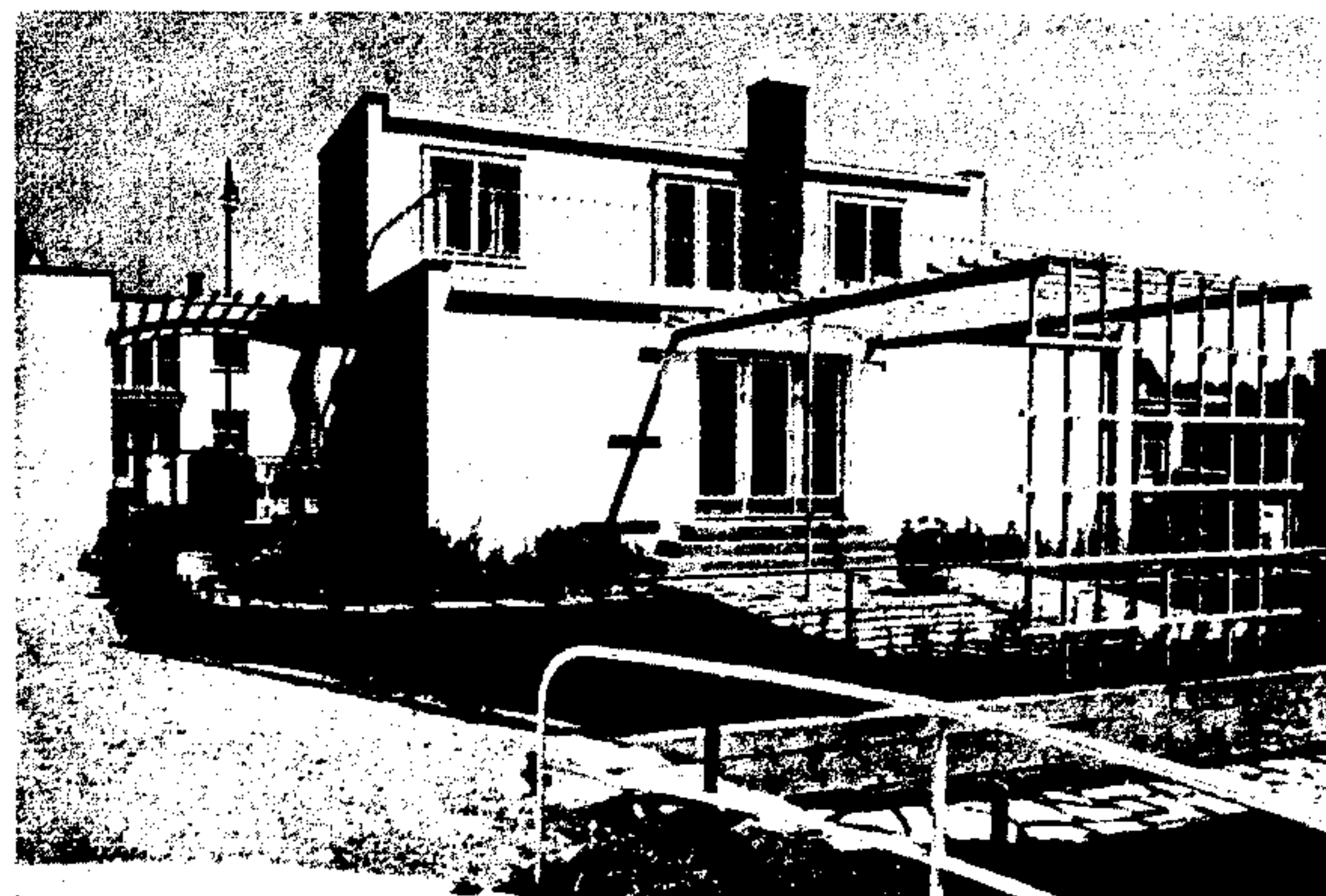
6



7

funkcionální a racionální proces navrhování, modernisté se očividně dopouštěli „*stylistické simulace*“ tohoto postupu.²³ Příklad jim poskytly abstraktní tendence v současném malířství a sochařství, zejména novoplasticismus skupiny De Stijl a suprematismus K. Maleviče. Vzdor všem deklaracím stála forma v ohnisku zájmu modernistů. Americký historik umění Paul Wood spatřuje právě v důrazu na estetické činitele ústřední a také nejspornější rys modernistické tradice: „*Piktoriální efekty, na něž je modernistické umění soustředěno, nejsou morální, pedagogické nebo politické; nejsou rozhodně zamýšleny, aby přesvědčily v těchto směrech. Účinek tohoto umění je konstruován jako estetický. Smysl estetické hodnoty je ideologickým úhelným kamenem uměleckého modernismu. Nakonec vzniká nárok, a to je rys, který činí modernismus tak kontroverzním, že nejlepší je umění s těmito prioritami.*“²⁴

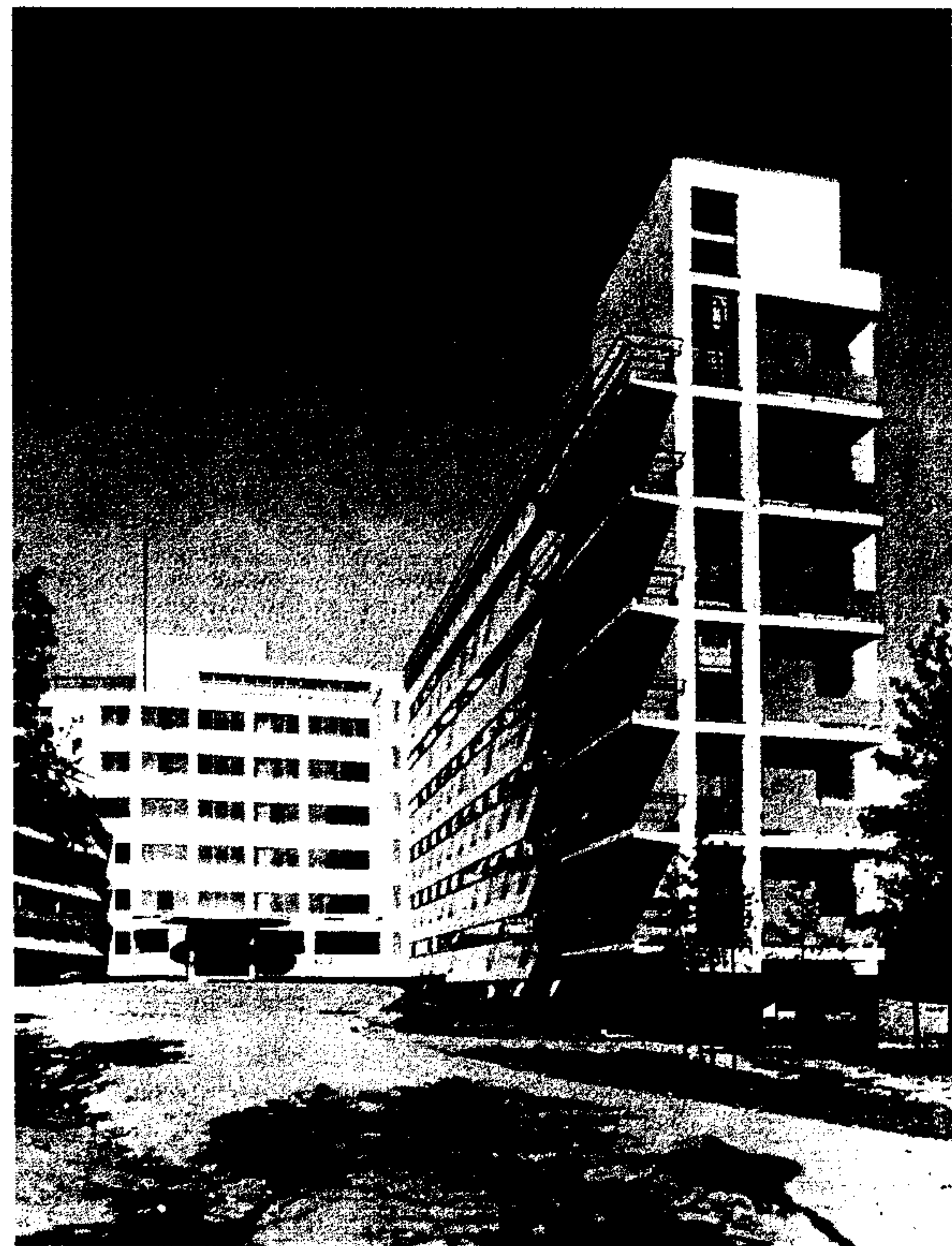
