

89 Stroj na metropolitní staré mládence...

38. Lucius Boomer, „The Greatest Household in the World“, in Crowninshield, *The Unofficial Palace*, s. 16–17.

39. Tamtéž.

40. Kenneth M. Murchison, „The Drawings for the New Waldorf-Astoria“, *American Architect*, leden 1931.

41. Tamtéž.

42. Texty na zadní straně pohlednice.

43. Kenneth M. Murchison, „Architecture“, v Crowninshield, *The Unofficial Palace*, s. 23.

44. Francis H. Lenygon, „Furnishing and Decoration“, tamtéž, s. 33–48.

45. Lucius Boomer, jak je citován v Helen Worden, „Women and the Waldorf“, tamtéž, s. 53.

46. Clyde R. Place, „Wheels Behind the Scenes“, tamtéž, s. 63.

47. Boomer, „The Greatest Household“.

48. B. C. Forbes, „Captains of Industry“, v Crowninshield, *The Unofficial Palace*.

49. Worden, „Women and the Waldorf“, s. 49–56.

50. Elsa Maxwell, „Hotel Pilgrim“, v Crowninshield, *The Unofficial Palace*, s. 133–136.

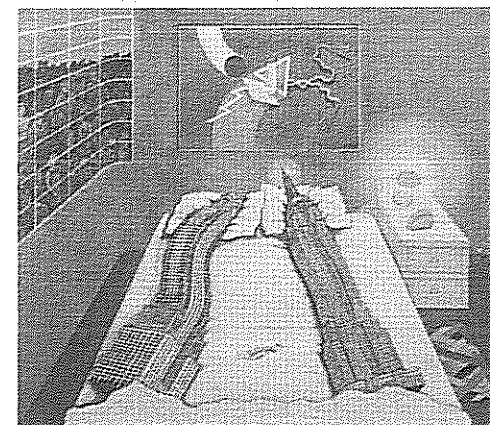
51. Viz „The Downtown Athletic Club“, *Architectural Forum*, únor 1931, s. 151–166, a „The Downtown Athletic Club“, *Architecture and Building*, leden 1931, s. 5–17.

52. Arthur Tappan North, *Raymond Hood*, v řadě Contemporary American Architects (New York: Whittlesey House, McGraw Hill, 1931), s. 8.

53. Chase, *New York – The Wonder City*, s. 63.

JAK DOKONALÁ MŮŽE BÝT DOKONALOST: VYTVOŘENÍ ROCKEFELLEROVA CENTRA

*Když vidím, jak dokonalá může být dokonalost,
stávám se tak sentimentální...*
Fred Aster v *Top Hat*



90 Madelon Vriesendorp, *Flagrant délit*
[*Přistiženi in flagranti*].

Architektura je řemeslo vyrábějící přiměřené přístřeší pro lidské činnosti. Mojí oblíbenou formou je koule. Zkouškou prvotřídní inteligence je schopnost držet v mysli zároveň dvě protikladné představy a stále si zachovat schopnost fungovat.
F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up*

Reprezentant

Manhattanismus je urbanistická doktrína, která ruší nesmiřitelné rozdílnosti mezi vzájemně se vylučujícími pozicemi; aby ustavila své teoremy v realitě Mřížky, potřebuje lidského reprezentanta.

Pouze on může pojmut dvě výše zmíněné pozice *najednou* bez rozvinutí neúnosných napětí v jeho psychice.

Tímto reprezentantem je Raymond Hood.¹

Hood se narodil roku 1881 v Pawtucketu ve státě Rhode Island jako syn zámožné baptistické rodiny; jeho otec vyráběl kazety. Hood navštěvoval Brownovu univerzitu, pak Školu architektury na MIT. Pracoval v architektonických ateliérech v Bostonu, ale chtěl se dostat na École des beaux-arts v Paříži; roku 1904 ho odmítli pro nedostatek kreslířských schopností.

Roku 1905 je přijat. Před odjezdem do Paříže varuje své kolegy v ateliéru, že se jednoho dne stane „největším architektem v New Yorku“. Hood je malý; vlasy mu rostou z temene hlavy v pozoruhodném devadesátistupňovém úhlu. Francouzi ho nazývají „le petit Raymond“. Jako baptista nejprve odmítá vstoupit do chrámu Notre Dame; pak ho přátelé přesvědčí, aby se poprvé napil vína, a poté do katedrály vstoupí.

Jeho závěrečným projektem na École je radnice v Pawtucketu, jeho první mrakodrap: tlustá věž neadekvátně zakotvená v zemi nesmělým podstavcem.

Než se vrátí do New Yorku, cestuje po Evropě – absolvuje svou Grand Tour.

Paříž představuje „roky přemýšlení“, píše; „v New Yorku člověk příliš snadno podlehne zvyku pracovat bez přemýšlení kvůli množství práce, kterou má udělat“.²

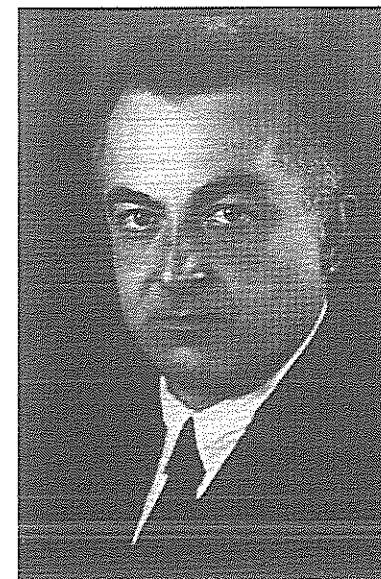
Manhattan: na uvědomování si něčeho není čas.

Hood otevírá svou první kancelář v honosné budově na západní 42. ulici. Marně naslouchá „krokům na schodišti“.

Tapetuje svou kancelář zlatem, ale peníze dojdou a ona zůstává pozlacena jen napůl.

Jedna klientka ho požádá, aby jí nově vyzdobil koupelnu. Očekává prince waleského; velká trhlinka ve zdi by ho mohla rozrušit. Hood jí poradí, aby přes trhlinku zavěsila obraz.

Má podivné zakázky: dohlíží na „přemístění 8 těl z jedné rodinné hrobky do jiné“.



91 Raymond Hood.

Z nedostatku práce je nervózní; s architektonickými přáteli Ely Jacquesem Kahnem (Squibb Building) a Ralphem Walkerem (One Wall Street) si „mnohé poznamenává měkkou tužkou na ubrus“.

Žení se se svou sekretářkou.

Jeho nervový systém se proplétá s nervovým systémem metropole.

Glóbus 1

V davu na Grand Central Station potkává svého přítele Johna Meada Howellsa, jednoho z deseti amerických architektů vyzvaných, aby se přihlásili do soutěže listu *Chicago Tribune*; první cena má být 50 000 dolarů. Howells je příliš zaneprázdněn, aby nabídku přijal, a tak šanci přihlásit se přepustí Hoodovi.

Jejich příspěvek č. 69, gotický mrakodrap, vyhrává 23. listopadu 1922 první cenu. Paní Hoodová jezdí taxíkem po městě a všem věřitelům ukazuje šek.

Hoodovi je 41 let.

O Měsíci hovoří jako o „mém“³ a navrhuje dům ve tvaru glóbu.

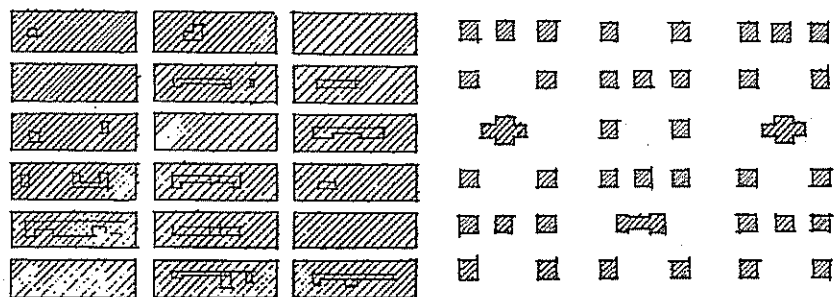
Jeho zaujetí mrakodrapem se prohlubuje.

Kupuje si Le Corbusierovu první knihu, *Za novou architekturou*; další si už jen půjčuje.

Teorie

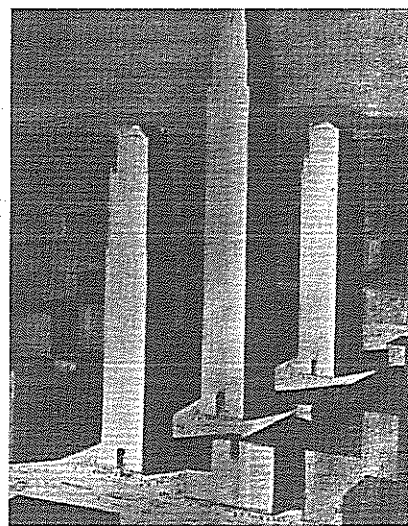
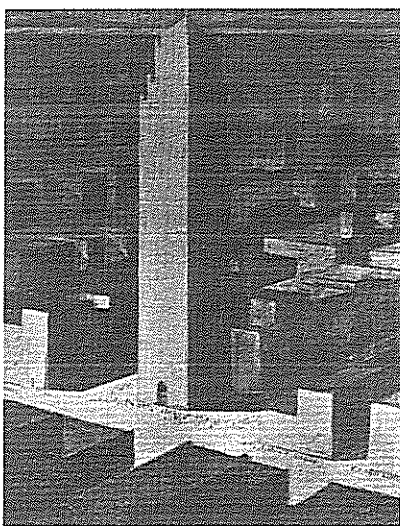
Má nenápadnou, soukromou teorii mrakodrapu, ale ví, že na Manhattanu by nebylo moudré se k ní přiznat.

V jeho vizi je budoucí Manhattan *Městem věží*,⁴ jemně modifikovanou verzí toho, co již existuje; místo bezohledného vytlačování libovolných



A TYPICAL STREET PLAN OF NEW YORK OF TO DAY.

THE SAME DISTRICT WITH BUILDINGS REPLACED BY TOWERS.



92 Raymond Hood, „Město věží“, poprvé publikováno roku 1927; diagram navrhovaných změn prezentovaný jako „Návrhy řešení problému přelidnění v New Yorku“. Oproti Zónovému zákonu, který nemohl nikdy kontrolovat konečný *objem* manhattanských budov, ale pouze jejich *tvar* – a proto nebyl schopen určit horní limit manhattanské hustoty –, chtěl Hood „ustavit konstantní poměr mezi objemem budovy a uliční plochou... Pro každou nohu v průčelí obráceném do ulice dovoluje zákon *určitý* objem. Vlastník může tento přiděl objemu překročit, [jen] když se svou stavbou uskočí od uliční čáry, takže „každá budova, pokud způsobí dodatečné zatížení uličního provozu, mu poskytne také další uliční prostor...“ Tímto způsobem Hood angažuje přirozenou nenasytost developerů – kteří chtějí bez výjimky stavět v co největším možném objemu, což by v podmínkách Hoodova návrhu znamenalo co možná *nejvyšší* věže na *nejmenším* možném místě – do služeb estetické vize: města pouhých osamocených jehel. Tuto vizi však nikdy neodhalil; oficiálně jeho návrh řešil jen „problémy světla, vzduchu a dopravy...“

93 „Město věží... Operace na konci bloku...“ **94** „Město věží... Tři operace kompletují jeden blok...“

individuálních parcel do výšky se v nových stavebních operacích se skupí větší místa v rámci bloku. Prostor kolem věží uvnitř bloků se ponechá nezastavěný, takže každá věž může znovu získat svou integritu a určitou míru izolovanosti. Tyto čisté mrakodrapy se mohou vklínit striktně jen do rámce mřížky a postupně v městě převládnout bez velkých rozvatů. Hoodovo Město věží bude lesem volně stojících, soutěžících jehel, dosažitelných díky pravidelným cestám mřížky: praktickým Luna Parkem.

Zlato

Brzy po dostavbě Chicago Tribune Tower Hooda požádají, aby navrhl svůj první mrakodrap v New Yorku, American Radiator Building, na parcele proti Bryant Parku.

Ve standardním řešení – přímé multiplikaci místa tak často, jak to připustí zónová obálka – by západní průčelí takové věže bylo jen slepou zdí, takže by se hned vedle ní mohla postavit podobná stavba. Hood však mohl perforovat západní fasádu okny, protože zmenšil plochu, na níž věž stojí, a navrhl tak první příklad svého Města věží. Tato operace měla pragmatický a finanční smysl; kvalita kancelářského prostoru vzrostla, a tím i nájem atd. Avšak exteriér věže představuje jiný – tj. umělecký problém. Hooda vždy rozčilovala nuda okenních otvorů ve fasádách věží, jejichž potenciální řádnost rostla v přímém poměru k výšce – akry nesmyslných černých obdélníků, které hrozily znehodnocením vzroslé kvality, efektu vzletu.

