



Petr Pelčák
s Viktorem
Rudišem v jeho
bytě při přípravě
rozhovoru.
Foto: Jakub Hanžl

Rozhovor s Viktorem Rudišem, architektem československého pavilonu na Expo '70 v Ósace

Petr Pelčák

V japonské Ósace se nyní koná světová výstava EXPO 2025. Uskutečnila se tam již jednou, v roce 1970, a československý pavilon spolu se švýcarským a kanadským získal ocenění Japonského institutu architektů. Byl navržen v létě roku 1968 brněnskými architekty Vladimírem Pallou, Viktorem Rudišem a Alešem Jenčkem s libretem Jana Skácela a Adolfa Kroupy. Zrealizován na světové výstavě o dva roky později se stal poslední zhmotněnou připomínkou ducha pražského jara v zahraničí v okamžiku, kdy zde již ruští okupanti s domácími kolaboranty rozjeli tvrdou normalizaci. Naše účast v Ósace se nesměla publikovat a všichni autoři byli vyloučeni ze všeho, z čeho být vyloučeni mohli. S Viktorem Rudišem (1927) jsem si povídal o životě a práci architekta jeho generace v Brně.

Rudišova ulice v Brně je pojmenována po Janu Baptistu Rudišovi, podnikateli a majiteli truhlářského podniku, spoluzakladateli Besedního domu a první soukromé české školy v Brně, kde ve svém domě na dnešním Mendlově náměstí také provozoval české ochotnické divadlo. To byl praděd architekta Viktora Rudiše. Jeho dědem byl advokát Felix Rudiš, propagátor cyklistiky a předseda slavného SK Moravská Slavia, a otcem Viktor Rudiš, za Velké války pilot rakousko-uherské armády a po ní první promováný právník na brněnské univerzitě a československý diplomat působící v New Yorku, Londýně, Hamburku a ve Vídni. Zemřel však nečekaně pouze pár týdnů po zániku Československé republiky, již byl konzulem. Poručníkem Viktora Rudiše se tehdy stal strýc, právní filosof prof. Jaromír Sedláček, který však zahynul v posledních válečných dnech v tramvaji zasažené během sovětského náletu na Brno. Poté směřování mladého studenta stavební průmyslovky ovlivňoval další strýc, bratr jeho matky, známý brněnský funkcionalistický architekt Evžen Škarada. Jeho předválečná levicová orientace spojená s členstvím v KSČ mu po komunistickém převratu v roce 1948 otevřela dveře do významných pozic znárodněné a tvrdě ujařmené architektonické profese. Svého synovce po absolvování studia architektury u legendárního profesora Bedřicha Rozehnyala v roce 1951 „navedl“ k zaměstnání ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury. Z výzkumu byl Viktor Rudiš na základě prověrek třídní a politické spolehlivosti v roce 1958 odejit a rád odešel za projekční praxí do Stavoprojektu, kde se etabloval mezi naše významné architekty. V roce 1967 získal spolu s Františkem Zounkem Státní cenu za projekt sídliště Lesná a přebíral ji ve slotu s Milošem Formanem. Jeho

nejznámějšími realizacemi jsou československý pavilon na EXPO '70 v Ósace, oceněný Japonským institutem architektů za nejlepší návrh výstavy, sídliště Lesná v Brně (1961–1968) nebo pavilon G na BVV (1995–1996), jenž získal Grand Prix Obce architektů. Ten již navrhl v ateliéru Rudiš–Rudiš, který po sametové revoluci založil se svým synem Martinem. Je znám také svou celoživotní spoluprací a přátelstvím s výtvarnými umělci.

Během studia architektury na brněnské technice v první půli 80. let jsme navazovali styky s architekty, jejichž díla a postojů jsme si vážili. Tehdy jsem se spolu s několika spolužáky v bývalém ateliéru Bohumíra Matala na České ulici poprvé setkal s panem architektem Rudišem, jenž tam v té době bydlel. Seznámení skončilo

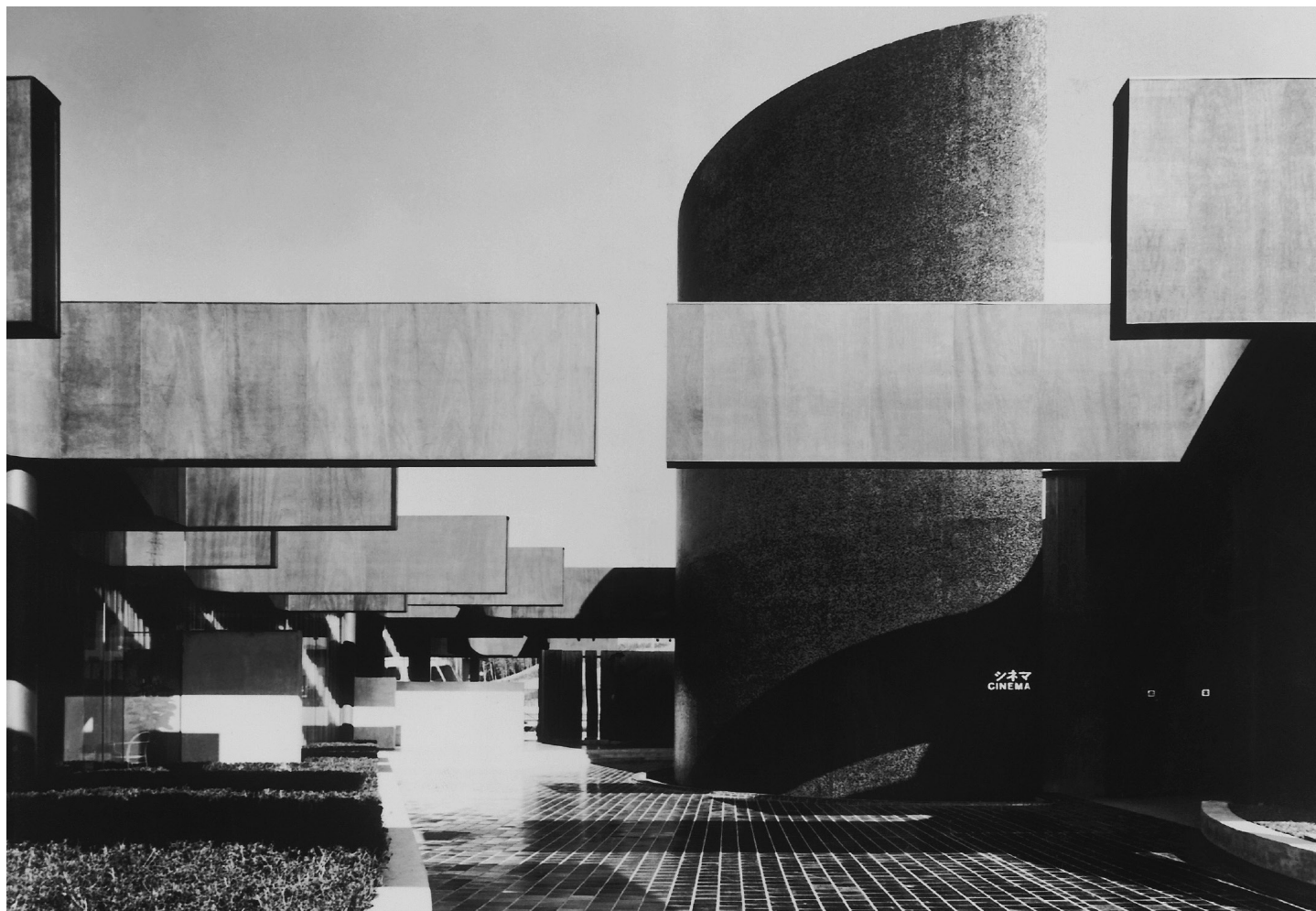


Viktor Rudiš. Foto: Jakub Hanžl

tak, že po škole se nám s jeho podporou podařilo nastoupit do ateliéru, který ve Stavoprojektu vedl. Sešla se nás tam celá skupina, podstatná část pozdějšího spolku Obecní dům Brno. Vytvořil nám azyl, v němž jsme přežili do pádu totality, a ještě na něj dnes můžeme beze studu vzpomínat. Naštěstí to tenkrát šlo rychle. Od té doby, a je tomu již čtyřicet let, se setkáváme. Když byl poprvé na návštěvě v domě, který jsme si se ženou postavili ve svahu nad Žabovřeskami, při odchodu se zeptal: „A nebyla na tom vašem pozemku dřevěná chata?“ Když jsem mu potvrdil, že zbytky předválečné chatky jsme tu skutečně

rozebrali, přišlo překvapení: „Víte, já jsem si to říkal, já to tady totiž dobře znám z dětství, to je zahrada strýce Škardy.“ Proto když mne František Mikš oslovil, zda bych s panem Rudišem neudělal rozhovor do *Kontextů*, bylo již dáno, že jsem za dva týdny (v pátek 4. července) otevřenými dveřmi vcházel do jeho domu na Jaselské ulici, kde jsme ve starém měšťanském bytě, obklopeni krásnými sochami a obrazy, usedli do rodinných křesel nábytkáře Jana Vaňka. Tedy ve skutečnosti mi pan architekt Rudiš připravil křeslo z trubek, ale jsem si téměř jist, že to žádný podtext nemělo...