Naopak v generaci moderních architektů, kteří se prosadili před rokem 1910, najdeme celou řadu těch, kteří průběžně propracovávali model bezstylové racionální architektury, odvozené z požadavků stavebního programu, z konstrukce a ducha místa. Popularitu získal tento postoj hlavně díky Adolfu Loosovi, který ve svých břitce ironických textech brojil proti zařazení architektury mezi krásná umění a u obytných staveb favorizoval jejich užitečnost před působivým vzhledem. Těmto architektům dokonce náleží řada zásluh, které byly připisovány avantgardě. Například průkopníkem řádkové zástavby nebyl nikdo z generace meziválečných modernistů, nýbrž Theodor Fischer, který možnosti tohoto stavebního typu zkoumal už od roku 1918 v sídlišti Alte Heide u Mnichova.²⁵ Proč se však tvůrci tohoto ražení nemohli uplatnit proti „hrdinům moderny“, jako byli Le Corbusier, Mies van der Rohe, a proč se i nyní jejich myšlenky tak těžko prosazují? Odpověď plyne ze samotné povahy modernosti, jak ji rozpoznal již Charles Baudelaire. Ve svém slavném eseji *Malíř moderního života* (1863) ji definoval jako „*pomíjivou, prchavou, náhodnou*“. Modernita byla novým estetickým objektem, jehož kouzlo spočívalo v „*efemérní, náhodné*