Rozhodne se postavit budovu z černých cihel, takže díry – trapná připomínka jiné reality uvnitř – může pohltit masa stavby, a tak je učinit nenápadnými.

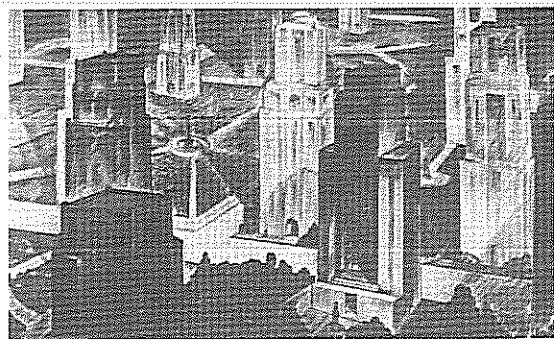
Vršek černé budovy je pozlacen. Hoodovo realistické alibi pro toto řešení energicky zpřetrhává všechny souvislosti mezi zlatem a možnými asociacemi s extází. „Publicita či začlenění reklamních prvků do budovy se stává častým předmětem úvah. Taková věc podněcuje veřejný zájem a obdiv, přijímá se jako autentický příspěvek architektuře, zvyšuje hodnotu vlastnictví a pro vlastníka znamená zisk stejně jako jiné formy legitímní reklamy.“⁵

Glóbus 2

V roce 1928 přichází k Hoodovi plukovník Paterson, majitel listu *Daily News*. Chce na 42. ulici postavit tiskárnu spojenou s malým objemem kancelářského prostoru pro své redaktory.

Hood vypočítá, že mrakodrap by nakonec přišel levněji. Navrhuje druhý fragment svého Města věží (pro jeho klienta neznámého) a „dokazuje“, že pokud by tenký pruh této věže uprostřed bloku měl okna také ve zdi, která by jinak zůstala slepá, změnil to levné prostory v horních patrech na drahé kancelářské místnosti.

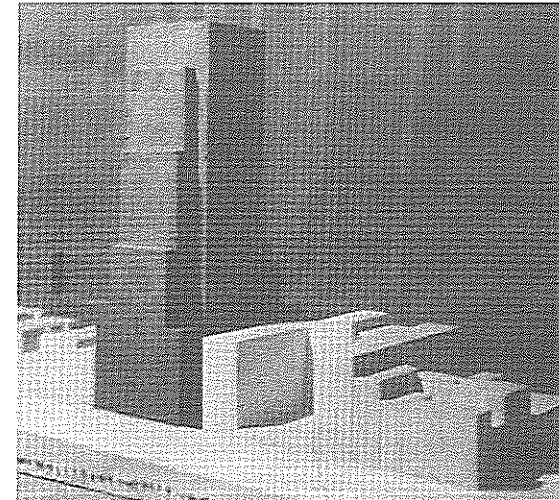
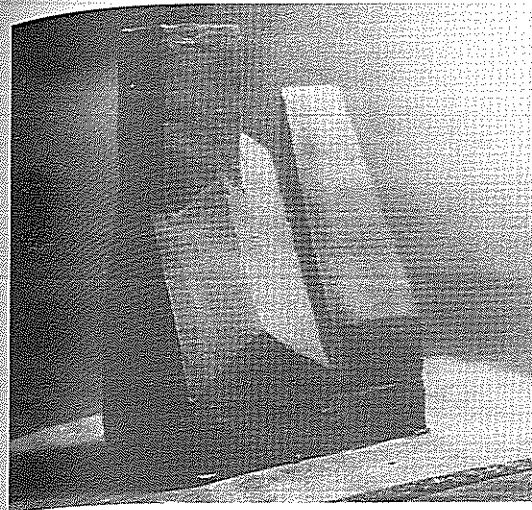
Uvnitř jde ještě dále: až dosud jen tvůrce věží zde realizuje svou ohromnou lásku ke kouli. Navrhuje „kruhový prostor, 150 stop



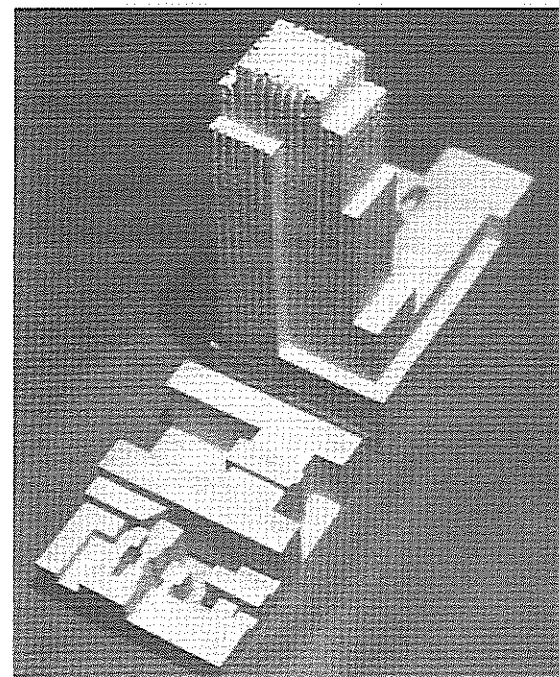
95 Manhattan se částečně stává Městem věží: model kombinuje různé cílové, rozpracované a dokončené blokové operace; postupná metamorfóza bez velkých zlomů či konceptuální reorganizace. **96** Harvey Wiley Corbett, „Navrhovaná separace věží“, 1926. Návrh analogický k Hoodovu. Corbett zde jako doplněk ke svým „benátským“ návrhům projektuje *Metropolitní předměstí*, které odpovídá „nejmenšímu maximálnímu objemu pro podnikatelské budovy“, jak to navrhují modely Regionálního plánu. Náhodné umístění věží – které souvisí s bezdůvodnou geometrií pěších stezek v parku, oživenou spoustou ženských forem, jež je přesto protnuta pravidelností mřížky – ve spojení s intimním, předměstským měřítkem miniaturních mrakodrapů dělá z Corbettova *Metropolitního předměstí* nejpůsobivější verzi vzorce věží v parku, která kdy byla navržena.

v obvodu – obklopený zdí z černého skla, která se bude zvedat, neporušena žádným oknem, k černému skleněnému stropu; uprostřed mosazí intarzované podlahy stojí studna ve tvaru misky, z níž má proudit světlo – jediné osvětlení místnosti“.

„V tomto světle se koupe a otáčí deset stop velký zemský glóbus – každá z jeho otáček se temně odráží nahoře na stropě podobným no-cí“: takto popisuje s pochopitelným potěšením vestibul budovy Daily News Ferriss v knize *Metropole zítřka*.⁶



97 Studijní model teoretické zónové obálky na místě Daily News Building, 1929. „Toto je tvar, který zákon vkládá do rukou architekta. Ten k němu nemůže nic přidat; ale v detailech ho může měnit podle svého přání...“ (Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*; model a foto Walter Kilham, Jr.). **98** Daily News Building, druhý prototyp Města věží, částečně vymodelovaný z hrubé formy zónové obálky: „hmota objevující se v praktické formě...“ **99** Daily News Building, definitivní model.



Tento vestibul je koneckonců trojrozměrnou realizací temné ferrissovské prázdnoty – černého lúna manhattanismu, kosmu uhlových šmouh –, která již zrodila mrakodrap a nyní konečně i glóbus.

„Proč je v tak praktické budově zakomponován tak bizarní návrh?“ ptá se Ferriss s hranou nevinností. Protože Raymond Hood je nyní vedoucím činitelem hroučícího se odporu, který představuje skutečnou ambici Manhattanu. Vestibul je kaplí manhattanismu. (Hood sám přiznává, že jako model pro tuto zapuštěnou instalaci posloužila Napoleonova hrobka v Les Invalides.)

Ledovec

Při stavbě mrakodrapu McGraw-Hill (1929–1931) Hood připravuje pro své Město věží poslední dávku hédonismu a jeho nadšení je daleko otevřenější. Budova poskytuje přístřeší třem kategoriím aktivity, které korespondují s tím, jak jeho části postupně odstupují od stavební čáry: tiskárny jsou v základně, prostory pro výrobu knih ve střední části a kanceláře ve štíhlé věži.

Jednou, když se mu to hodilo, Hood předstíral, že nemá cit pro barvu: „Jaká barva? Uvidíme. Kolik barev existuje – červená, žlutá a modrá? Udělejme to červené.“⁷ Pro tuto budovu nyní uvažuje o žluté, oranžové, zelené, šedé, červené, čínské červené a černé s oranžovým lemováním.

Věž má být tónovaná od tmavších tónů na základně po světlejší směrem nahoru, „kde konečně splyne s azurem oblohy“.

Jeden z Hoodových asistentů, aby si udělal představu o tomto popřené existenci věže, ověřuje polohu každé jednotlivé obkládačky – jak zapadá do celkového projektu „mizení“ – dalekohledem z okna protější stavby.

Výsledek je senzační: „Exteriér budovy je proveden zcela různobarevně... Horizontální spandrelové zdi mají obklady z bloků *modrozelené* glazované terakoty... Vertikální pokovované pilíře mají *temně zelenomodrou*, téměř *černou* barvu. Kovová okna mají *jablkově zelenou* barvu... Na vrcholku ostění oken a přes pilíře se táhne úzký proužek *rumělký*. *Rumělka* je použita také na spodní straně horizontálních výčnělků krytého ochozu a na přední vstup. Chladný tón budovy vhodně doplňuje *zlatá* barva žaluzií. Ty mají široký *modrozelený* vertikální pruh v rohu, který je včleňuje do celkového barevného schématu. Jejich barva tvoří neobyčejně důležitý prvek v designu exteriéru.“

„Vstupní hala je obložena plochami ocelových pásů, střídavě emailovaných *tmavěmodrou* a *zelenou*, oddělených trubkami provedenými ve *stříbrné* a *zlaté*... Stěny hlavní a výtahové chodby pokrývá emailovaný ocelový plech *zelené* barvy.“⁸

Vytrvalost takového barevného schématu prozrazuje obsesi.

Hood zase jednou spojuje dvě neslučitelné věci v jediném celku: když jsou zlaté žaluzie spuštěny, aby odrazily slunce, McGraw-Hill Building vypadá jako oheň zuřící uvnitř ledovce: oheň manhattanismu uvnitř ledovce modernismu.

Schizma

Jako v tradici šestákových románů navštíví jednoho dne v polovině dvacátých let Hooda v jeho kanceláři jistý pastor. Zastupuje kongregaci, která chce postavit největší kostel na světě.

„Kongregace byla kongregací podnikatelů a místo bylo mimořádně cenné... Proto si přáli nejen postavit největší kostel na světě, ale spojit ho s podnikáním, které vynáší zisk, včetně hotelu, YMCA, bytového domu s bazénem atd. Na úrovni ulice by měly být obchody,



100 Raymond Hood, McGraw-Hill Building, 1931: oheň manhattanismu zuří uprostřed ledovce modernismu.

přinášející vysoké nájemné, a v suterénu největší garáž v Columbusu ve státě Ohio. Garáž měla velkou důležitost, protože kdyby pastor poskytl svým ovečkám místo k parkování aut, když jedou ve všední dny do práce, učinil by z kostela vlastně centrum jejich života...“

Pastor šel nejprve za Ralphem Adamsem Cramem, tradičním architektem církevních staveb, který ho odmítl, zvláště pobouřen požadovanou garáží. „Pro auta by tam nemělo být místo, protože tato honosná budova by měla stát na žulových sloupech... které by [ji] po věky podpíraly jako monument víry.“

New York – Hood – je poslední pastorovou možností. Nemůže se vrátit ke svým byznysmenům a říci jim, že suterén místo aut obsadí nosné sloupy.

Hood ho uklidňuje. „Potíž s panem Cramem je v tom, že nevěří v Boha. Já vám navrhu největší kostel na světě. Bude obsahovat všechny hotely, plavecké nádrže a cukrárny, které si přejete. V suterénu navíc vybudujeme největší garáž křesťanstva, protože postavím váš kostel na párátkách a natolik věřím v Boha, abych byl přesvědčen, že ho unesou!“⁹

Hood poprvé pracuje na víceúčelové budově. Je lhostejný k programové hierarchii a prostě jen přiděluje částem této hory nezbytné funkce. S bezostyšnou doslovností projektuje dvě podlaží – katedrálu a parkovací garáž, oddělené jen několika palci betonu – která realizují jeho vychloubání před pastorem a představují konečné provedení nepostradatelného doplňku velké lobotomie: vertikální schizma, které dává svobodu skládat na sebe tak nesourodé aktivity přímo jednu na druhou bez starostí o jejich symbolickou slučitelnost.