Průchod pavilonem v Ósace, vlevo restaurace a vedení, vpravo expozice, ve válci kinosál



Pane Rudiši, začněme uměním, a tedy u vašich kamarádů umělců. Jak jste se poznali a spřátelili s Bohumírem Matalem a Jánusem Kubičkem?

Chodil jsem k oběma. Mám dojem, že k Matalovi mě přivedl Řihák (*architekt Zdeněk Řihák, pozn. PP*). Matal maloval Řihákovu ženu. To si pamatuju, velký obraz. Jak to začalo s Kubičkem, to už nevím. K němu se chodilo pravidelně ve čtvrtek. Oni byli rozdílný typy lidí. Matal byl bezprostřední kamarád. K němu se chodilo kdykoliv, tam byli pořád návštěvníci. Vůbec nepotřeboval soustředění. Kubiček byl úplně jiný. Potřeboval klid, své obrazy promýšlel. Pracoval v podstatě těžce a obtížně. Třeba jednou mi vykládal, že s Matalem seděli ve městě na nějakým motivu: „Mirek to tak mázl, a bylo to. Kdežto já jsem to musel vysedět.“ Taková dva rozdílní lidi, což ale bylo sympatický.

Znal jste Ester Krumbachovou? V 50. letech byly velké kamarádky s babičkou mé ženy, takže vím, že v té době byla také blízká kamarádka Matala.

Jméno samozřejmě znám, ale ji ne, nevybavuji si ji. Víte, Matal měl dva životy. Ten první bylo Brno. Bydlel v Babicích, tam měl paní Bobinu, která byla keramička. A každý den jezdil do Brna do svého ateliéru. V Brně byl v 50. a 60. letech a pak, na začátku normalizace, koupil mlejn v Prudké. Na jedné straně byl asi rád. Ale byl to příšerný balvan, protože to bylo strašně zchátralý. Mlejn byl pod svahem a z toho svahu byl zavalený šutrma. Žádná izolace, špatný topení. Mirek tam měl takový okýnko, který mu navrhl Sirotek. U toho okýnka měl štafle a tam seděl a maloval a jinak celá ta

velká místnost byla prázdná. Tak nevím, jestli to pro něj bylo štěstí. Mlejn potřeboval neustálé peníze. Matal musel zrychlit. Začal malovat jinak, začal dělat jiné, dekorativnější obrazy. Matal má dva světy, první brněnský a druhý na mlejně.

Když jsem chodil na gympl, tak na Jakubském náměstí byla prodejna výtvarných potřeb a tam nad regály visely Matalovy obrazy, ty brněnské. Napadlo mne, že jimi platil za barvy, rámy, plátna. To bylo v 70. letech, kdy nesměl vystavovat. Ale teď k architektům. Zaujalo mě, kolik vás v té době spolupracovalo. Myslel jsem, že jste byli stabilní dvojice, trojice, co jste na soutěžích stále dělali spolu. Podíval jsem se však nyní pozorněji a zjistil, že spolupracující architekti se na soutěžních projektech střídali, že to nebyly stabilní týmy. Například vy jste soutěže dělal s Jaromírem Sirotkem, Ivanem Rullerem, Zdeňkem Řihákem, Dušanem Riedlem, Zdeňkem Chlupem, Silvestrem Vágnerem, Ivanem Veselým. Ale nejčastěji s Vladimírem Pallou a Alešem Jenčekem. Kdy a jak jste se vy tři vlastně dali dohromady?

Po škole jsem nevěděl, kam mám jít. Můj strýc Evžen Škarda byl v Brně vedoucím Výzkumného ústavu výstavby a architektury (VÚVA) a nabídl mi, ať tam jdu. Sedělo tam asi osm lidí. Každý měl na starost nějaký téma související s územním plánem. Psaly se takové zelené knížky o všem možným. Centrum ústavu bylo v Praze a v 50. letech měl dost velký vliv. Jeho úkolem bylo k nám ze Sovětského svazu přenášet historizující architekturu socialistického realismu. Vydávali takové červené sešity, kde se přetiskovaly přeložené texty ze sovětských materiálů

a obrázky historizujících baráků. Ta brněnská skupina byla trochu jiná. Pamatuju si jména Štván, Strejc, Matoušek, Riedl, ze starších Škarda, Poříška. Tam se jednoho dne objevil Palla. Přišel ze Slovenska a hledal zaměstnání, tak ho vzali. Ale stejně jako já byl k tomu výzkumu skeptický. Oba jsme měli zájem o architekturu, tak jsme začali soutěžit. První soutěž byla na kulturák v Košicích. Tam jsme poslali trochu naivní návrh. Vojtěch Štolfa nám perem kreslil fasádu, krásnou oblohu s mrakama. Nicméně se nám to zalíbilo, tak jsme potom soutěžili prakticky pořád. A přibrali jsme Aleše Jenčka. Byl to šikovný grafik, kreslil rychle a dobře. Dělal perspektivy akvarelem. My jsme s Alešem většinou udělali plány, Palla psal texty.

To se nedivím, že se vám soutěžení zalíbilo, když jste hned v první soutěži získali nejvyšší cenu. To bylo v roce 1954, ale Aleše Jenčka jste poznal mnohem později, až ve Stavoprojektu.

Ano, a Palla tam přišel taky. Moje doba ve VÚVĚ skončila náhle. Po povstání v Maďarsku u nás komunisti udělali další čistky a prověřková stránická komise rozhodla, že musím do projekce. Což pro mě byla šťastná chvíle. Tak jsem se dostal do Stavoprojektu k Oplatkovi, kde se dělalo divadlo. Taky jsme na ně s Pallou soutěžili. Soutěž vyhrál Víšek, který o divadlo léta usiloval (*Jan Víšek, významný brněnský moderní architekt vyhrál poslední předválečnou soutěž na české divadlo na dnešním Žerotínově náměstí. Podrobný projekt na ně vypracoval za protektorátu na objednávku firmy Baťa. V té době byl u něj zaměstnán Jaromír Sirotek. Po válce zpracoval několik dalších variant návrhu, v roce 1956 vyhrál soutěž na divadlo*

v dnešní pozici na Kolišti /Janáčkovu divadlo/. Pozn. PP). Divadelní provoz ovládal dokonale. Jeho soutěžní návrh byl podkladem pro projekt. Jenomže Víšek už byl starší pán a asi nebyla důvěra, že by tak velký projekt mohl dodělat, a dokonce se starat o stavbu. Takže nastoupil Otakar Oplatek. Byl architektem jednoduchých forem a dobrých materiálů, před válkou byl jako mladý u návrhu spořitelny na Jánské. Měl s Víškem spolupracovat, ale to brzo přestalo fungovat. Víškovi šlo o to, aby se zachovalo co nejvíc z jeho návrhu. Kdežto Oplatek měl na krku termín. Víšek tam přestal chodit, asi mu to zakázali. Když jsem nastoupil, byl tam ještě Víškových bývalý spolupracovník Vilém Zavřel a Ivan Ruller. Byla to moje první projekční práce, a tak jsem tam byl jako kreslička. Divadlo má tři autory. Za první Víšek. Figura budovy, půdorys, jeho symetrická osnova, čtyři scény, velké předsálí, to je jasně Víšek. To Oplatek převzal dokonale. Oplatek se staral asi o průčelí, o provaziště a o boční fasády. Ivan Ruller o vnitřní prostory. Autorství je jasné: Víšek, Oplatek, Ruller.

Ve vzpomínkové knize *Tak nějak to bylo* Miroslav Masák píše, že 60. léta uvedlo několik výjimečných novostaveb, a jmenuje hned dvě brněnské. Právě Janáčkovu divadlo a hotel International. Ty že reprezentovaly proměnu doby. Byla tehdejší brněnská architektura něčím charakteristická nebo alespoň svébytná v rámci Československa?

Brno projektovalo běžnou produkci bytových a občanských staveb. Prakticky se tu neobjevila žádná exkluzivita realizovaná západní firmou, jako např. v Praze obchodní domy Máj a Kotva. Brno mělo obyčejnou, běžnou produkci, ale

založenou na slušné stavařině. To procházelo bez nějakého velkého vzrušení a bez velkých exhibicí. Praha samozřejmě přinášela mimořádné příležitosti, včetně zahraničních zastupitelství. Liberec byl jiný, hledal výjimečné úkoly, odmítal panelovou výstavbu.

On už brněnský meziválečný funkcionalismus je civilnější než pražský. Žádné manifesty, taková každodenní architektura. Tomuto kontextu odpovídá také betonový bytový dům na Vinařské ulici z roku 1959, a to přesto, že byl zadán jako experimentální stavba. Je to vaše první realizace?

To je Zounekova stavba. Pomáhal jsem mu to kreslit a on mě potom připsal jako spoluautora. V Brně tehdy bylo několik tzv. experimentálních staveb, hledaly se nové typologické formy bydlení. Dům na Vinařské byl jedním z těch projektů. Další dva potom jsou pod nádražím u Svratky, ten dlouhý dům a ten věžák (*obytný soubor Nábřeží, Křídlovická 70–80, 1960, pozn. PP*). Experimentální bytovky projektoval Zounek. Na nich si udělal jméno jako bytovkář. A proto taky potom dostal na starosti Lesnou. To si dnes architekti neumí představit, v roce 1967 to bylo těžké pochopit i pro ty zahraniční. V Praze byl kongres UIA, Mezinárodního svazu architektů. Po něm exkurze slavných zahraničních architektů vedená Jiřím Gočárem přijela na Lesnou do Obzoru. Ptali se, co děláme. Říkáme: „No tady tu Lesnou, okresní město pro dvacet tisíc obyvatel.“

Když začal projekt Lesné, byl už František Zounek vedoucím ateliéru?