8

novosti současnosti“ a „*každodenní proměně vnějších věcí*“.²⁶ Podobně si můžeme vzít na pomoc Nietzscheho nebo dokonce Marxe, který svou teorii zbožního fetišismu kritizoval modernitu právě pro přecenění nového a pomíjivého jako „*sociálně nutných iluzí*“.²⁷ Zdá se, že Loos se svým názorem nepropadl. Uměnilovné publikum očividně před pohodlím upřednostňovalo moderní image.

Ve dvacátých letech minulého století ztělesňovala ideu nového bílá, svítící kostka ze skla, železa a betonu. Radikální moderna uznávala jen ty materiály, které považovala za nové a kongeniálně moderní.²⁸ Také plochá střecha, která poněkud



9

předběhla technické možnosti doby, byla veskrze symbolickým elementem. Obytné domy v podobě skleněných vitrín ztělesňovaly přání dát modernímu světu nové druhy struktury a řádu, založené na principech otevřenosti, světla a proměnlivosti. Velké skleněné plochy však jen důvěřivým idealistům mohly zvěstovat počátek nové, šťastnější a mravnější epochy. Jak uvádí Vittorio M. Lampugnani, jejich účel byl podstatně pragmatičtější – dostat co nejvíc světla do vnitrobloků, aby se dosáhlo lepšího využití parcel v souladu s požadavky stavební spekulace. „*Není za tím nic než špinavé prádlo: a právě to má být skleněnou otevřeností zakryto,*“ poznamenal na toto téma filosof Ernst Bloch.²⁹