Schizofrenie

Příhoda s kostelem je pro myšlenkový stav Raymonda Hooda a jeho kolegů v polovině dvacátých let příznačná; rozvinuli si schizofrenii, která jim umožňovala souběžně čerpat energii a inspiraci z Manhattanu jakožto iracionální fantazie a ustavovat jeho bezprecedentní teorie v řadě striktně racionálních kroků.

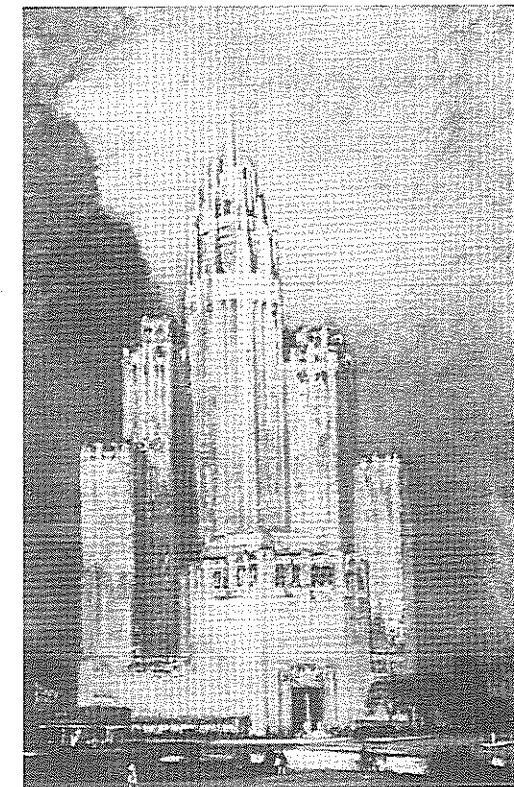
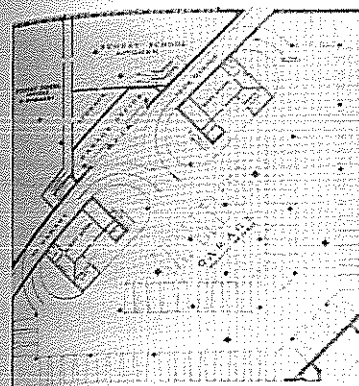
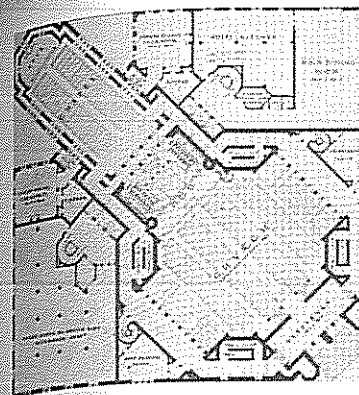
Tajemství Hoodova úspěchu spočívá v důkladném ovládnutí fantazijně-pragmatického jazyka, který propůjčuje ambici manhattanismu – vytvořit zahuštění na všech možných úrovních – zdání objektivitu.

Jeho rétorika chytá i ty největší byznysmeny – a zvláště jeho samotného – do beznadějné pastí. Hood je úchvatná architektonická Šeherezáda, držící svou tisíci a jednou pohádkou o přizemnosti pozemkové vlastnické v poddanství:

„Všechna ta krásná látka je hovadina“,¹⁰ nebo „z toho vyplývá, že současnou architekturu usvědčili a ustavili jako logiku“.¹¹

Nebo téměř básnický: „Rozvržení má vzhledem k tomu, že na podlaží se odehrávají všechny aktivity uživatelů, prvořadý význam...“¹²

Když Hood uzavírá svou pohádku líčením ideálního architekta – teoretického lidského reprezentanta manhattanismu, jenž jako jediný



101 Ústřední metodistický episkopální kostel, půdorys prvního podlaží: katedrála sdílí přízemí – ve směru hodinových ručiček – s cukrárnou, nedělní školou a jídelnami. **102** Ústřední metodistický episkopální kostel, celkový pohled ukazující nesnadnou koexistenci různorodých prvků shromážděných v Hoodově prvním multifunkčním mrakodrapu. Věž – navzdory svému vznešenému výrazu – obsahuje striktně sekulární ubytovací kapacity: YMCA, jezírko, byty, hotel a úřady. Samotný kostel je utvářen jako kvaziautonomní objem. **103** Raymond Hood, Ústřední metodistický episkopální kostel, Columbus, Ohio, 1927. Vertikální schizma ve své nejkřiklavější podobě: přímo pod katedrálou je „největší garáž křesťanstva“ – ve skutečnosti prostor jen pro 2 x 69 aut.

může zužitkovat překrývání podnikatelských fantazií o praktičnosti a architektonických snů o kultuře zahušťování –, pouze popisuje záviděníhodnou topografii své vlastní osobnosti:

„Architekt esteticky přijatelných budov musí mít analytický a logický typ myšlení; musí mít znalosti o všech prvcích stavby a jejím účelu a funkci; musí mít živou imaginaci a vypěstovaný vnitřní smysl pro formu, proporcí, přiměřenost a barvu; musí mít tvořivého, podnikavého, nezávislého, rozhodného a odvážného ducha a také velkou míru lidských instinktů a normálního zdravého rozumu.“¹³ Byznysmeni musí souhlasit: manhattanismus je jediným programem, kde se efektivita prolíná se vznešeným.

Předtucha

Poté, co vymyslel Město věží a pro svou profesi znovuobjevil úspěšně integrované schizma kostel/garáž, se Hood podujal dvou teoretickými projekty.

Oba tyto projekty sdílejí tušení nového věku obsaženého v extrapolaci stávajících trendů, jsou naroubovány na trvalou oddanost existujícím metaforickým strukturám a odmítají pokládat jakoukoli část magického koberce Mřížky za předmět nového promyšlení. Hood chce přizpůsobit nový věk reálnému Manhattanu, nikoli naopak. „Město pod jednou střechou“¹⁴ (1931), první z těchto projektů, „se má založit na tom, že koncentrace v metropolitní oblasti... je žádoucí situací“... Podle úskoku samovybuzené schizofrenie se toto schéma prezentuje jako odpověď na situaci, kterou musí vyhrocovat: „Růst měst se dostal mimo kontrolu. Mrakodrapy zahušťují své prostředí. Podzemní dráhy, které se stavějí, vedou k ještě většímu množství mrakodrapů a tak dále ve vzestupné spirále. Kdy to skončí? Zde je odpověď...“ Hood ji zná.

„Tendence směřuje k spřízněným městským komunitám – komunitám, jejichž aktivity jsou omezeny v rámci určitých oblastí, jejichž obchodování nevyžaduje cesty do vzdálených ulic za sběrem dodávek a zakázek. Zdá se mi, že spása New Yorku spočívá v širší aplikaci tohoto principu.“

„Každý podnikatel ve městě si musí uvědomit, jaké výhody by měl život v budově, kde se nachází jeho kancelář. Realitní firmy a architekti by se měli dopracovat k tomuto ideálu...“

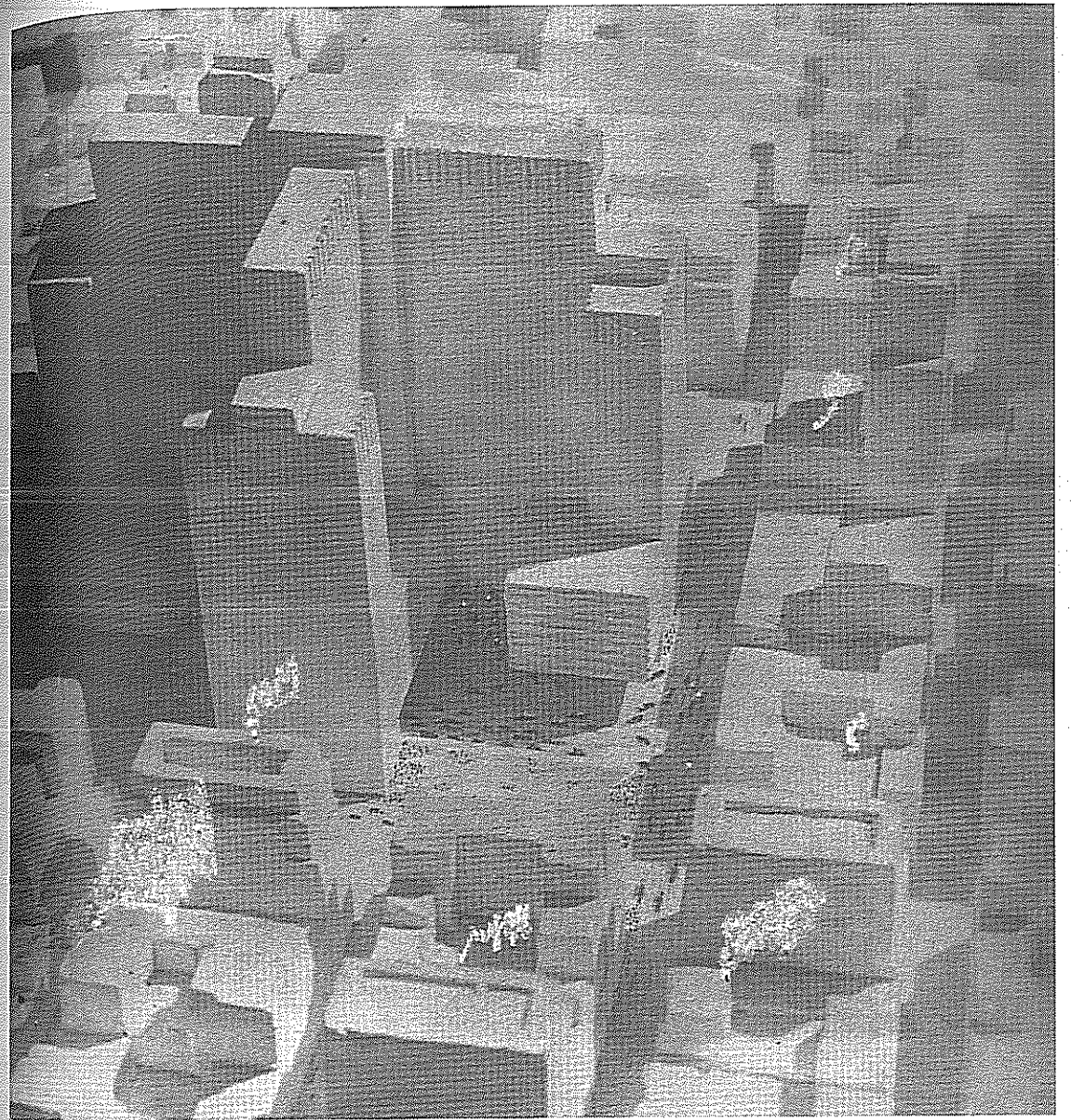
„Celá průmyslová odvětví by měla být sjednocena ve vzájemně provázaném rozvoji s kluby, hotely, obchody, byty, a dokonce divadly. Taková organizace by časem umožnila větší růst ekonomiky stejně jako zmenšení náporu na lidské nervy. Dejte pracovníka do nějakého jednotného schématu a stěžejí bude za celý den potřebovat vkročit na chodník...“

V Hoodově Městě pod jednou střechou se veškerý pohyb, který přispívá k hustotě – horizontální, po povrchu země – nahradí pohybem vertikálním uvnitř budov, což zapříčiní *snižování* hustoty.