F. Zounek, V. Rudiš, pokusný obytný dům, Brno, Vinařská, 1958–1959

František Zounek byl členem strany. V Brně byla skupina straníků, levicových architektů, kteří, když se otevřely vysoké školy, studovali architekturu jako první pováleční studenti a na konci 40. let byli první absolventi. To byl Chlup, to byl Zounek, to byl Kříž. Po škole odešli budovat HUKO do Košic (*Hutný kombinát a „první socialistické město“, pozn. PP*), a když na konci 50. let začala ta zprůmyslněná stavební produkce, vrátili se do Brna, kde dostávali důležité funkce. Zounek se stal vedoucím prvního ateliéru ve Stavoprojektu, Chlup hlavním městským architektem.

Jaromír Sirotek, který se sám po válce vrátil do Brna v britské uniformě, mi kdysi vyprávěl, že Zdeněk Chlup a František Zounek byli skuteční partyzáni. Že byli v partyzánských oddílech a z nich šli v létě 1945 rovnou na školu, která začala o prázdninách. Ale tam už s sebou zbraně netahali, na rozdíl od Strnadela, který přišel mnohem později, ale se samopalem, přestože u partyzánů nebyl, a profesoru

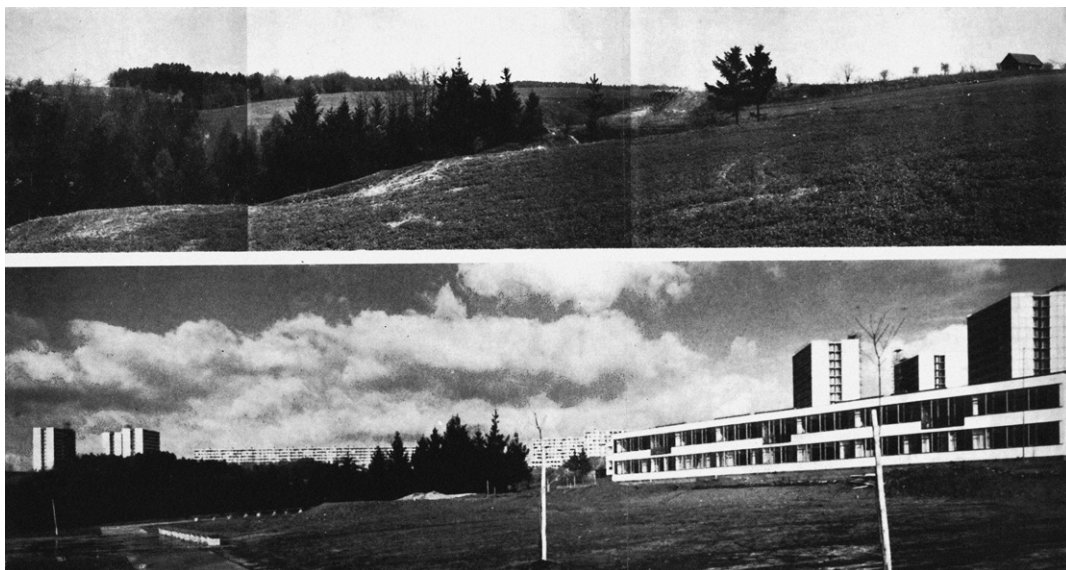
Rozehnalovi dělал nějaké problémy. (Zdeněk Strnadel byl později jeden z protagonistů normalizace na poli architektury a předseda normalizačního Svazu architektů ČSR.) Když se Zdeněk Chlup v roce 1964 stal vedoucím Útvaru hlavního architekta, měl nějakou poradní skupinu? Radil se a spolupracoval s brněnskými architekty?

Byl přátelský a skvělý organizátor. Myslím, že si nebyl zcela jistý jako architekt. Zval k sobě skupinu architektů. Vybavuje se mi Ruller, Sirotek, ale bylo nás určitě víc. Dával na stůl věci, co měl z úřadu, a chtěl slyšet naše názory, co pustit, na co dát pozor, co nedělat. Byly to příjemné neformální schůzky. Vyslechl naše mínění, někdy na nás dal, někdy ne.

No a po roce 1969 ho odevšad vyhodili, dokonce ani nesměl pracovat v Brně, musel do Prahy. V lednu 1990, když jsme se ocitli mezi kooptovanými členy městského zastupitelstva

za Občanské fórum, jsme na něj naléhali, aby přijal funkci primátora. Odmítl, že už je starý. Když přišla řeč na Prahu, kdy a jak se vytvořily kontakty mezi pražskými a brněnskými architekty vaší generace? Nějak jsem nabyl dojmu, nejspíše z vyprávění vás, Rullera a Sirotka, že na konci 60. let ty kontakty byly běžné. Nebo to bylo vždycky?

Náš styk s Prahou, tedy aspoň můj, byl minimální. Já jsem s Prahou neměl vůbec žádné vztahy. Akorát s Pragerem. Každé setkání s Pragerem byla událost, byl aktivní, šikovnej, laskavej, příjemnej. Postavil si ty tři známý kostky, dneska je tam IPR. V jedné z nich měl ateliér. Měl tam gigantickou kancelář plnou modelů a stůl snad pro patnáct lidí. A tam si čas od času zval architekty. Scházela se tam velice zajímavá společnost. Z Bratislavy tam jezdil Matušík, Svetko, Milučký, z Liberce Masák, Hubáček a Suchomel. Z Prahy se tam objevoval Šrámek, Bočan, možná Novotný, Vávra. Z Brna tam jezdil Ivan Ruller,



Lesná, nahoře 1960,
dole 1965

samozřejmě Sirotek, já jsem taky býval zván. Nemírně příjemná společnost. Byl to takový trošku ilegální svaz architektů. Kolem stolu sedělo patnáct nebo kolik lidí a v poledne přišla mísa vařeného hovězího... a druhá mísa nakrájeného chleba. Úžasné.

A to bylo už v šedesátých letech, nebo až za normalizace?

Určitě po okupaci. Ale nevybavuji si už přesně, kdy a jak ty schůzky začaly. Prager hrál mimořádně pozitivní úlohu tím, že navzájem seznamoval architektky...

Zmínili jsme Miroslava Masáka. Znáte se také od Pragera?

Víte, že na to si přesně nevzpomenu? Možná od Pragera, možná z toho svazu, protože byl v představenstvu nového svazu a já možná taky... Je to už dávno. Píše mně teď dopisy na internetu, já mu odpovídám rukou. Ale píšeme si pořád, skoro každý týden letí dopis tam a zpátky.

Myšlenka na založení nového Svazu českých architektů, který vznikl v roce 1969, se narodila tam?

Já v historii Svazu architektů, toho prvního i toho druhého, mám trošku nejasno. Tak si moc netroufám popisovat, jak to bylo. Víím, že jsem byl jednu dobu v nějakém ústředním výboru, a pak jsme byli asi z jiného svazu vyloučeni, ale toto období si moc nepamatuju... (*Politicky nezávislý Svaz českých architektů s předsedou Jiřím Gočárem byl založen na sjezdu Svazu architektů ČSSR, který po federalizaci ČSSR musel být*

*transformován na českou a slovenskou organizaci, v pražském hotelu International v březnu roku 1969. Jeho založení se z iniciativy Jiřího Kle-
na, Jiřího Moravce, Miroslava Masáka a dalších a s podporou Jiřího Gočára připravovalo od jara 1968. Důležitým mezníkem byla v červnu roku 1968 konference Svazu architektů ČSSR v Brně, která zvolila nové předsednictvo podporující vznik reformního svazu /předseda přípravného výboru Jaroslav Paroubek/. Od založení SČA na něj KSČ vyvíjela tlak, aby ho jeho výbor sám rozpustil. Poslední schůzi výboru řídil v létě 1970 Jaromír Sirotek a k dobrovolnému odstoupení výboru SČA nedošlo. Jako jediný z nově založených uměleckých svazů proto musel být zrušen rozhodnutím Ministerstva vnitra v únoru roku 1971. Do následně vytvořeného normalizačního Svazu architektů ČSR nebyli architekti nepohodlní KSČ svými postoji a myšlením přijati. Pozn. PP s informacemi Miroslava Masáka.) Pragera si pamatuju. Když stavěl parlament vedle muzea, tak nás pozval na stavbu. Jeli jsme tam s našimi konstruktéry, kteří byli úplně u vytržení. Měl tam montovaný příčky. To bylo něco, co v Brně nebylo vůbec myslitelné. Víím, jak to dělal. Vždycky, když mu něco odmítli, šel za ředitelem podniku a tak dlouho do něho hučel, až mu něco slíbil.*

Kdysi jsme s Emilem Příkrylem šli kolem parlamentu a on mě překvapil, když říkal, že to je naše nejlepší poválečná stavba. Ale přesto si nemůžu odpustit poznámku, že na Pragerovu tvorbu právě po tom parlamentu naše generace dál nahlížela velmi kriticky. Nicméně Prager založil Sdružení projektových ateliérů už v roce 1966. To je známé. Ale Masák v již zmíněných vzpomínkách píše, že František Kočí,

**Zdeněk Michal a Ivan Ruller založili nezávislé
družstevní ateliéry v Brně.**

Ano, ale o tom moc nevím.