Bílé kostky či skleněné krystaly měly poměrně nepatrný podíl na projekční a stavební produkci první třetiny století. Také jen ve výjimečných případech takové tvary reprezentovaly identitu národních států či demokratických institucí. Přesto byly dějiny architektury a urbanismu 20. století až donedávna jen dějinami avantgardy. Tento fakt měl řadu příčin: avantgardisté na sebe uměli upozornit pádností, ba útočností svých manifestů, nezátížených nemístným hloubáním. Body získávali rovněž spektakulárními kvalitami svých děl, jimž bezstylová tradičnější architektura nemohla konkurovat. Především však se z jejich řad rekrutovali první autoři, kteří se ujali historického zpracování bezprostřední minulosti.³⁰ Tito radikální modernisté se sami označili za předvoj celého hnutí a bez jakýchkoli skrupulí vytvářeli historický obraz vlastní jedinečnosti. Dějiny architektury v jejich podání představovaly lineární sled událostí, završený jejich vlastními výkony. Přitom cenzurovali vlastní minulost a dopouštěli se řady manipulací, aby se do dějin nedostaly sporné momenty, odporující obrazu moderní architektury jako souvislého a kompaktního hnutí. Zmiňme zde alespoň spor Gropiova a Le Corbusierova tábora na kongresu CIAM v roce 1928 nebo marginalizování neposlušných osobností, jako byli Josef Frank a Alvar Aalto. Architektonická revoluce „*začala s nadšením a skončila diktátorstvím*“, komentoval toto dění Aalto.³¹

zdory usilovné „selfpromotion“ avantgardistů se dnes odnící neshodují ani na tom, co představuje podstatu jejich ití. Byla avantgarda uměním pro umění, nebo prodlouženou rukou socialistické politiky? Pravděpodobně vedle sebe stály dvě symbiotické, vzájemně se doplňující verze éleckého předvoje. „*Neexistuje žádná ‚essence‘ avantgardy, rž struktura rozdílů v historické praxi,*“ tvrdí Paul Wood.³² Jobně tomu musí být i s modernismem: jeho chápání jako iného homogenního hnutí je stejně zavádějící jako jeho tožnění s avantgardou. Modernismus je plurální a vnitřně různý. Nejenže jeho různí představitelé vycházeli z odlišných premis a kladli si odlišné cíle. Vedle toho se „obsah“ modernismu výrazně proměňoval v čase: jaký byl asi společný znovatel nové architektury z roku 1850 a 1930?³³ Peter Weibel na otázku, co je moderní umění, odpovídá s prokativní přímočarostí: „*To, co stojí v Muzeu moderního umění*“³⁴ Má-li modernismus tak rozmazané kontury, ba i tak tekuté lro, vnucuje se otázka, zda tento termín vůbec potřebujeme. měli bychom zavést jiné pojmy s jasnějším obsahem? něco takového se pokusil například Bernard Smith, když o abstraktní projev moderních umělců vynašel označení „*ormalesque*“.³⁵ Je třeba si říci, že všechny estetické koncepty jsou historické konstrukce a jako takové více či méně adekvátní. Že jsou tyto pojmové struktury nutné, objasňuje kverulantům nfinn Bø-Rygg: „*Ve světě totálního nominalismu by jednotlivá fakta zůstala němá.*“³⁶ Otázkou však zůstává, zda jsou takové konstrukce plodné. Zmíněný učenec jako nepotřebné koncepty uvádí například barokní hudbu nebo postimpresionismus ve výtvarném umění. Na rozdíl od nich je pojem modernismu nepostradatelný už proto, že byl sám integrální

součástí moderního uměleckého díla. „*Koncept modernismu byl součástí děláni historie, nejen pouhým výtvozem post facto.*“³⁷