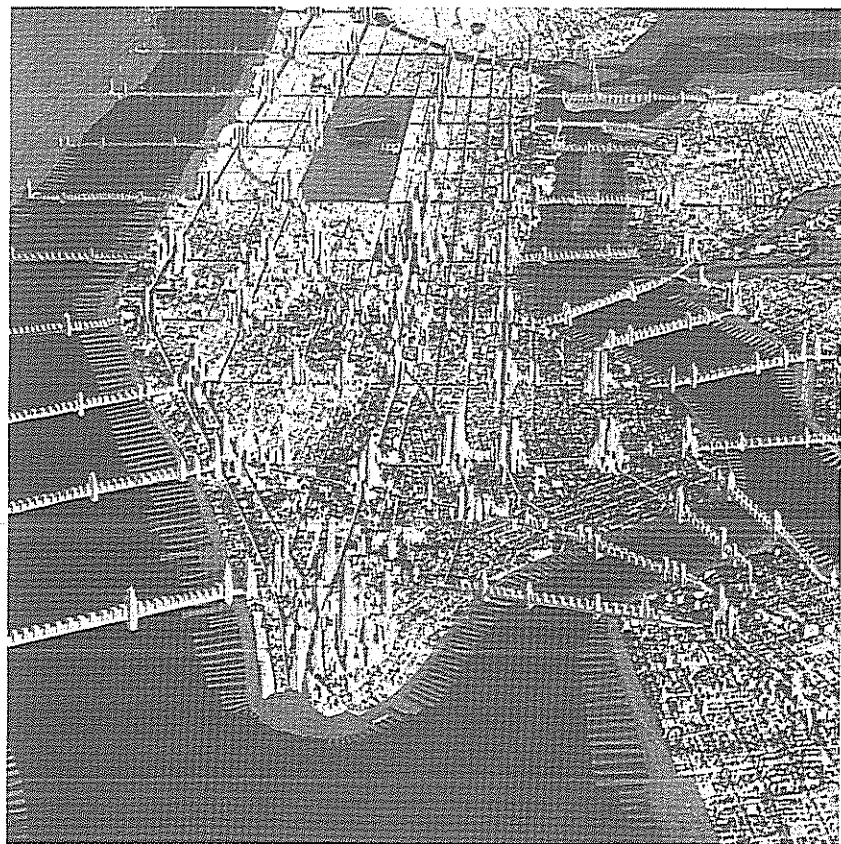
Hory

Ve stejném roce Hood dále rozvíjí svou teorii *Města ve městě*. Ve svém projektu „Manhattan 1950“¹⁵ – dokonce ještě důraznějším, pokud jde o nezrušitelnou povahu mřížky jako *sine qua non* Manhattanu – navrhuje pravidelné, racionální zavádění nového měřítka na vybraná místa uvnitř mřížky. Na křižovatkách střídavých avenuí a širších ulic mřížky, zhruba na každé desáté ulici, umísťuje celkem 38 hor.

Objem každé hory přesahuje velikost jednotlivého bloku, ale ani hora, ani mřížka nejsou ohroženy: mřížka prostě protíná horu a vytváří konfiguraci plnosti a prázdnoty. Nad křižovatkou se proti sobě navzájem zvedají čtyři vrcholy a postupně se svažují směrem k obvodu,



104 Raymond Hood, „Město pod jednou střechou“, model v typickém kontextu středu města (kouř přidán); je „... založeno na principu koncentrace jako žádoucí situace v metropolitní oblasti... Jednotkové budovy, pokrývající tři bloky pozemní rozlohy, budou domovem celého průmyslového odvětví a jeho přidružených činností. Úrovně ulice dosahují jen výtahové šachty a schodiště. V prvních deseti podlažích jsou umístěny obchody, divadla a kluby. Nad nimi je průmysl, kterému se budova věnuje. Pracující žijí v horních podlažích...“ Hoodův druhý teoretický návrh opouští vzorec Města věží ve prospěch daleko větších metropolitních budov, které přesahují omezení jednotlivého bloku a – díky své obrovské velikosti – absorbují a zvnitřňují veškerý ruch – a tedy i zahuštění –, který by menší jednotlivé budovy jako Hoodovy věže vytvářely mezi sebou.



105 „Manhattan 1950“, koláž. „Ostrov rozpíná chapadla... Pohled z ptáčích perspektivy na Manhattan s jeho řadami mrakodrapů nad dopravními tepnami a horskými vrcholky průmyslových odvětví nad každým vstupem. Velké mosty se vlévají do obchodních center...“ Hoodova třetí „teorie“ – pro definitivní Manhattan – je variací na téma „Města pod jednou střechou“, návrhem jak prolomit *bariéru zahuštění* pečlivým zaváděním nového megaměřítká autonomních umělých světů do stávajícího města. V té době Hoodovo úspěšné zastírání rozdílu mezi pragmatismem a idealismem jeho současníky naprosto zmátlo. Jak může údajně přímočaré přizpůsobení se podnikatelským zájmům – prostá extrapolace neúprosných tendencí – vytvořit tak umělecké obrazy? „Tyto vize kladou důraz na rostoucí koncentraci, která nastává na Manhattanu. V té míře, v níž se jasně přidržují charakteristického růstu města, je lze pokládat spíše za praktické než vizionářské. Skepse je tu na místě, pouze pokud jde o velikost měřítká a smělé využití mostů. Představují však souhlas s principem hromadění v městském růstu, který významně zmenšuje jejich hodnotu jakožto utopických plánů...“ (*Creative Arts*)

kde se jako stopatrová budova spojují se zbývajícími pozůstatky starší městské krajiny.

Kolem ostrova se rozvíjejí druhotná chapadla: závěsné mosty zatížené obydlími – ulice se staly budovami. Hoodovy mosty jsou jako padací mosty kolem pevností. Vyznačují manhattanské brány.

Projekt „Manhattan 1950“ navrhuje specifický, omezený počet hor. Samo o sobě je to důkaz začátku nové fáze manhattanismu: poznatelný Manhattan.

Bariéra

Paradoxní záměr vyřešit zahušťování ještě větším zahušťováním naznačuje teoretický předpoklad, že existuje „bariéra zahušťování“. Dosažením kolosálního nového řádu by člověk tuto bariéru prolomil a náhle by se ocitl v naprosto klidném a tichém světě, kde by veškerou hysterickou a nervy drásající aktivitu, která se objevovala venku, v metru atd., nyní úplně pohltily samotné budovy. Zahušťování se odsovává z ulic a je nyní spolknuto architekturou. Toto město je stále; neexistuje důvod, proč by se jeho budovy měly někdy nahrazovat. Tajemný klid jejich exteriérů je zajišťován velkou lobotomií. Ale uvnitř, kde vertikální schizma uspokojuje všechny možné změny, má život podobu neustálého horečnatého shonu. Manhattan nyní představuje klidnou metropolitní pláň, poznamenanou sebestřednými světy hor; koncept reálna je definitivně opuštěn, vytlačen.

Brány vymezují hermetický Manhattan, Manhattan bez vnějšího úniku, Manhattan jen s vnitřními zábavami.

Po Manhattanu změny přichází Manhattan trvalosti.

Tyto hory jsou konečnou realizací Zónového zákona z roku 1916; Megavesnicí, definitivním Manhattanem na druhé straně bariéry zahušťování.

Američané jsou materialisté abstraktního.
Gertruda Steinová

Paradox

V srdci Rockefellerova centra – první části tohoto konečného, definitivního Manhattanu – najdeme dvojí paradox, který může transcendovat pouze manhattanismus:

„Centrum musí slučovat maximální hustotu s maximem světla a prostoru“ a

„Veškeré plánování...“ by se mělo zakládat na „co nejkrásnějším komerčním centru, ve shodě s maximálním ziskem, jehož lze dosáhnout“.¹⁶

Program Rockefellerova centra má tyto nesrovnalosti smířit.

Na tomto podniku pracuje nevidaná koalice talentů, neobvyklá svým počtem i skladbou. Raymond Hood ji charakterizuje takto: „Nedá se odhadnout počet mozků, které se oficiálně angažovaly v rozplétání složitostí tohoto problému; a pokusit se uhádnout počet mozků, které nad ním přemýšlely neoficiálně, je určitě ještě nesmyslnější. Architekti, stavitelé, inženýři, odborníci na obchod s nemovitostmi, finančníci, právníci – všichni přispívali něčím ze své zkušenosti, a dokonce ze své představitivosti.“¹⁷

Rockefellerovo centrum je mistrovské dílo bez génia.

Protože za jeho konečnou podobu, koncepci, zrození a realitu neodpovídal žádný jednotlivý člověk, bylo Rockefellerovo centrum in-terpretováno – v tradičním srovnávacím systému architektonického hodnocení – jako propracovaný *kompromis*, příklad „komisní architektury“.

Manhattanskou architekturu však nelze poměřovat konvenčními nástroji, které zde vedou k absurdní interpretaci. Vidět v Rockefellerově centru kompromis znamená být slepý.

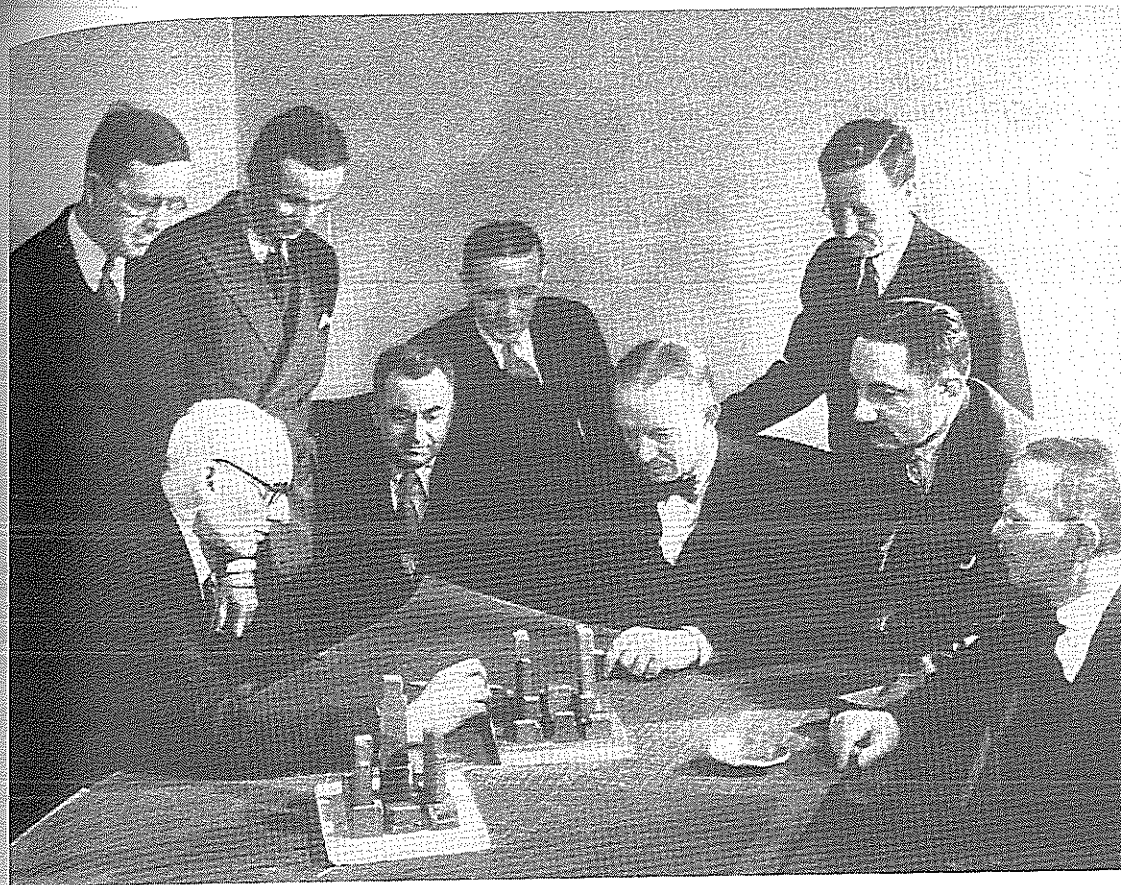
Podstata a síla Manhattanu spočívá v tom, že *veškerá* jeho architektura je „komisní“ a že komisi, která ji navrhuje, tvoří obyvatelé Manhattanu samotní.

Zárodek

Zárodkem Rockefellerova centra je hledání nového sídla Metropolitní opery, započaté v roce 1926.

Při pátrání po vhodném umístění prodělává teoretický obal nové opery architektonickou odysseu křížem krážem po celé Mřížce.

Její předpokládaný architekt Benjamin Wistar Morris se podřizuje základnímu manhattanskému paradoxu: na konci dvacátých let se stalo doslova nemožné být konvenční, i kdyby se rozhodl takový být: Morrisova Opera mohla existovat jako svébytný, důstojný objekt jen na těch nejméně žádoucích plochách Mřížky. Na lepších místech se



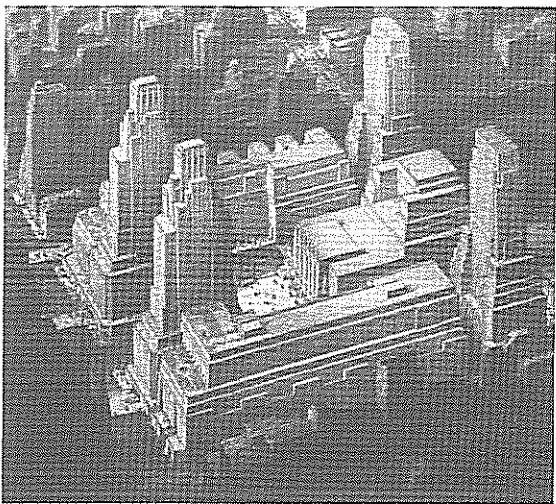
106 Scéna z boje o specifikaci: „Corbettův tah“ či „Návrh komise“. Spolupracující architekti a developeři hrají s miniaturními Centry. „Stojící: J. O. Brown, Webster Todd, Henry Hofmeister, Hugh S. Robertson. Sedící: Harvey Wiley Corbett, Raymond Hood, John R. Todd, Andrew Reinhard, Dr. J. M. Todd.“

pozemek stával tak drahým, že se musely přidávat komerční funkce, aby byl celý podnik finančně uskutečnitelný.