A taky už na začátku 60. let byl založen Státní projektový ústav obchodu, který měl mimo jiné vyprojektovat chybějící obchodní a turistickou infrastrukturu v Československu, a jeho centrála byla právě v Brně a pobočky v Praze a v Bratislavě. Lze předpokládat, že důvodem byla poloha města ve středu země, ale možná to také odráželo kvalitu zdejších architektů. Ředitelem byl jmenován Jaromír Sirotek.

Sirotek byl samozřejmě ve straně. Já jsem k němu chodil, měl ředitelnu, tam prkno na dvou kozách, to byl jeho ředitelský stůl. On to šéfoval takovým ležérním způsobem. Taky dlouho nevydržel.

Vydržel přes deset let, do normalizace. V roce 1970 ho vyhodili. Popisoval mi zvrácenou každodennost té doby, např. byl vydán příkaz, že nesmí jet v jednom služebním voze s ředitelem Chemoprojektu Miloslavem Petráčkem, aby se nemohli domlouvat...

V té době jsem intenzívně prožíval Frantu Zounka. Už jako mladý kluk byl funkcionář partaje. Vůbec netoužil po nějakých výhodách. Když v 60. letech byla tendence demokratizace, tak se extrémně angažoval. Když přišla okupace a nastala normalizace, začaly pomsty. Všichni, kteří se protivili ostré linii v partaji, to schytali jako první. Vzpomínám si, že František Zounek jednou přišel a byl takový pohnutý, to bylo cítit. Povídá: „Vyhodili mě ze strany“. Myslím, že se

ho to dotklo, že to nebral úplně lehce. Vyhodili ho ze strany, ale tím to neskončilo. Ve Stavoprojektu byl tehdy ředitelem Timoteus Slezák, pro přátele Tymoš. Byl samozřejmě taky ve straně, jako ředitel musel být. Ale byla to vážená, respektovaná osoba. A Slezák si nás jednou zavolal do své kanceláře a řekl, že Františka udrží v podniku jako projektanta, ale že si spolu musíme vyměnit funkce. To byla těžká chvíle pro nás všechny tři. Ředitel Slezák dělal něco, co nechtěl a co ani nepovažoval za správné, to bylo jasné. František Zounek přicházel o funkci, kterou dělal léta a dobře. V té chvíli už byl laureát Státní ceny, ale stejně mu hrozil vyhazov. A já jsem fasoval funkci, po které jsem nikdy absolutně netoužil a věděl jsem, že to pro mne není dobré, že s tím budu mít potíže. A taky jsem měl. Ale nedalo se nic dělat, muselo to tak být. Musím říct, že po všechna ta léta, která následovala, se ke mně Zounek choval naprosto loajálně a s určitým respektem. Po Lesné dostal za úkol navrhnout novou řadu paneláků B70. Tehdy se stavěla nová panelárna a byl zájem o druhou generaci typových bytových domů. Dostal to Franta a udělal to bravurně. První typ T-06B měl jediný rozpon 3,60 m, všechno bylo tři metry šedesát. U řady B70 Franta zavedl typové moduly 2,40, 3,60 a 4,80 m. A dále ke každému obyvákovi lodžii, domy s rohovýma sekcema. Čili Franta má zásadní zásluhu na určité úrovni typové panelové bytové výstavby v Brně. Když se po revoluci objevila vlna kritiky na paneláky, tak se ho to dotklo. S nikým se nespojil do soukromého ateliéru a zůstal sám. Přemlouval jsem ho: „Franto, napiš, jak to bylo“. Ale on nechtěl...

Vy víte, že jsem už před revolucí taky vystupoval proti panelákům. Ale proti typové výstavbě jako nástroji glajchšaltování. Nikdy jsem

nekritizoval jednotlivé dobré projekty. Architektura je vždy konkrétní dílo, jež má konkrétní vlastnosti. Ona taky v Brně, a díky vám, byla kvalita mnoha sídlišť výjimečná. Tak se teď nedokážu nezeptat: je vám líto, když vidíte, co se stalo s Lesnou, jak ji zničili?

Já už jsem hodně starý a skoro všechny moje stavby se změnily, snad kromě té plovárny na Lesné. Tomu nejde zabránit, je to věc kultury, ne práva. Proto jsme se Zdenkou Vydrovou a Ivanem Kolečkem těžce nesli, když v Uměleckoprůmyslovém muzeu předělali to, co jsme tam spolu udělali. A víte, co je v tom pěkném sále ve Stavoprojektu? Je rozdělený na kanceláře odboru dopravy!

S Lesnou to bylo nešťastný. Nástavby a zateplování začala dělat Stavoprojekt, tedy nástupce Stavoprojektu. S Františkem Zounkem jsme proti tomu protestovali, ale nebylo to nic platný. Starostkou městské části byla Marta Hartlová, co s náma předtím spolupracovala jako investorka v Brnoinvestě. Tak jsem za ní šel a povídám jí: „Nedovoluj to!“ A ona řekla: „Seš blbý, nebo co? Přece se nebude chránit sídliště!“

Proč jste s Františkem Zounkem nespolupracovali na žádném soutěžním návrhu?

Protože Zounek nesoutěžil.

Pojďme tedy ke spolupracovníkům, s nimiž jste soutěžil. V té souvislosti mne překvapilo, když jste mi nedávno říkal, že s Vladimírem Pallou jste nebyli blízcí přátelé.

Palla byl vždycky trochu solitérní typ. On se s nikým moc nekamarádil. My jsme skutečně nebyli



I. Koleček, V. Rudiš, Z. Vydrová, rekonstrukce
Uměleckoprůmyslového muzea v Brně, 1998–2001

důvěrní přátelé. Byli jsme taková dvojka s Jenčkem. Ty soutěže jsme malovali spolu a Palla psal texty. Byl to samozřejmě příjemný člověk. Nakonec ve Stavoprojektu dělal rekonstrukce. Třeba tehdejšího KNV, původně zemské sněmovny. A potom doma maloval obrazy.

To si dobře pamatuji, chodil občas k nám do ateliéru, kde jsme je měli na stěně. A hodně se angažoval v nové České komoře architektů, v přípravě a porotování soutěží. Ale vraťme se ještě do 60. let. Dosud jsem si myslel, že ta střecha ósackého pavilonu byl Pallův nápad, protože v roce 1964 sám vypracoval soutěžní



V. Rudiš, společenské centrum Polana na Lesné (zničeno přestavbou v roce 2005), v popředí dnes nezvěstná socha Miloslava Chlupáče

návrh na Vřidelní kolonádu v Karlových Varech, kde navrhl podobnou prostorovou střechu.

Palla sám postavil snad jedinou stavbu, krematorium v Luhačovicích, a tam je taky taková střecha. Ale já si nemyslím, že v Ósace to byl jeho nápad. My s Alešem Jenčkem jsme to nebrali moc vážně, necítili jsme žádnou šanci. Dělali jsme to s představou, že to musí být jednoduchý barák, že tam bude chodit hodně lidí, že každé schody jsou překážka, čili že to musí být přízemní, a že japonská architektura je dřevěná, takže jsme udělali dřevěnou střechu. Palla se s tím samozřejmě ztotožňoval. Terno pro nás bylo libreto, Skácel a Kroupa. Takže jsme měli trochu štěstí. A v porotě byl Masák a Sirotek. Masák pak o tom psal a říkal: „Do té poroty přišli ti pánové z úřadu (*Vládní výbor pro výstavnictví, pozn. PP*) a řekli: ‚Vyhraje to partička z Bruselu, Cubr, Hrubý, Pokorný, to

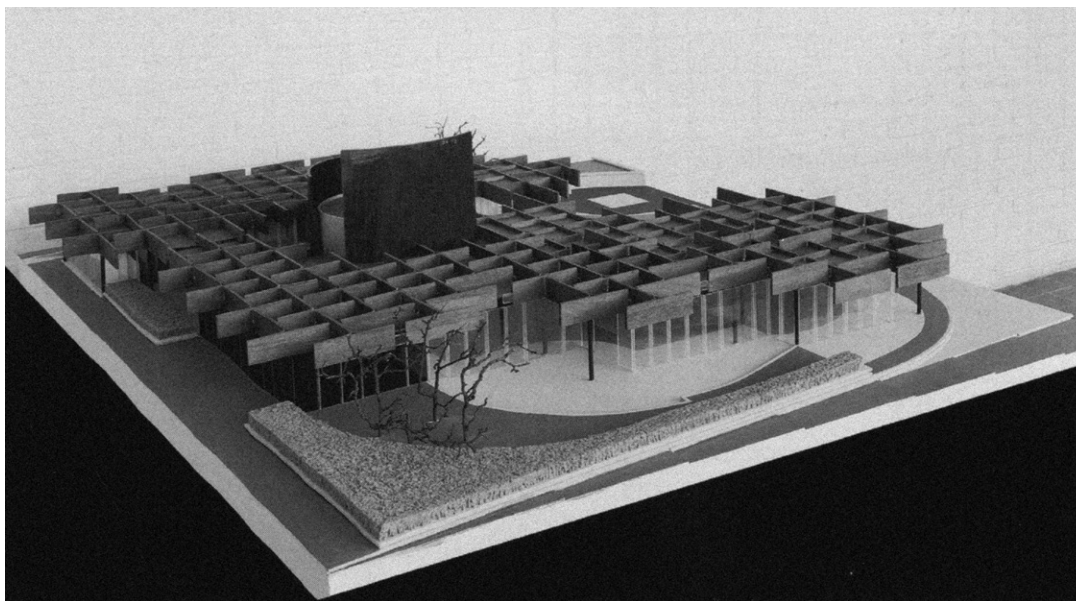
je absolutně jasný, to je základ úspěchu.“ Takže když to dopadlo jinak, zavládlo rozčilení, absolutní nedůvěra. Já si pamatuju, že Hoffmeisterovi zadali variantní libreto. Dokonce jsme byli u něj. Pozval si nás, bydlel v krásném kubistickém domě. Napsal pak pár stránek, kde v podstatě zopakoval, co bylo v Bruselu a Montrealu.

