

# STAVBA

4/2016

ČASOPIS PRO VŠECHNY, KTERÉ BAVÍ STAVĚNÍ A ARCHITEKTURA



0 4





JAKUB POTŮČEK

## Geneze Šumperáku

K Šumperáku mám, ostatně jako většina z nás, značně ambivalentní vztah. Nejprve jsem ho miloval, abych ho později pro jeho šikmé plochy, kruhová okna či barevné luxfery, zkrátka pro všechny atributy, které mu kdysi propůjčovaly punc jisté výjimečnosti, jednou a provždy zatratil. O tom, že je produktem nízké estetiky a také stavbou, jež negativně poznamenala obraz naší krajiny, jsem zkrátka nepochyboval. O to více jsem byl překvapen, když se o Šumperáku objevila docela rozsáhlá publikace. Nešlo mi na rozum, proč se někdo něčím tak pitoreskním vůbec zabývá, obzvlášť když stále ještě postrádáme celou řadu kritických studií o moderní české architektuře a jejích vůdčích osobnostech. „Autoři se dočista zbláznili,“ pomyslel jsem si a jejich dílo, aniž bych se s ním seznámil, jsem hodlal vytěsnit z paměti. Že by to byla chyba, mi došlo až později. A tak když Galerie Jaroslava Fragnera uspořádala představení této publikace, nezaváhal jsem a vydal se přímo z úst autorů vyslechnout příběh o zrození tohoto typu stavby i pohnutkách, které fotografa Tomáše Pospěcha a historičku umění Martinu Mertovou dovedly až k vydání knihy s lapidárním názvem „Šumperák“.

Šumperák není klasickou uměnovědnou publikací, nýbrž fotografickým konceptem, uvozeným nevelkou, zato však fundovaně koncipovanou kapitolou z pera Martyiny Mertové, která se rodinným domem typu V,

jak zní jeho přesné označení, systematicky zabývá od roku 2007, kdy jej pro zpestření zařadila do knihy *Slavné vily Olomouckého kraje*. Díky ní se tak jméno neznámého projektanta Josefa Vaňka (1932–1999) dostalo, zřejmě poprvé, do širšího povědomí. Ačkoliv Vaněk prototyp svého domu vypracoval někdy kolem roku 1966, příběh jeho geneze začíná již o dekádu dříve. Tedy v padesátých letech, která individuální výstavbě na rozdíl od té hromadné a řádně protežované sice nepřála, ale přesto ji nijak neomezovala. Svědčí o tom rozmanitá škála odborných studií, manuálů i stavebních rádců, kterých autorka napočítala na tři desítky. Stinnou stránkou těchto tiskovin, které de facto suplovaly nezáměr architektonických časopisů, byla absence jakéhokoliv stylu či kultivované formy, které by odpovídaly jak době vzniku, tak aktuálním technologiím. Valná většina z nich tak nabízela jen málo přitažlivé projekty, které s moderním stavebnictvím nijak nesouvisely. Trvalo však poměrně dlouhou dobu, než mohla být tato praxe podrobena otevřené kritice. Ta se, jak známo, začala rodit teprve až ve druhé půli šedesátých let, a to díky pozvolnému tání zamrzlého poststalinistického režimu. Na stránkách časopisů o životním stylu, architektuře a bytové kultuře, jakým byl třeba *Domov*, se taková kritika ozývala čím dál častěji. Za všechna stačí citovat slova Ludvíka Veselého, který v roce 1966 napsal: „Jako by se vývoj zastavil u typů, které před

válkou vyráběli na běžícím pásu průměrní a spíše podprůměrní stavitelé.“ Tvrdit ovšem, že to zavinil nezáměr architektů, by samozřejmě bylo zavádějící a nepravdivé. Ostatně, v padesátých i šedesátých letech se projekty vzorových rodinných domů poměrně intenzivně zabývaly jak státní projektové kanceláře, tak experimentální pracoviště, jakým byl například Studijní a typizační ústav. Nedostatkem jejich výstupů byla ovšem omezená škála variací nabízejících, budeme-li to bagatelizovat, v podstatě jen dva druhy rodinných domků. Tradičně koncipovaný dům venkovského typu, prostřednictvím něhož chtěli architekti naše vsi zachovat v jejich původní podobě, nebo dům moderního, univerzálně aplikovatelného střihu, který si jeho tvůrci představovali jako produkt průmyslové výroby. První z nich sice zohledňoval požadavky venkovského života, avšak svým nemoderním pojetím už nebyl sto uspokojit rostoucí poptávku po aktuálním designu, tak jak to třeba uměly běžně dostupné domácí spotřebiče nebo výrobky denní potřeby. Handicapem druhého, který již masovému vkusu dokázal vyjít vstříc, byla jeho faktická nedostupnost. Ani tak diplomaticky zdatným architektům, jakými byli Karel Hubáček nebo Jaroslav Vaculík, se nikdy nepodařilo svoje detailně propracované projekty montovaných rodinných domků či víkendových chat dostat do sériové výroby. A právě tyto nedostatky přiměly Vaňka, vyučeného zedníka



a z brněnské architektury zběhnuvšího studenta, k vypracování projektu rodinného domu typu V, pro nějž se díky místu vzniku okamžitě vžila přezdívka šumperák.