Čím lepší místo, tím víc se teoretická Opera ocitá v nebezpečí zahlcení – fyzického i symbolického – komerčním převrstvením až k bodu, kdy se celý projekt zhroutí pod jeho vahou.

Cesta Opery vedla z místa na 57. ulici mezi Osmou a Devátou avenue, kde mohla svébytně existovat ve slumu, přes umístění na Columbus Circle, kde je již vtělena do mrakodrapu. Nakonec, někdy roku 1928, objevuje Morris pozemek o rozsahu tří bloků, který vlastní Kolumbijská univerzita, mezi Pátou a Šestou avenue a mezi 48. a 52. ulicí.

Zde navrhuje konečný plán, houževnatě lpící na jeho rozhodnutí udělat z Opery v duchu Beaux-Arts volně stojící symbolický objekt na konci symetrického průhledu. Střed tohoto místa nyní vytváří náměstí, kde situuje krychlové tvary Opery. Vede k ní obřadný přístup



107 Benjamin Wistar Morris, návrh Metropolitního náměstí z roku 1928 na místě současného Rockefellerova centra. Z Páté avenue vede střední osa na náměstí před Metropolitní operou. 49. a 50. ulice probíhají skrze dvě frontální věže. Dilema kulturní zařízení versus výnosné komerční budovy je vyřešeno zasazením kancelářů do ochranných zdí „zakázaného města“ a využitím čtyř mrakodrapů jako monumentálních totemů, které vymezují baštu vysoké kultury. Stranou od centrálního náměstí je zde již přítomno mnoho jiných rysů, které se vracejí v pozdějších plánech jiných architektů: například intimní střešních zahrad a mosty přes 49. a 50. ulici propojující síť nadzemních arkád a chodníků na úrovni druhého podlaží po způsobu Corbettových návrhů proti zvyšování hustoty. **108** John D. Rockefeller, Jr., měřící plány budoucí RCA Building svým čtyřmi stopy dlouhým pravítkem. Interiér kanceláře, původně zakoupený ve Španělsku, byl rekonstruován nejdříve v Rockefellerových soukromých kancelářích, pak opět demontován a znovu funkčně využit na 56. podlaží v RCA Building.

z Páté avenue lemovaný dvěma mrakodrapy. Operu a náměstí obklopuje desetiposchodová zeď s hlubokými patrovými prostory. Na Šesté avenue stojí po stranách Opery další dva mrakodrapy, hotel a nájemní dům.

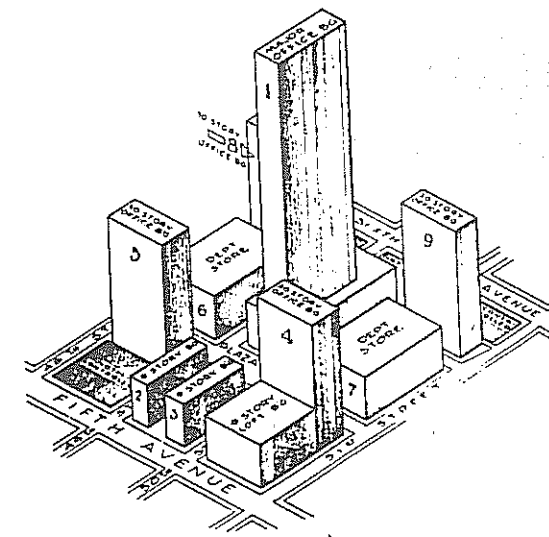
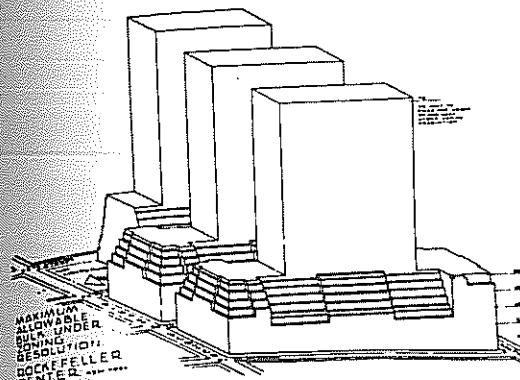
Nýt

Když je tento plán v Metropolitním klubu, jehož členové projekt sponzorovali, oficiálně odhalen, začíná se o něj zajímat John D. Rockefeller, Jr.

Opera nemá prostředky k vybudování svého vlastního nového ústředí, natož peníze na okolní horské pásmo budov, které představovalo největší stavební operaci, jež se kdy na Manhattanu plánovala.

Rockefeller nabízí, že převezme odpovědnost za další plánování a aktuální provedení celého podniku.

Protože cítí, že jako neobdobník není pro vedení tak kolosální reálné operace dostatečně vybaven, převede logistické úkoly na svého



109 Znárodnění maximálně přípustného objemu stavby Radio City na třech uličních blocích podle Zónového zákona z roku 1916. Morrisův projekt obětuje objem prostředního bloku ve prospěch důstojnosti jeho Opery v duchu Beaux-Arts. **110** Návrh architektů Reinharda a Hofmeistera pro developera Todda koriguje Morrisovu chybu přidáním centrální věže, plněji využívající komerční potenciál přípustného objemu. Podobnost tohoto návrhu Centru, jak bylo skutečně postaveno, je pozoruhodná, přesto se Reinhard a Hofmeister „projektanty“ Rockefellerova centra nestali. Tyto nespecifikované obrysy odpovídají totiž spíše Ferrissově „tvaru, který zákon vkládá do architektonických rukou“. Génus Rockefellerova centra spočívá ve *specifikaci* této obálky – jejím „dobytím“ architektonickými a programovými detaily.

přítele, obchodníka, podnikatele a developera Johna R. Todda. Jako odrazový můstek pro tento podnik je 6. prosince 1928 založena společnost Metropolitan Square Corporation.

Sám Rockefeller zůstává odpovědný za zachování idealistických stránek projektu.

Je posedlý průběhem stavby. „Podezírám ho, že vždy potlačoval touhu sám zarazit nějaký nýt,“²⁸ diagnostikuje otcův stav Nelson Rockefeller.

Na konci dvacátých let se stal John D. Rockefeller předsedou stavební komise Pobřežního kostela – nápadného roubu duchovna na Mřížce, stojícího v protikladu ke komerční horečce všude kolem – a osobně se zajímal o všechny architektonické detaily.

Zároveň s Rockefellerovým centrem připravuje restaurování koloniálního Williamsburgu; jedním jeho úkolem je konstrukce minulosti, druhým – v hroutící se ekonomice – rekonstrukce budoucnosti.

Během projektování Centra tráví Rockefeller roky „po kolena hluboko v plánech“¹⁹ ve své gotické kanceláři (později přenesené jako celek do vyšších pater RCA). Vždy s sebou nosí čtyři stopy dlouhé měřítko, aby překontroloval i ty nejmenší detaily vznikajícího projektu,

a příležitostně trvá na přidání duchovních detailů, jako gotické dekorace na ploché střeše RCA (návrh architekti přijali, protože věděli, že už samotná výška ji učiní neviditelnou).

Kráter

Todd má své vlastní architekty, Reinharda a Hofmeistera, oba mladé a nezkušené.

S nimi zkoumá Morrisův návrh ve světle paradoxu maximální hustoty spojené s maximální krásou. Slabostí Morrisova plánu je jeho neschopnost vyplnit maximální objem zónové obálky – který nyní představuje jak finanční nutnost, tak neodolatelný architektonický model. Ve srovnání s ferrissovsko-hoodovskou *Horou* – konfigurací definitivního Manhattanu – vypadá Morrisův projekt s prázdností náměstí ve svém středu jako kráter vyhaslého vulkánu.

V gestu komerční a metaforické nápravy nahrazují Todd a jeho architekti tento kráter vrcholem kancelářské budovy.

Tato korekce definuje a stabilizuje prvotní Rockefellerovo centrum; všechny pozdější verze jsou variacemi na stejný architektonický motiv: supervěž v centru a čtyři menší věže v rozích půdorysu. Zakrnělé zbytky Morrisova náměstí přežívají pouze potud, pokud usnadňují další plánování.

Po této formulaci základního rozvrhu navrhne Todd Hoodovi, Corbettovi a Harrisonovi – architektům zkušenějším než ti jeho –, aby se stali konzultanty.

Krach

Roku 1929 velký krach rozbíjí předpoklady, na nichž je Centrum založeno: z finančně rozumného podniku se stává cosi komerčně iracionálního. Toto náhle vyloučení finanční přitažlivosti však nutí komisi, pokud nechce úplně rezignovat, k méně komerčnímu a více idealistickému postoji.

Realizace původního podnětu – výstavba nové Metropolitní opery – se stává stále nepravděpodobnější a mizí rovněž poptávka po tom typu kancelářského prostoru, který nabízí Morrisův plán. Rockefeller přesto podepisuje smlouvu, která sjednává platbu 3,3 milionu dolarů ročně Kolumbijské univerzitě.

Po zhroutilí všech předpovědí – a struktur, které předpovědi jakéhokoli druhu umožňovaly – zůstává jen zónová obálka Centra, obrovský prázdný objem, který se má nyní pomocí originality architektů a stavitelů vyplnit tak, aby byl žádoucí pro nové formy lidské činnosti.

Existuje metafora – Ferrissova Hora.

Existuje řada strategií – Velká lobotomie, Vertikální schizma, realitní kalkulace –, které se na konci dvacátých let mobilizovaly, aby dokázaly nemožné, a existuje stavební průmysl specializovaný na to, aby ho postavil.

A konečně, existuje doktrína manhattanismu – zvyšovat hustotu na všech možných úrovních.

Fakta

Todd je oddán tradici neoblomného pragmatismu a finanční chladnokrevnosti. Kvůli finanční nejistotě se však celý podnik, který měl být nanejvýš pragmatickou operací, ocitá v naprostém nedostatku faktů. V atmosféře nejistoty po krachu prostě *neexistuje* žádná poptávka, žádné empirické nutnosti, jimž se musí vyhovět – krátce řečeno, žádná *fakta*, která by mohla ohrozit čistotu koncepce. Finanční krize zaručuje teoretickou integritu Centra.

Komise – složená z údajných šosáků – nemá jinou volbu než ideál.

Její specifikace podmínek stavby, zamýšlená jako empirická, pouze zaměřila pozornost k obrysům archetypu.

Test

Pro Hooda je Rockefellerovo centrum testem doktríny, strategií k jejímu prosazení u jednotlivců jí oddaných.