Vy jste se kamarádil se Skácelem?

Nemůžu říct, že jsme byli kamarádi. Ale znali jsme se. Já jsem k němu nosil jeho texty opsaný na stroji, aby je podepisoval. Byl přátelský ke každému, ale jiná generace.

To jste za ním chodil do redakce *Hosta do domu*, do Wiesnerovy budovy rozhlasu?

Ne, do bytu. Bydlel na Kotlářské ve svobodárně.



Model ósackého pavilonu

Vidíte, a mně se zdálo, že kromě toho velkého rohového pokoje s dřevěnou rohovou lavicí tam byl ještě další pokoj. Ale s Kroupou jste se znal dobře, že?

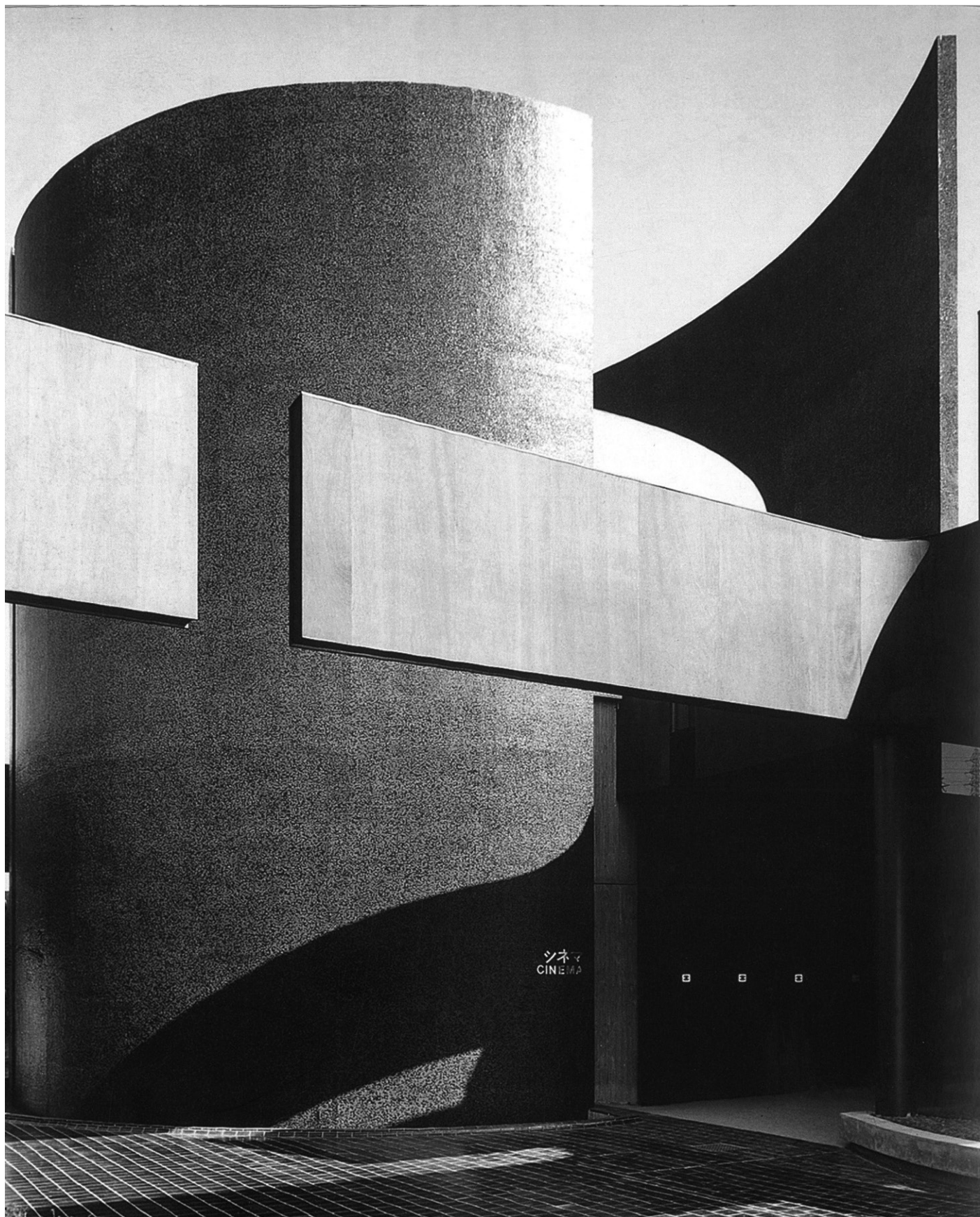
S Kroupou jsme se znali. Byl ředitelem Domu umění, byl šarmantní, s ním jsme se znali daleko líp.

Jednou jsem byl u něj doma na rohu Slovanského náměstí. Nezapomenutelný byt, protože byl celý vytapetovaný obrazy. Včetně předsíně. Rám na rámu, ani milimetr čtvereční stěny. Nic podobného jsem už nikdy neviděl. I když Tomáš Rusín byl u Tugendhatů ve Vídni a říkal, že mají Picassa přišroubovaného na stropě. To Kroupa měl stropy prázdné, pokud si vzpomínám. Když jsme teď narazili na umění, tak kde skončilo všechno to umění, co bylo v ósackém pavilonu?

Nevím. My jsme tam už nebyli a oficiální postoj byl na konci nepřátelský, tak si myslím, že to rozprodali, že se toho chtěli rychle zbavit.

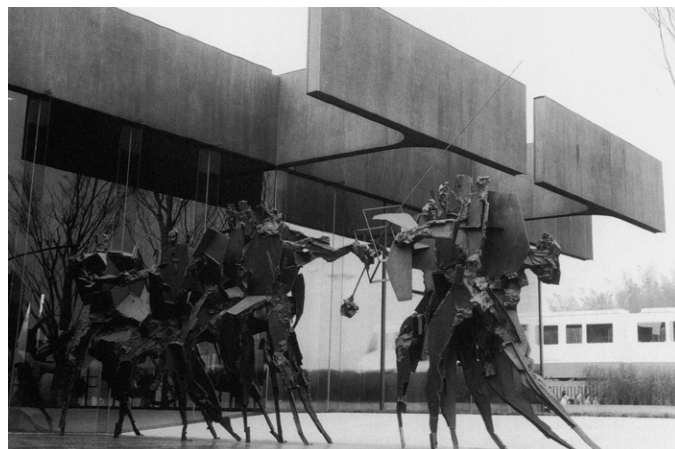
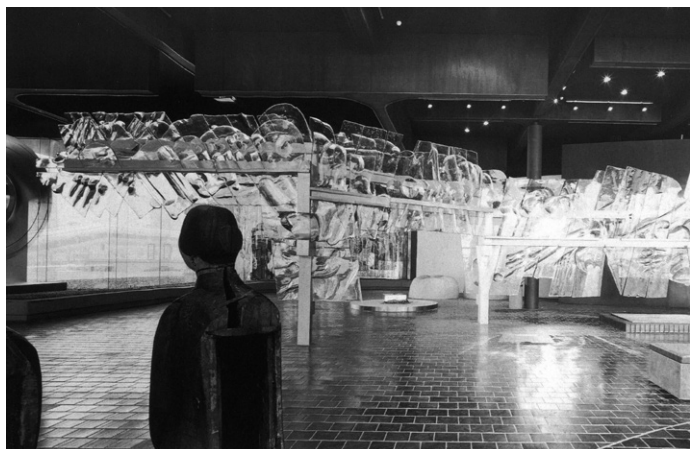
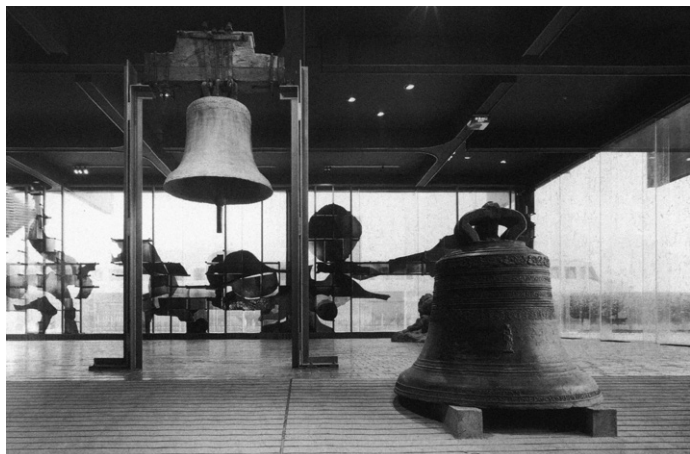
A jak se to umění vlastně do ósackého pavilonu dostalo?