Šumperák je skutečným společenským fenoménem, který vyjma katalogového domu Alfa, nemá v naší stavební historii obdoby. Přitom nejvíce fascinujícím na tomto domu, jímž Vaněk jen „chtěl vyplnit mezeru mezi potřebami stavebníků a produkcí státních projektových ústavů“, je to, že vlastně nic nového ani převratného nepřinesl. Lidem jen nabídl to, co státní projekční kanceláře nabídnout nedokázaly. Tedy moderní a vizuálně atraktivní dům, k jehož realizaci postačují běžné stavební postupy a materiály, které jsou skoro vždy k mání. Díky Vaňkovi a také pětidennímu pracovnímu týdnu, který vládla ČSSR zavedla koncem šedesátých let, přestalo být komfortní bydlení jen těžko uskutečnitelným snem a stalo se skutečností. Ať už se s estetikou šumperáku ztotožňujeme či nikoliv, jedno jeho tvůrci upřít nemůžeme: byl svým způsobem géniem, který měl tu smůlu, že žil ve společnosti a době, které mu nedovolily rozvinout talent, respektive podnikatelského ducha, jímž byl bezpochyby obdařen.

Kdyby kniha Tomáše Pospěcha a Marty Mertové byla uměnovědnou publikací, jíž ale není, leccos by se jí dalo vytknout. Třeba autorčinu snahu označit Vaňkovu tvorbu za „insitní architekturu“. Pomineme-li skutečnost, že tento pojem český dějepis umění, na rozdíl od toho slovenského, nezná a nepoužívá, může toto pojmenování jen stěží obstát. Vaněk totiž svůj projekt nevypracoval bezelstně, jen pro blaho pracujícího lidu, nýbrž volně k prodeji. Zprvu za osm set a později rovnou za dva tisíce Kčs. Výtka je to ale osobní, a tudíž marginální. Textu Marty Mertové si jinak nesmírně vážím, obzvláště pro jeho jazykové a stylistické kvality. Má pevnou strukturu a jasně danou linku zasazenou do širších souvislostí, která se vine tak, jak má, tedy z bodu A až k bodu Z. Díky tomu se kapitola, kterou autorka nazvala Geneze, čte s lehkostí dobré detektivky. Ovšem s jedním zásadním rozdílem; pachatel, stejně jako jeho motiv, jsou čtenáři už dopředu známi. Tím však kniha neztrácí na přitažlivosti, ale naopak. Mnoho indicií nezbytných k pochopení vášní, které šumperák léta vzbuzoval, je totiž skryto v přílohách. Tvoří je jak rozhovory se stavebníky nebo

dcerou Josefa Vaňka, tak fascinující obrazový materiál v podobě miniaturizované kopie autentického plánového paré a fotoalba rodiny Tučkových, které zde autoři prezentují jako tzv. „případovou studii“. Jde o časosběrný fotografický záznam z let 1969–1972, který zobrazuje stavbu hned dvou šumperáků naráz. Jeho půvab ovšem tví ve schopnosti vyjádřit to, co slova stěží postihnou: pozitivní emoce, entuziasmus či hrdost.

Samostatnou kapitolu tvoří fotografický koncept Tomáše Pospěcha, jehož fascinace šumperákem dala vlastně celé publikaci vzniknout. Pospěch, vzděláním též historik umění, zde Vaňkovy domy typu V zkoumá z mnoha úhlů pohledu, a to jak zvenku, tak samozřejmě zevnitř. Jeho soubor prostých dokumentárních fotografií je do značné míry zdrcující sondou do estetického (ne) cítění i vkusu současné české společnosti, přetěžce zkoušené démonem „baumaximize“. Jejím vlivem a také z bezradnosti z nepřeborné škály zboží, jež tyto hobby markety nabízejí, tak bohužel vznikají kreace mnohonásobně horší, nežli byl sám šumperák, tolik limitovaný normalizační materiálovou mizérií.



**STEELCRETE®**  
Výztuže už nejsou sexy

**ČESKOMORAVSKÝ  
BETON**  
HEIDELBERGCEMENT Group



steelcrete.cz