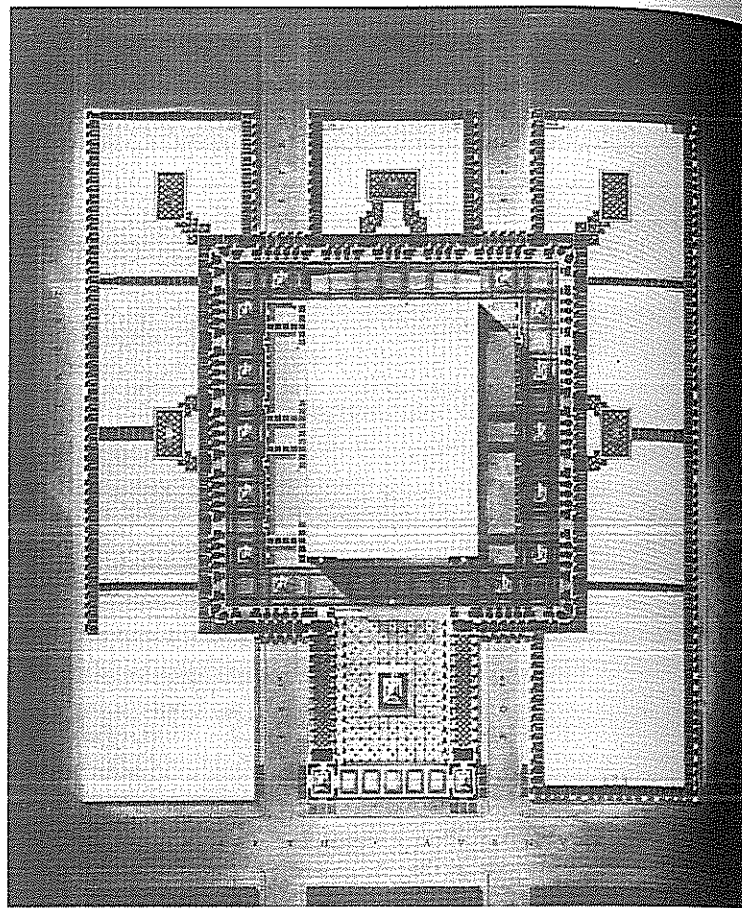
„Dělal jsem věci, a předpokládám, že je dělal každý architekt, jimiž jsem si nebyl zcela jist. U jednotlivého stavebního úkolu lze kvůli experimentu něco zariskovat, ale u stavby za dvě stě padesát milionů, která může představovat precedent pro mnoho jiných v budoucnosti, mohou být chyby tak nákladné, že se změni v katastrofu. Je zbytečné říkat, že každý člověk spojený s Rockefellerovým centrem si uvědomuje, že sází svou odbornou reputaci, svou profesní budoucnost na úspěch Rockefellerova města.“²⁰ Pokud mají všichni členové komise něco společného, je to jejich účast v předchozích neuvědomovaných etapách, jimiž procházel Manhattan; v rozdílné míře nesou spoluodpovědnost za rozvoj stávající manhattanské architektury. Nyní musí v boji o přesnou konečnou podobu vytesat poslední manhattanský archetyp z neviditelné skály jeho zónové obálky: každý neviditelný fragment se musí konkretizovat vzhledem k činnosti, formě, materiálům, údržbě, struktuře, dekoraci, symbolismu, financím.

Hora se musí stát architekturou.

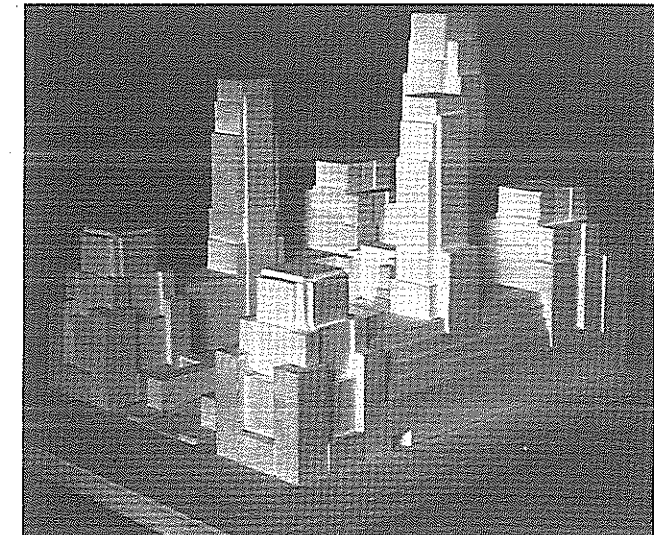
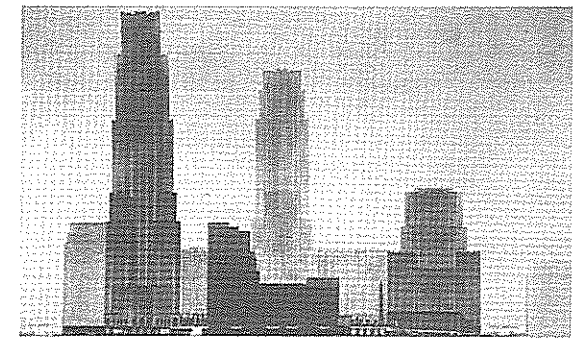
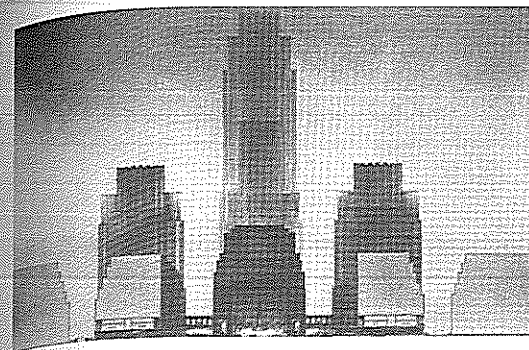
Konkurence

Na začátku je každý ze Sdružených architektů požádán, aby rozvinul své soukromé schéma v konkurenci s ostatními. Tento trik vytvoří hojnost architektonických představ i energii pro jejich částečné začlenění do celkového plánu, i když čerpá z ega jednotlivých členů. Dva nejslavnější ze Sdružených architektů, Corbett a Hood, jediní teoretikové, navrhují retroaktivní verze dřívějších rozpracovaných projektů.

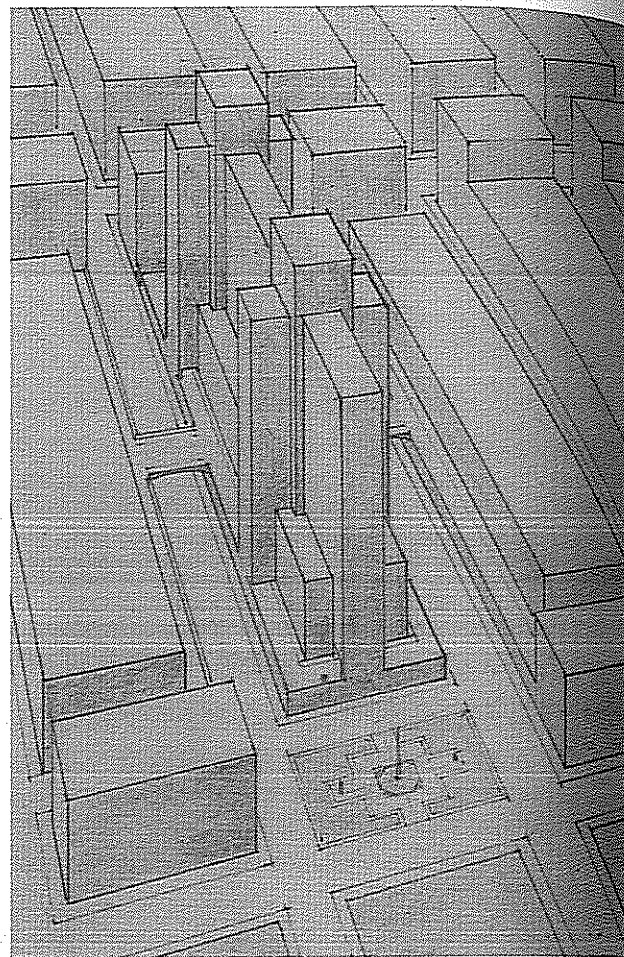
Corbett vidí šanci konečně prosadit svou dopravně-ostrovni metaforu měnící Manhattan na „velmi modernizované Benátky“, která má být prostředkem proti dalšímu zahušťování.



111 „Návrh na rozvoj Metropolitního náměstí“, půdorys vyvýšené úrovně podloubí, Corbett, Harrison & MacMurray, 1929, neboli „Trvání paměti (1)“. Corbettův soukromý projekt Rockefellerova centra je apoteózou jeho *plánování prostřednictvím metafory*, posledním životním pokusem vytvořit „naprosto modernizované Benátky“, prezentovaným jako logická řada opatření proti zvyšování hustoty. Tři bloky Radio City se pokládají za „ostrov“; centrum prostředního ostrova zabírá Metropolitní opera, která je obklopena sedmi mrakodrapy. Jak se dalo očekávat, podstatou jeho plánu je oddělení motorizované dopravy – přidělené na základnu – a chodců, pro něž vytváří kontinuální síť na úrovni druhého podlaží; podloubí probíhají po celém obvodu vnějších bloků a tvoří v jádru schématu *Náměstí* kolem Opery, metropolitní ambit, jehož obvod je doplněn mosty s arkádou po jedné straně – o šířce samotného náměstí – přes 49. a 50. ulici. Z Náměstí vedou vedlejší mosty k bočním vchodům do Opery. Síť podloubí poskytuje rovněž přístup k odsazeným vestibulům sedmi mrakodrapů – z nichž tři jsou na vnějších blocích a jeden, nejvyšší, je umístěn západně od Opery na Šesté avenue. Centrální náměstí je propojeno s běžným městským plánem pěších cest – tj. se základní rovinou – svažující se platformou, která klesá k Páté avenue mezi dvěma ohromnými pergolami. Celkové uspořádání připomíná „obvodové náměstí“ kolem Grand Central Station s tím, že stanici nahradila Opera, auta lidé a rampu z Park Avenue svažující se náměstím.

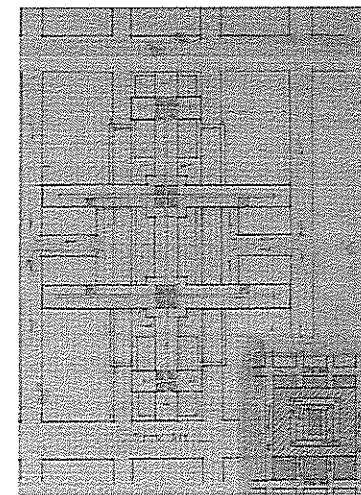
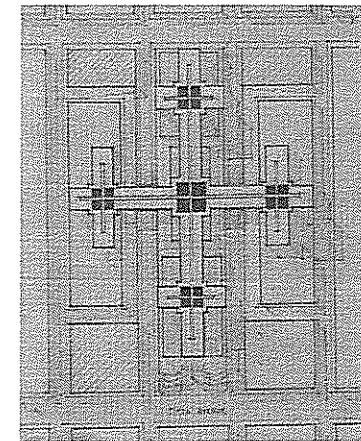
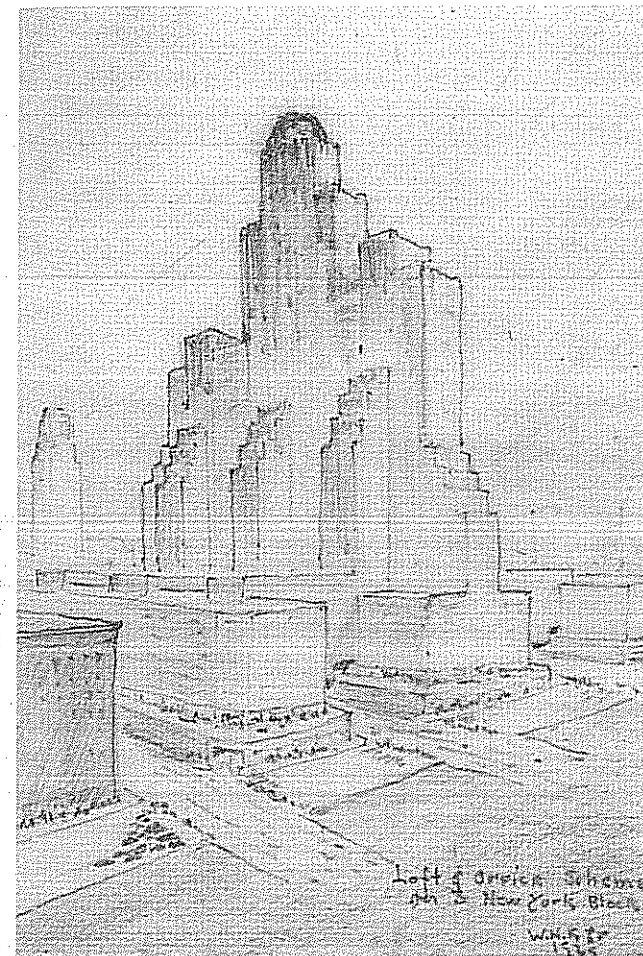


112 „Rozvoj Metropolitního náměstí“; řez zvýšením z Páté avenue ukazuje uprostřed svažující se náměstí mezi pergolami stoupajícími k Metropolitnímu náměstí před Operou a průřez dvěma vnějšími bloky. Zde se odhaluje problematický aspekt Corbettova schématu: obchody nejenže lemuují podloubí na hlavní úrovni pro pěší v druhém podlaží – což je návrh komerčně hodnotný –, ale i základní podlaží, které by mělo být logicky vyčleněno pro auta, má další podloubí s nákupními zónami po obou stranách, i když ostatní rysy plánu společně *vytlačují* chodce ze základní úrovně. **113** „Rozvoj Metropolitního náměstí“; západovýchodní řez 49. ulicí, centrálním náměstím a svažujícím se náměstím na Páté avenue. Zleva doprava: silueta nejvyššího mrakodrapu, obrys Opery, řez Metropolitním náměstím a svažujícím se náměstím. **114** „Rozvoj Metropolitního náměstí“; model ze severovýchodní strany ukazuje severní převyšení bloku s třemi věžemi a přístupem pro auta, pokrývající plochu pod náměstím pro chodce na místě současného Rockefellerova náměstí.