Když jsme vyhráli soutěž, byla proti nám averze, totální nedůvěra. Všechny výstavy do té doby dělala tatáž pražská parta scenáristů a libretistů, a ti byli uražení, že Ósaka jde mimo ně. Tím vznikla averze proti libretu, jehož hlavní myšlenka byla Skácelova. A ta myšlenka měla váhu, sílu té doby. Libreto reflektovalo tehdejší situaci naší země a bylo založené na myšlence času v lidském životě, který se dělí na čas radosti, čas úzkosti, čas naděje. Původně jsme chtěli, aby celý pavilon dělal jeden umělec, a šli jsme za Kolíbalem. Ten ale požadoval plné, neprosklené stěny, tak jsme v druhém kole navštívili Kafku. S ním jsem se tehdy znal, protože měl za ženu sestru brněnského malíře Pavla Navrátila. V té době již byl Kafka v Praze významný malíř. Byl jedním ze tří volených zástupců výtvarníků v nově zakládaném svazu výtvarných umělců. Kafka, Chlupáč, Hoffmeister. Takže když jsme mu řekli, aby nám s výstavou



シネマ
CINEMA

□ □ □



Československý pavilon EXPO '70 byl u nás po ukončení výstavy napaden v televizi i v *Rudém právu* a nikdy nebyl adekvátně publikován. Po ukončení výstavy byl prodán (a snad jinde v Japonsku znovu postaven), patrně jako celá pro něj připravená expozice uměleckých děl, a stopy po nich byly normalizátory zahlazeny. Vjem ze stavby i expozice dnes pomůže přiblížit vzpomínka návštěvníka výstavy. Architekt Miroslav Masák, člen poroty, která v architektonické soutěži v červenci 1968 návrh brněnského týmu vybrala, pavilon na EXPO navštívil několikrát a dnes ho popisuje takto: „Koncepce pavilonu, jeho architektury i expozice, už byla, na rozdíl od bruselské prezentace,

projevem umělecké a občanské suverenity autorů. Historie i současnost republiky byla prezentována střídmě, s vkusem. Na rozdíl od „slovanské“ okázalosti bruselské expozice spíše s anglosaskou střízlivostí. (...) Expozice se návštěvníkům nepodoběla. Představila naši republiku jako společnost inteligentních, citlivých a vzdělaných lidí. (...) Architektura pavilonu byla více sochou než stavbou. Volně chápaný půdorys nad přirozeně zvlněným terénem zastřešovala dva metry vysoká struktura lepeného dřevěného roštu. Optické propojení interiéru s exteriérem umožňoval prosklený plášť. Pavilon vymezoval tím nejprostším způsobem kousek japonské krajiny pro prezentaci Československa.“

pomohl, pochopil možnost, která se nabízela, a udělal skvělou věc, spojil se s Libenským. Čili Kafka, Libenský, sochař Janoušek a grafik a scénograf Nývlt byla základní skupina, která celou výstavu připravila. Kafka napsal podrobnější scénář, přibrali další výtvarníky a museli odolávat té nedůvěře. A to Kafka dovedl perfektně.



Čestmír Kafka, stěna u dětského hřiště na Lesné

Když ale tým pražských výtvarníků dělal Ósaku, tak Brňákům nedal nic, přestože třeba Kubíček nakreslil kompozici půdorysných křivek pavilonu...

Kafka brněnský výtvarníky asi neznal. Měl všechny kamarády v Praze, čili si je vybral. My jsme mu do toho nemluvili. Já jsem ani nevěděl, co dělá. S Jenčkem a Pallou jsme si rozdělili práci a výstavu měl na starosti Palla.

Vy tři autoři jste se při stavbě pavilonu v Ósace střídali. Každý z vás tam byl tři měsíce, nejprve vy, pak Jenček a nakonec Palla, je to tak?

Ano. Japonci byli skvělí. V Japonsku je architekt pan Někdo, komu se klanějí. Tady byl architekt nula. I dneska ještě je. Kdežto v Japonsku Pan architekt. Tam byly strašné situace, třeba přijela limuzína, bílý záclonky, šofér v bílých rukavicích, že se jede do nějaké firmy něco rozhodnout. Dobře, jelo se do nějaké firmy a představte si, tam přinesli na stůl katalog barev. Barva na vzduchotechnický zařízení do suterénu! Tak já jsem musel říct: „tato šedá“. Poté se jelo do luxusní hospody a gejši zatančily, zazpívaly. Jenček tam měl taky úsměvný zážitek. Na tom kulatém kině jsme měli zelenomodrou skleněnou mozaiku ze Železného Brodu. Z Česka přijela mozaika na papírech, nalepili ji tam... a zděšení – stěna byla šedá. Nebyla modrá, byla šedá. Japonci přišli zoufalí: „Co jsme udělali špatně, jak je to možné!“ Aleš Jenček, to byl typický on, požádal o láhev tuše, vzal hadru, namočil ji do té tuše a pomatlal tu stěnu. Modrá! On prostě ty šedý spáry mezi skleněnými čtverečky natřel tuší a bylo. Vykládal, jak ti Japonci říkali jen: „Pan architekt!“

A v Japonsku jste poznal Zdeňka Palcra?

Palcra jsem poznal až v Ósace. Měl tam velkou betonovou reliéfní stěnu, tak ho tam dopředu poslali ji připravit. Tam jsme se sešli, jediní Češi. Bydleli jsme ve stejném hotelu. Každý den ráno jsme jezdili do práce, v neděli na výlety, tak jsme se skamarádili. To nám zůstalo, umřel v roce 1996. Vy jste ho ale taky znal, pro nás pro všechny byl zdroj úžasných informací o umění. A svými jasnými výroky kdekoho štvál, ale měl respekt. Jednou k němu přijela Mládková, dovedl ji Kolíbal. A ona se tam rozhlížela a vzala tužku a začala si křížkovat sochy. A pak povídá: „Pane Palcre, tady těch deset soch беру.“ Palcr se

naštval, že přece není možné, aby koupila deset soch. Tak jí řekl: „Paní Mládková, ona ani jedna není hotová.“ Kdyby byla řekla dvě, tak je mohla mít, ale deset ne. To byla urážka.

Ósaka byla v řadě ohledů výjimečná soutěž, ale do zahraničí jste dělal soutěží celou řadu. Například hned několik s Jaromírem Sirotkem...

Pár asi ano. Už si to moc nevybavuju. Do Vídně a do Finska, do Espoo...

A taky do San Sebastianu ve Španělsku. Takže fůra práce. To mě právě fascinuje, jak spolu tehdy architekti spolupracovali, i když třeba nepracovali v jednom podniku. Sirotek nebyl ve Stavoprojektu, byl ředitelem SPÚO, ale dělali jste spolu soutěže.

Se Sirotkem jsme se scházeli pořád. To byl blízký přítel, dá se říct. Ta sestava se pořád měnila. I s Alešem Jenčkem jsme něco dělali. Soutěží bylo moc. Ony nás ty návrhy nic nestály. Všechno jsme kreslili sami. Velká potíž u mezinárodních soutěží vždycky byla sehnat pět dolarů na soutěžní podmínky. Museli jsme do banky, a teď dlouhý vysvětlování, na co chceme pět dolarů. A když jsme to posílali do ciziny, tak na celnici a tam všechno rozbalit, každý papír, každou stránku chtěli vidět, jestli neposíláme nějaký protistátní materiály. Ale dělali jsme to rádi, strašně nás to bavilo. Samozřejmě tam byly vždycky stovky návrhů. Takže šance nulová. Ale to nám moc nevadilo. Odměnou bylo, že nám potom chodily katalogy, já jich tady mám plnou bednu, kde byly otištěny oceněný a někdy všechny soutěžní návrhy. Soutěže pro nás prostě byly zpestření a zábava. Jednou jsme s Alešem

dělali soutěž na správní centrum Dolních Rakous v St. Pölten. A tam jsme nakreslili takový oblý baráky, jako vlny. Samozřejmě s náma vyběhli. A já teď vidím v televizi centrum NATO, a to jsou ty stejný baráky, akorát větší. Samozřejmě si myslím, že soutěže jsou pro architektu strašně důležité. Získávají zkušenosti a mají možnost porovnat svoje schopnosti s cizíma. To je neocenitelná praxe.

Když mluvíme o soutěžích a vůbec vaší práci, tak konstatuji, že jste na sebe velmi přísný. Do své monografie jste provedl velmi strohý výběr. Řadu věcí, co jste udělal, jste do knížky vůbec nedal.

Tu knížku vydal Obecní dům, musíte si to pamatovat. Když jsem přestal chodit do práce, začal jsem se tím bavit, tak jsem si to poskládal. Náklad 200 kusů. Kdyby někdo chtěl, tak jich ještě deset mám. A taky jsou v tom hezký texty. Jeden napsal například pan profesor Fuchs. V osmašedesátém, když se dokončila Lesná, jsme zavolali pana profesora, jestli by nechtěl laskavě za náma přijít. A on skutečně přišel na Lesnou, strávil tam půl dne, a pak za dva dny přišla karta, tady je to otištěné: V upomínku na den tehdy a tehdy na Lesné, Váš Bohuslav Fuchs.