Dějepis architektury tedy ve snaze vrátit do dějin zapomenuté autory zavádí pojem „moderna jiné tradice“. Tento termín vešel do povědomí především díky Colinu St. John Wilsonovi, který tak pojmenoval svou knihu z roku 1995. Proti Le Corbusierovi a jeho soupeřníkům staví jako alternativní hrdiny Alvara Aalta, Gunnara Asplunda, Hanse Scharouna, Hugo Häringa, Eileen Gray a další. Na jejich příkladu ukazuje, že úkolem architektury je sloužit životu, a nikoli architektuře.³⁸ Podle Wilsona problém moderní architektury počíná chybným uplatněním Kantova učení: jeho definici estetického objektu jako „*nezajímavého*“ a „*účelného bez účelu*“ jednoduše není možné vztáhnout na architekturu.³⁹ Znamý britský projektant zmiňuje ve svých knihách ještě řadu dalších architektů 20. století, „*jejichž dílo nikdy nezavrhl asociace s minulostí, nikdy neztratilo vůli odpovídat na kontext, klima nebo na přání svých obyvatel, nikdy nepostrádalo kvality figurativní síly.*“⁴⁰ Do jeho výčtu bychom mohli doplnit třeba ještě architektky z italské gruppo 7, kteří se roku 1926 distancovali od avantgardistické strojové estetiky, a samozřejmě Josefa Franka, který podrobil omyly avantgardy nesmlouvavé kritice na sjezdu německého Werkbundu roku 1930.⁴¹ Podobně do této společnosti patří Wagnerovi žáci, u nichž jsme začali tento výklad. Proti „*prchavému a nahodilému*“, proti módní ornamentální či pozdější abstraktní formě stavěli „*věčné a neměnné*“, nadčasový systém klasicistní tradice a víru v trvalou podstatu architektury jako služby lidstvu a krásného umění zároveň. Výsledkem byl kompromis – spojení radikálně moderních forem s prvky klasického kánonu.

6 Gunnar Asplund / Městská knihovna ve Stockholmu, 1920-1928

7 Ernst Wiesner / Palác Morava v Brně, 1926-1929 a 1936

8 Josef Frank / Obytný dům v sídlišti Werkbundu ve Vídni, 1932

9 Alvar Aalto / Sanatorium v Paimiu, 1929-1933

10 Josef Plečnik / Hřbitov Žale v Lublani, 1939-1940

11 Josef Plečnik / Impluvium v interiéru Pražského hradu, 1923-1924

²³ Crouch, cit. v pozn. 10, s. 162

²⁴ Wood, P. (ed.): *The Challenge of the Avantgarde*. New Haven – Londýn, 1999, s. 19

²⁵ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 363

²⁶ Baudelaire, Ch.: *Oeuvres completes*. Paříž b. d., s. 553

²⁷ Frisby, cit. v pozn. 22, s. 7-8

²⁸ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 371

²⁹ Tamtéž, s. 374. – Bloch, E.: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt nad Mohanem 1962, s. 35

³⁰ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 362

³¹ Jones, P. B.: *The other tradition of modern architecture* (rec.). *The Architectural Review* CXCIX, 1996, s. 88. – Long, Ch.: *Josef Frank*

³² Wood, cit. v pozn. 24, s. 270

³³ Tamtéž, s. 12. – Frisby, cit. v pozn. 22, s. 18

³⁴ Weibel, P.: *Probleme der Moderne: für eine Zweite Moderne*. In: Klotz H. (ed.): *Die zweite Moderne*. Mnichov 1996, s. 23-41, zde s. 26

³⁵ Smith, cit. v pozn. 12

³⁶ Bø-Rygg, cit. v pozn. 11, s. 24

³⁷ Tamtéž

³⁸ Wilson, C. St. J.: *The other tradition of modern architecture*. Londýn 1995. – Srov. Jones, cit. v pozn. 31

³⁹ Wilson, C. St. J.: *Architectural reflexions: studies in the philosophy and practice of architecture*. Oxford 1992, úvod

⁴⁰ Tamtéž, s. 140

⁴¹ Lampugnani, cit. v pozn. 5, s. 361. Long, cit. v pozn. 31

PROF. PHDR. ET PAEDDR. JINDŘICH VYBÍRAL, CSC. je historikem architektury. Působí na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.