115 Mezi 19. a 23. prosincem 1929 navrhl Walter Kilham, Jr., – pracující pro Hooda – přinejmenším osm Rockefellerových center. Každá alternativa byla rozpracována do diagramatického plánu v trojrozměrném obrysu. Schéma 0 nese datum 19. prosinec. Podobně jako Corbettův soukromý projekt navrhuje kontinuálně zvýšenou úroveň pro pěší, která překonává diskontinuitu tří oddělených bloků. V schématu 0 je střední blok zastavěn mimořádně vysokou podélnou deskou, ukončenou na obou koncích mrakodrapem. V manhattanské architektuře tak projekt 0 představuje první výskyt „desky“ – která je sama o sobě krokem k *vytlačování* staveb z první části století –, formy, jež bude brzy znamenat konec manhattanského mrakodrapu. Diktovala to – jak by tvrdil Hood – samotná logika: přístup k vzduchu a světu. Dva vnější bloky jsou vyhrazeny pro „Obchodní domy“. Naproti centrální mrakodrapové desce jsou dva metropolitní balkony táhnoucí se podél vnitřních stran vnějších bloků, jež jsou spojeny dvěma mosty s podobnými terasami, které probíhají po obvodu středního bloku; balkony i terasy jsou lemovány obchody. Dvě výtahové šachty, každá na jednom konci mrakodrapové desky, jsou propojeny vnitřní arkádou. Další schémata jsou variacemi na schéma 0 s alternativním uspořádáním výškových prvků středního bloku a jiným umístěním mostů, jež vytváří různé sítě pěších cest.

148

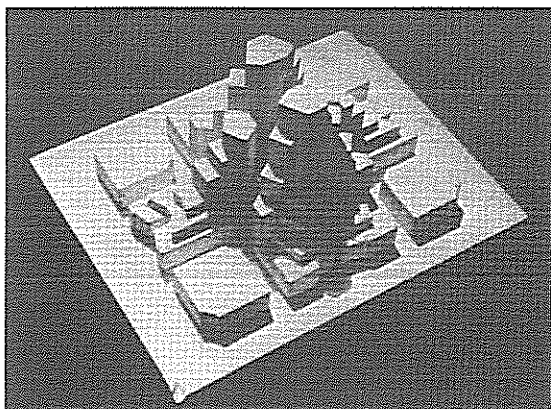


116 V dalších návrzích, jako byly „Schéma patrových a kancelářských prostor na 3 newyorských blocích“ nebo plány pro schémata V a X, sestávaly protoprojekty Rockefellerova centra – ne nepodobného „Městu pod jednou střechou“ – z centrální desky protnuté jedním, dvěma nebo třemi severojižními křídly, která se rozpínala nad 49. a 50. ulicí, s výtahovými sekcemi v těch bodech, kde příčné desky spočívaly na nižších vnějších blocích. Tyto plány dělaly z projektu jakousi „Mřížku v Mřížce“ v předtuše Mondrianova *Vítězství boogie-woogie*.

Ferrissova ztvárnění jen přenáší benátské prvky Corbettova schématu do ostrého světla: pozornost upoutávají Most pohledů překlenující 49. ulici, sloupořadí podobné kolonádám na náměstí San Marco a proud blyskavých limuzín. Další obrysy plánu se ztrácejí v mlze uhlíkových částic.

Corbettovo Rockefellerovo centrum, umístěné v syntetickém jadranském středu města, plní podvědomý slib daný před dlouhým časem v podobě benátských kanálů Dreamlandu.

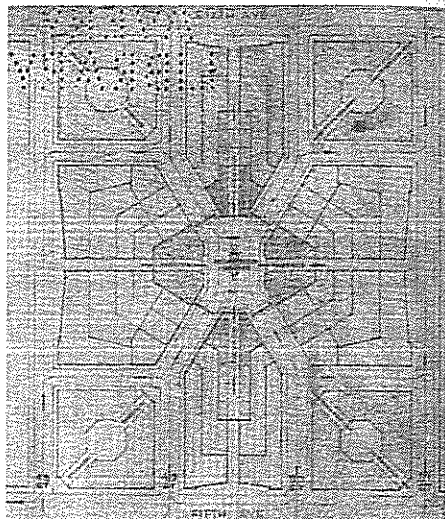
149



117 Hoodův osobní projekt Rockefellerova centra – „Trvání paměti (2)“: „Schéma superbloku pro Rockefellerovo centrum“ rovněž zvané „Pokus“ popisuje Hood jako „snahu postavit celek podle modelu pyramidy“. „Pokus“ je slabě skrývanou verzí jednoho z podnikatelských center jeho „Manhattanu 1950“. Protože místo nemá hlavní křižovatku, pro niž byly tyto „vrcholy“ určeny, propojuje Hood vnější rohy místa, aby vytvořil křižovatku umělou, a pak umísťuje své centrum v otočení o 45 stupňů. Čtyři mrakodrapy stojí navzájem proti sobě a odděluje je jen miniaturní Rockefellerovo náměstí uprostřed. Po celé své výšce jsou v určitých intervalech propojeny mosty. Z čtyřnásobného ústředního vrcholu se „Pokus“ svažuje k obvodu, kde se spojuje se stávajícím městem.

Křižovatka

Rovněž Hoodův návrh dosvědčuje trvalost jeho obsese; protože místo rozložené přes tři uliční bloky maří jeho záměr konečně implantovat jednu z jeho metafor na nějakou hlavní křižovatku, vytváří v Mřížce křižovatku umělou, dvě diagonály spojující čtyři rohy, dopravní „zkratku“ poprvé uplatněnou v jeho Městě věží. Na tuto umělou křižovatku umísťuje čtyřdílný vrchol, který se terasovitě svažuje k obvodu stavebního místa. V nejvyšších částech těchto čtyř staveb se soustřeďují služby a výtahové šachty. Tyto prostory po celé výšce věží v pravidelných intervalech propojují mosty, jež zaručují další



zahušťování. Hoodovo schéma je návrhem, jak zvládnout věčně trvající dobu největšího provozu.

Mozek

Ještě před samotným Centrem navrhují Todd a jeho architekti, kteří nyní působí jako Sdružení architekti – Reinhard & Hofmeister; Corbett, Harrison & MacMurray; Hood, Godley & Fouilhoux –, dějiště vhodné pro boj za specifikaci.

Jeho účelem není co nejrychlejší určení všech detailů Centra, ale naopak *odsunutí jeho definitivní podoby* do nejposlednějšího možného okamžiku, takže koncepce Centra zůstává otevřenou matricí, která může vstřebat každou myšlenku zvyšující jeho konečnou kvalitu.

Sdružení architekti se zařizují na dvou podlažích Toddovy Graybar Building. Kanceláře tvoří téměř doslovný diagram postupných stadií tvořivého procesu.

Na horním podlaží mají všichni Sdružení architekti své individuální kóje; jednou denně se setkávají v konferenčním pokoji kvůli kolektivnímu brainstormingu, takže jejich samostatné myšlenky lze vřazovat do kolektivní matrice. Architektonický modelář Renee Chamberlain a „kresliči“ z Projekční místnosti č. 1 přetvářejí neustálý příval koncepcí projektantů do provizorních ztělesnění, takže se lze rychle rozhodovat.

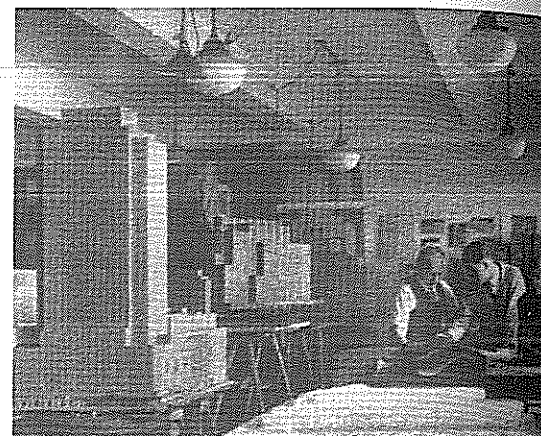
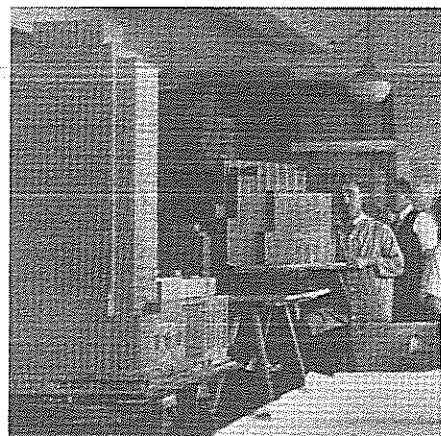
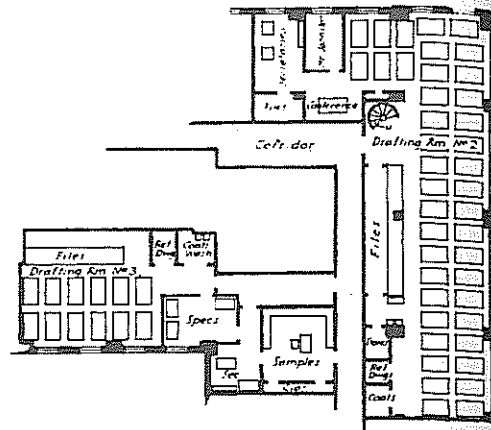
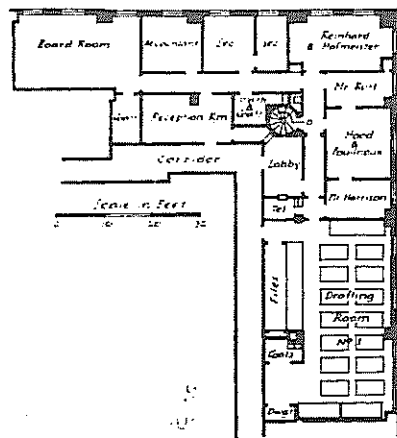
S nižším poschodím je spojuje pouze malé točité schodiště. V něm za řadami stolů v Projekční místnosti č. 2 sedí techničtí odborníci rozpracovávající detaily. Zde se zónová obálka demontuje na jednotlivé fragmenty očíslované od jedné do třiceti a každému z nich je přidělen vlastní tým kontrolorů a techniků. Ti převedou ideje shora do přesně provedených výkresů, které předají těm, kdo z nich vytvoří trojrozměrnou realitu.

„Vedle hlavní telefonní ústředny s přímými linkami k inženýrům konzultantům a projektantským společnostem máme diktografický systém mezikancelářské komunikace. Všechna oddělení spojují diktografické pobočky, které jsou zase napojeny na hlavní diktografickou stanici, z níž lze rozesílat záznamy z porad současně do všech poboček.“

„Každá pobočka je spojena s kancelářským vedením. Tento systém ještě zmnožuje sbor poslíčků, kteří roznášejí po kancelářích oběžníky, poštu a záznamy z porad,“²¹ píše Wallace Harrison, futuristický „manažer“ tohoto kvaziracionálního systému tvorby.