Profesor Fuchs přináší další téma. Myslíte si, že dobrý standard brněnské architektury v 60. letech souvisí s kvalitou výuky na brněnské technice v době, kdy tehdejší architekti studovali, tedy těsně po válce a na začátku 50. let? Že jejich práce měla dobrý standard, protože ta škola byla dobrá, jejich učitelé byli dobří? Sám jste studoval u profesora Rozehnala.

Samozřejmě. Ta škola měla skutečný vliv. Šel jsem na ni z průmyslovky. Vůbec jsem neměl představu, co to je, kam vlastně jdu. Jenomže ta uvolněná atmosféra ve škole a každodenní kontakt s učiteli... Každý nás velice rychle naučil, co práce architekta vlastně znamená, jaký má význam, a dokonce jaká je s ní spojená odpovědnost. To bylo sugestivní. Samozřejmě během školy jsme se všichni učili ze staveb našich učitelů, ty jsme znali, například Rozehnal měl své plány pověšené na stěnách. Vážili jsme si jejich lidského přístupu. Takže ano, ta škola byla výjimečná. Ale to mluvím o konci čtyřicátých a začátku padesátých let, diplomku jsem dělal v roce 1951. A tehdy se tam zrovna objevil Meduna. (*Architekt Vladimír Meduna, 1909–1990, hlavní protagonista stalinismu na poli architektury v poválečném Československu, od roku 1962 kandidát ÚV KSČ, od roku 1972 předseda normalizačního Svazu československých architektů, rektor VUT v Brně v letech 1958–1968 /roku 1968 odvolán/ a 1970–1976, pozn. PP*) A ten chtěl Rozehnalovy žáky trochu potrápit nebo nejraději vyházet. Pamatuju si situaci, když zasedala ta komise. Meduna to tam začal rozjíždět, musel přijet Rozehnal a zabojovat o svoje žáky. Takže ta škola vlastně začátkem 50. let skončila. To už tam začali ti bolševičtí funkcionáři, Meduna, Alexa, Putna... Kuriala jsme měli docela rádi. Byl to vzdělaný člověk, skvělý řečník. Ale moc toho nepostavil, je autorem pomníku Rudé armády, vlastně jen toho soklu. Dnes se to neví, ale na pomník byla těsně po válce vypsána soutěž, kterou vyhrál neznámý sochař, jmenoval se Hochman, myslím, že to dokonce byl nějaký doktor (*výtvarný samouk JUDr. Bohumil Hochman, 1909–1950, soutěž proběhla v roce 1946, pozn. PP*). Udělal skupinu figur, takový

občany z Calais. A proto potřeboval široký sokl. Ten navrhl Kurial. Miloval renesanci, a tak jsou na soklu tři vrstvy bosází ve vzájemně dokonalých proporcích. Vpředu byla plotna, kde byl původně nápis, rozkaz k osvobození Brna. Na jedné straně rusky, na druhé straně česky. Kurial potřeboval někoho, kdo ty písmenka nakreslí. Byl jsem student, tak mně to dal kreslit. Uměl dokonale rozpalovat mezery podle různých typů písma. To mě naučil. Jenomže ten Hochman umřel. Tak přišel nový autor, samozřejmě Makovský. Kdo jiný než Makovský, že? Ovšem Makovský řekl, že tam žádné figury nebudou, že tam bude voják.

Původně tam byla žena jako personifikace vítězství, ale jak po Únoru přituhovalo, obnažené ženy už na pomnících být nesměly, tak tam musel postavit vojáka.

No a samozřejmě, širokej sokl bylo potřeba upravit, posílit a zvýšit střed, přidat ještě pár kostek pod tu jedinou figuru. Víím, že Makovský si sokly pod sochy dělal sám. A dělal to skvěle. Makovskýho jsem měl docela rád. Musím říct, že to byla úžasná osobnost. Tehdy se říkalo, že měl dělat Gottwalda a že to odmítl. Ale udělal nádhernýho rudoarmějce, který je ve Zlíně.

Ano, ale ten je podle anděla na barokním hřbitově ve Střilkách. Tedy nejsem si jist, zda tam ještě je, zda nebyl mezi těmi sochami, co někdy před pětadvaceti lety ukradli.

Jeho parketa byl Komenský, myslím, že toho dělal nejraději. A to je světová socha. Makovský byl osobnost.

No vidíte, a Sirotek mi vyprávěl, že Makovský měl strach ze svého asistenta Axmanna a nechtěl před ním mluvit, a že když za ním přišel Rozehnal (Jaromír Sirotek byl v 50. letech asistentem profesora Rozehnal), tak si ho bral někam bokem, aby je Axmann neslyšel.

Axmann tam byl po něm a snažil se hrát Makovskýho, ale byl bolševik. Makovský byl ve straně, ale jak to myslel doopravdy, nevím. Nemluvil o tom, ale vím, že partajní funkcionáři chtěli, aby dělal Gottwalda. A on ho dokázal neudělat... Když se dělalo divadlo, dostal za úkol je obestavět sochama. Viděl jsem ho u Oplatka. Nechal si to divadlo udělat z hlíny! Přišel a začal se v tom patlat.

A vymyslel vstupní schodiště divadla, s tím si prý architekti pořád nevěděli rady. Myslím, že mi to vyprávěl pan architekt Strejc. S ním jste byl ve VÚVĚ, že?

Ano, na Karla Strejce si vzpomínám. Také jsem tam potkal Jaromíra Štvána. Byl to šikovný, pracovitý chlap. Dělal tabulky na občanskou vybavenost, kde bylo určený, na kolik obyvatel kolik metrů čtverečných hospody, kolik metrů čtverečných obchodu a tak dál. Použili jsme to, když jsme dělali program na Lesnou. Štván v 68. emigroval do Švýcarska a později nás tam pozval. A představte si, čím se zabýval. Dělal urbanismus afrických měst! A jistě to dělal dobře. A další zajímavá postava ve VÚVĚ byl Dušan Riedl. Psal rozbor urbanistické historie měst a myslím, že to psal dobře a mělo to hodnotu. Byl sběratelem grafiky, citlivý a sympatický člověk.

To by sedělo, protože byl aristokrat. Ale myslím, že nižší, čili asi svobodný pán nebo rytíř.

Konečně také Růžena Žertová byla baronka. Možná proto byla taková nezlomná a profesor Rozehnal ji měl za svoji důvěrnici. I během zinscenovaného uvěznění na Pankráci v tzv. Basaprojektu. Paní architektkou Žertovou se vrátím k osobnostem vaší architektonické generace. Jaromír Sirotek, František Zounek, Miroslav Dufek, Zdeněk Řihák, Zdeněk Kříž, Pavel Krchňák, Zdeněk Chlup, Jaromír Zlámal, Jaroslav Ledvina, Miroslav Spurný, Milan Steinhauer, Ivan Ruller, Růžena Žertová, ti všichni přece byli výborní architekti. A vlastně i Miloslav Kračmoliš, který se pak aktivně zapojil do normalizace, byl dobrý architekt. Je to silná generace, která významně ovlivnila podobu Brna, a přesto o ní nenalezneme jedinou knihu nebo film. Nepřijde mi dobré, že povědomí o těchto architektech odešlo s nimi. A přitom nějakou dobu si vaše generace pomáhala. Vám třeba pomohl Zdeněk Chlup ke Candilisovi do Paříže...

Zdeněk Chlup, když byl hlavním architektem města, jezdil do ciziny na nějaký kongresy. Jednou přijel a řekl: „Znám Candilise.“ Candilis byl dost známej. Candilis, Josic, Woods, tak se ta kancelář jmenovala. Tehdy stavěli Le Mirail, což byl velký satelit města Toulouse, kde byl nebo stále ještě je letecký průmysl. A mně se docela líbilo, jak to měli vymyšlené. Woods, ten z nich byl asi nejlepší, Angličan, jezdil po Paříži v obleku na kole. A postavil v Berlíně Svobodnou univerzitu – Freie Universität Berlin. Takže když Chlup řekl: „Znám Candilise,“ bez rozmyšlení jsem reagoval: „Koukej, zeptej se ho, jestli by mě vzal na stáž.“ Nijak jsem na to nemyslel, ale Chlup se ho skutečně zeptal. A Candilis prý mávl rukou a řekl: „Ať přijde, na rok.“ Stavoprojekt mně tehdy dal dovolenou na tři měsíce. Pas jsem si vyřídil, ale

nedostal jsem žádné peníze na pobyt. Pár franků na cestu. Každý řekl, budeš si tam vydělávat. Tak jsem se jednoho dne ocitl v Paříži, znal jsem jen adresu ateliéru – Rue Dauphine, Paříž 6, Levý břeh, nejlepší čtvrť Paříže.

Ano, stará Paříž, nepřestavěná moderně Hausmannem, tam bydlí dobré pařížské rodiny, anebo ti, co za ně chtějí být považováni.

Tak jsem si tam našel hotýlek, podkrovní pokoj, ubytoval se a šel na procházku. A naproti druhému hotelu byly dveře do galerie a na nich plakát Sima. Tak jsem tam vešel, v rohu byl stoleček, u něj seděla nějaká mladá dáma. Nevěděl jsem, jestli se tam platí, nebo neplatí. Francouzsky jsem neuměl, byl jsem oblečený jako z venkova, tak jsem se tam tak motal, když ke mně přistoupil menší starší pán, ostříhaný na ježka, podával mi ruku a povídal: „Já jsem Šíma.“ Neskutečné. Jak poznal, že jsem Čech, to nevím, ale mohl to odhadnout. A tak si se mnou začal vykládat: „Co tady děláte? Kolik vám budou platit? Co je v Brně nového?“ Pak mně dal katalog a takový plakátek a já blbec jsem si to nenechal podepsat. Nakonec povídá: „Tak někdy zavolejte.“ Samozřejmě jsem z něho měl takový komplex, že jsem to odkládal. A zavola jsem, až než jsem odjížděl. On si mě pamatoval a povídá: „No jo, ale já mám návštěvu, mně se to teď nehodí.“ Tak jsem to prošvihl, návštěvu u Šímy! Nejlepšího českého malíře! Ale stejně, chodit v Paříži do práce stále stejnými uličkami, to je úplně jiná záležitost, než když tam někdo přijede autokarem na pět dní. V ateliéru u Candilise bylo asi deset architektů, ani jeden Francouz, ani jeden. Francouzská sekretářka, Němci, Švýcaři, samozřejmě Poláci, Japonci, Čech. Já jsem tedy přišel, že budu kreslit. Vytáhl

jsem rýsovací pérko, co jsem si dovezl. Takový ty dvě nožičky, mezi které se nakape tuš. To jsem tam rozbalil a oni se všichni seběhli. „Co to je? Co to je?“ Všichni tam měli pero Rotring. To u nás nikdo neznal. A já jsem tam to pero Rotring vyfásoval. To byl hlavní přínos z toho ateliéru. V něm tehdy řešili jakýsi letní resort někde u moře. Pracovalo se každý den do večera, samozřejmě i v sobotu. Plat byl mikroskopický, stačilo mně to tak na ten hotýlek a na bagety. Ale Paříž je město, kde se dá dobře žít. V roce 2002 tam Francouzský institut architektury pořádal výstavu české architektury a pozval asi deset architektů, však jste tam byl taky, a i já jsem měl tu čest. A oni nás ubytovali takřka ve stejné ulici, jako jsem bydlel tenkrát. To bylo úžasné. Kavárny stejné jako tehdy. Úplně stejné. Stejný nábytek, stejná atmosféra. Tam je to na věčnost.

Zůstaňme ještě u výstav. V 80. letech jste v sále Stavoprojektu organizoval výstavy tehdy zakázaných výtvarníků, bylo jich celkem sedm (Dalibor Chatrný, Zdeněk Palcr, Miloslav



V. Rudiš, M. Rudiš, obytný soubor městských domů
U nemocnice, Litomyšl, 1995–1996

Chlupáč, Jánuš Kubíček, Stanislav Podhráský, Čestmír Kafka, mladí výtvarníci Eva Mautnerová, Arnold Bartůněk, Michal Blažek, Pavel Míka a Michal Šarše). A kromě toho jste již od 70. let v našich nejlepších galeriích instaloval řadu výstav vašich přátel výtvarníků, třeba Josefa Kubíčka v brněnském Domě umění a ve Valdštejnské jízdárně anebo Miloslava Chlupáče v Belvederu, na tu si vzpomínám...

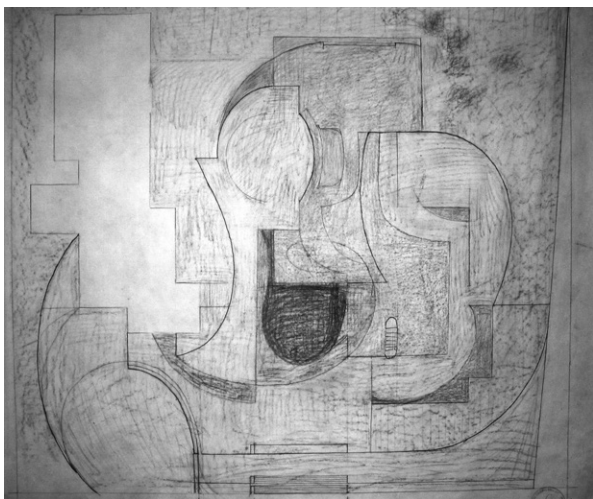
Léta jsem dělal instalace výstav brněnské skupiny Q. Její duší byl Ludvík Kundera. Ten byl ochotný napsat text o komkoliv. Jestli to je mistr, nebo není, mu bylo jedno. Měl představu, že to je kultura a že každá kultura má svou cenu. No a k Chlupáčovi... Zažil jsem Palcra, když Chlupáčovi instaloval výstavu. Jemu to bylo skoro jedno, ten by to tam byl postavil a šel. Ale Palcr, ten z toho dělal drama. Milimetr tam, milimetr sem. Později, to už tu Palcr nebyl, jsem taky měl příležitost dělat Chlupáčovi výstavu, v Belvederu. Na Hradě byla tehdy vedoucí odboru kultury Kaliopi Chamonikola, kterou jsme znali z Uměleckoprůmyslového muzea, a vymyslela dobrou věc, že v Belvederu bude každý rok jeden sochař a první bude Chlupáč. Když jsem to dělal, tak mě asi na čtyři dny ubytovali v bočním křídle na Hradě. Měl jsem klíče od bran a průchodů, a tak jsem mohl večer chodit po těch dvorech. To bylo úžasný.

To Zdeněk Palcr bohužel už žádnou výstavu neměl. Za normalizace nesměl vystavovat a po roce 90 už výstavu nechtěl. Nabízeli mu ji, ale Palcr řekl, že žádnou výstavu dělat nebude. Všichni do něho hučeli, Rezek, Chlupáč, ať neblbne. Ale Palcr na to: „Ne, nebudu vystavovat. Měsíc bych nespál, byl bych nervózní, nemám na to čas.“ Škoda, ale takový Palcr byl. A byl to skvělý sochař, mrzí mě, že se na něj zapomíná.



V. Rudiš, instalace výstavy díla Josefa Kubíčka ve Valdštejnské jízdárně v Praze, 1976

Poznámka autora: Rozhovor jsem chtěl zprvu vybavit medailony všech zmiňovaných osob, avšak vzhledem ke snadné dostupnosti informací na internetu jsem nakonec od záměru upustil. Jako výmluvnější přiblížení obrazu doby, v níž Rudišova generace tvořila, uvádím informaci o osudu protagonistů rozhovoru v době dokončení sídliště Lesná a ósackého pavilonu, tedy v roce 1970. Viktor Rudiš, Vladimír Palla a Aleš Jenček sice získali cenu Japonského architektonického institutu za nejlepší pavilon na EXPO '70 v Ósace, ale v Československu byl zákaz cokoliv z Ósaky publikovat a autoři pavilonu nebyli přijati do nového normalizačního Svazu architektů ČSR. Jan Skácel měl zakázáno publikovat a časopis *Host do domu* byl zrušen. Adolf Kroupa byl zbaven funkce ředitele Domu umění a musel odejít do důchodu. František Zounek byl zbaven funkce vedoucího ateliéru ve Stavoprojektu Brno a nebyl přijat za člena Svazu architektů ČSR. Jaromír Sirotek byl zbaven funkce ředitele SPÚO a musel ho opustit, nesměl se stát členem Svazu



Jánuš Kubíček, náčrt řešení podlahy ósackého pavilonu

architektů ČSR. Zdeněk Chlup byl zbaven mandátu poslance České národní rady a Federálního shromáždění i funkce vedoucího Útvaru hlavního architekta, který musel opustit, a nesměl být zaměstnán v Brně a stát se členem Svazu architektů ČSR. Timoteus Slezák byl zbaven funkce ředitele Stavoprojektu Brno a musel ho opustit. Ivan Ruller nebyl přijat do Svazu architektů ČSR. Bohumír Matal byl vyloučen ze Svazu československých výtvarných umělců, nesměl vystavovat a dobrovolně opustil Brno. Jánuš Kubíček byl vyloučen ze Svazu československých výtvarných umělců. Čestmír Kafka byl vyloučen ze Svazu československých výtvarných umělců a nesměl vystavovat. Zdeněk Palcr byl vyloučen ze Svazu

československých výtvarných umělců a nesměl vystavovat. Miloslav Chlupáč byl vyloučen ze Svazu československých výtvarných umělců a nesměl vystavovat. Jeho monumentální plastiky na dnešní Evropské třídě v Praze byly exemplárně odstraněny. Ludvík Kundera byl zbaven místa dramaturga Mahenova divadla a měl zakázáno publikovat, Sdružení umělců Q bylo zrušeno. Miroslav Masák byl zbaven pozice vedoucího Školky SIAL, nebyl přijat do Svazu architektů ČSR a jím spoluzaložený SIAL byl zrušen. Karel Prager nebyl přijat do Svazu architektů ČSR a jím založené Sdružení projektových ateliérů bylo zrušeno. Již v roce 1958 byli profesori Bohuslav Fuchs a Bedřich Rozehnal donuceni opustit Fakultu architektury a pozemního stavitelství VUT v Brně a byl proti nim veden vykonstruovaný soudní proces. Bedřich Rozehnal v něm byl odsouzen na čtyři roky ztráty svobody a dva roky byl vězněn, rozsudek Bohuslava Fuchse nenabyl právní moci a soudní řízení bylo ukončeno amnestií prezidenta republiky v roce 1964. Rozhodnutí soudu o úplné rehabilitaci bylo oběma doručeno na počátku normalizace, aby vzápětí byli zbaveni pozic nabytých za pražského jara a opět se stali nežádoucími osobami. ■

Petr Pelčák (1963), architekt.