Manželství

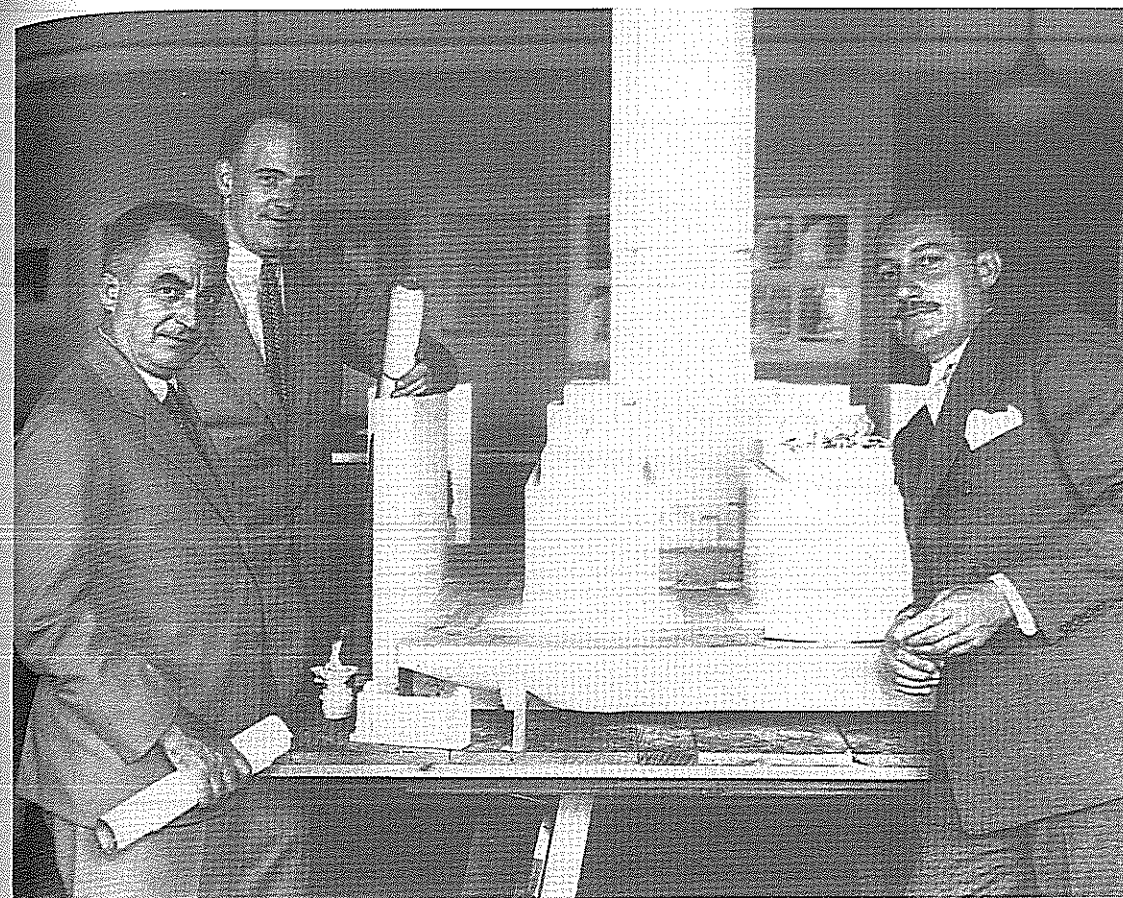
Odmítnutí osobních projektů ve prospěch návrhu vytvářeného v brainstormingu komise nepůsobí žádnou rozmrzelost. Když Hood charakterizuje postup komise – jako zhroucení přizemnosti do kreativity –, zdá se, že se pro jednou zbavil neupřímnosti. „Kázeň zavazující pracovat na projektu, který stojí na vlastních finančních nohou,



118 Dějiště boje za specifikaci: kancelář jako trojrozměrný plynulý diagram tvořivého procesu. „Kanceláře vedení jsou umístěny na 26. podlaží Graybar Building a jsou spojeny s 3 projekčními místnostmi, z nichž 2 jsou na 25. podlaží. Projekční místnost č. 1 se využívá pro projektování a modelování, další dvě pro běžnou produkční práci...“ **119** Celkový objem Centra byl rozdělán na části, které zkoumaly a propracovávaly jednotlivé týmy architektů, sochařů/modelářů, kresličů, projektantů, autorů specifikací.

a podřizovat jeho detaily a materiály neustálé kritické analýze zdaleka neznamena nevýhodu, ale vede, jak jsem přesvědčen, k poctivosti a integritě návrhu. Znamená to podnět k odhození spleti rozmaru, vkusu, módy a marnivosti a architekt zjišťuje, že stojí tvář v tvář základům a prvkům, které vytvářejí skutečnou architekturu a skutečnou krásu.²²

I když Hood není autorem původního návrhu Centra, evidentně představuje hlavní osobnost v *boji za specifikaci obálky*. Jako odborník na pragmatickou sofistiku ve službách čisté tvorby je Hood nejplatnějším členem komise. Hovoří všemi různými „jazyky“, které reprezentují její členové.



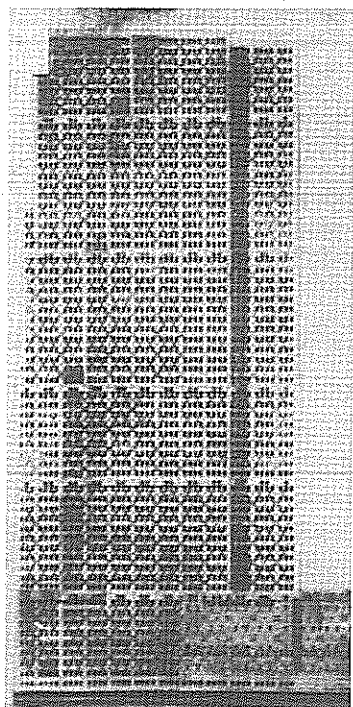
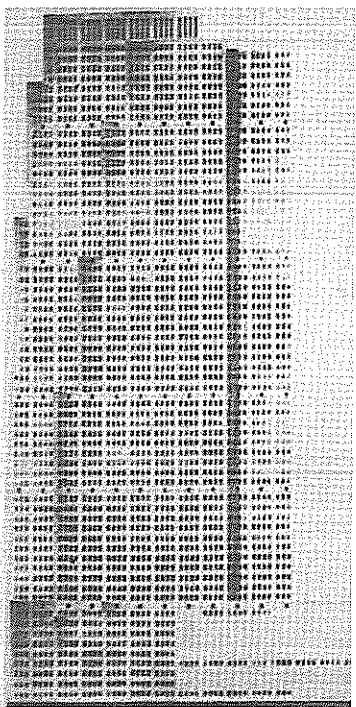
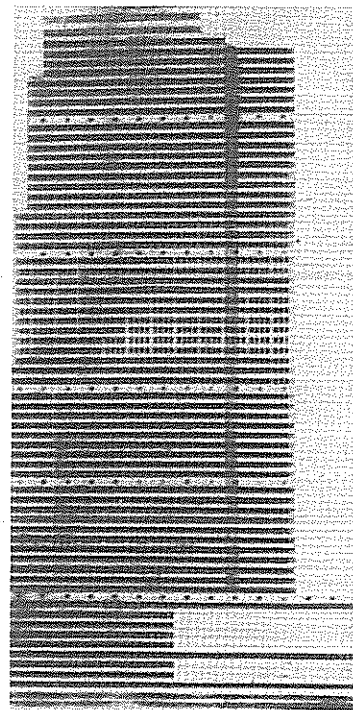
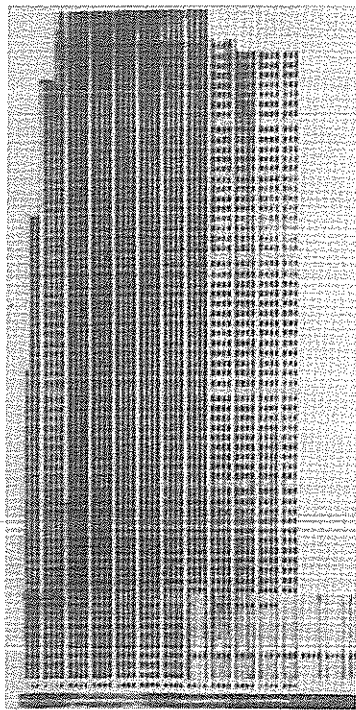
120 Raymond Hood, Wallace K. Harrison a Andrew Reinhard: „architekti Rockefellerova centra při prohlídce sádrového modelu La Maison Française a British Empire Building...“ Předměty na podstavci podobné popelníku jsou modely fontány na nižším náměstí.

Když se například Todd handrkuje o náklady na obložení celé fasády RCA vápencem, Hood mu oplácí návrhem, aby ji pokryli vlnitým železným plechem, samozřejmě „barevným“.²³

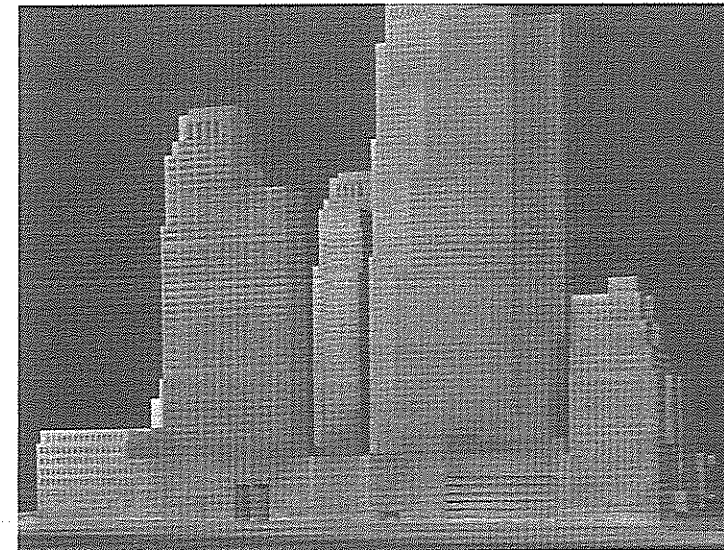
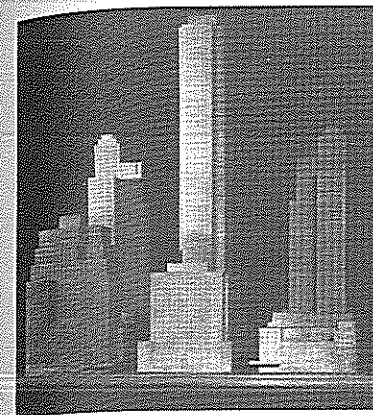
Todd chce přece jenom vápenec.
(Možná by Hood skutečně dal přednost barevnému plechu?)
Jestliže komise reprezentuje vynucené manželství mezi kapitálem a uměním, pak dychtivě konzumované.

Obležení

Vně „mozku“ Rockefellerova centra panuje Velká deprese: v době projektování klesá cena práce i materiálů. Dvě podlaží neustále obléhají příchozí, kteří chtějí přispět myšlenkami, službami a výrobky k realizaci Hory. Centrum představuje jeden z mála projektů, na kterém se dál pracuje, a v ekonomickém zoufalství doby je tlak těchto



121 Další doklad o „hustotě odmítnutých možností“: alternativy fasády RCA Building; uvažovalo se také o krytí barevným vlnitým plechem.



122 „Nebudu se pokoušet hádat, kolik... bylo řešení; pochybuji, že existují nějaká možná schémata, která bychom nezkoumali, než jsme přijali současný plán. A dokonce i *poté*, co jsme dospěli k definitivnímu návrhu, byly neustále prováděny další změny ve shodě s vývojem nájemného...“ (Raymond Hood). Jakmile byly vyřízeny jednotlivé návrhy a vstřebány jejich metafory – Benátky, pyramida –, pustili se Sdružení architektů do rozpracování obálky Reinharda a Hofmeistera: nejvyšší mrakodrap je uprostřed, čtyři další mrakodrapy ve vzdálených rozích vnějších bloků. Před centrální věží leží snížené náměstí středního bloku – jako v Morrisově návrhu –, aby se usnadnilo spojení mezi podzemní a základní úrovní. Nižší budova na Páté avenue byla nejprve oválná banka, ale brzy je nahrazena dvěma identickými sedmipodlažními stavbami – francouzskou a anglickou budovou –, které usměrňují chodce k nižšímu náměstí. Symetrie původní koncepce byla opuštěna a severovýchodní věž nyní shlížela na Pátou avenue. Původně měla krychlový obchodní dům obrácený k Páté avenue; tento blok se však brzy „rozštěpil“, aby vytvořil – jako ozvěnu k francouzské a anglické budově – vstupní dvůr k International Building, jejíž deska opakovala stupňovitý motiv RCA („vynucený“ vypadáváním výtahových prostor). Z nejjihnější věže se stala Time-Life Building. Jak ubíhala třicátá léta a postupně se realizovaly jednotlivé stavby Centra, byl původní návrh stále méně rozeznatelný – stavba musela vyhovět požadavkům konkrétních nájemců a reagovat na rozpínající se modernismus.

lidí často nesnesitelný. Komise má tak další důvod, proč se vyhýbat předčasné definitivní podobě Centra; čím déle bude odsouvat nepodstatná rozhodnutí, tím více řešení se objeví – v množství, které by bylo dříve nepředstavitelné.

Komise jmenuje *ředitele výzkumu*, který má zužitkovat tento neočekávaný potenciál.

Centrum tak kontinuálně zvyšuje své cíle. Zatímco obvyklý proces architektonické tvorby probíhá v úzkém horizontu, obzory Rockefellerova centra se stále rozšiřují. Nakonec je každý fragment stavby

vystaven bezprecedentnímu zkoumání a vybrán z ohromného počtu alternativ.

Z Centra jakožto stavby stále hustě vyznačují odmítnuté možnosti: na každý z jeho 250 milionů dolarů připadá přinejmenším jedna idea.

Archeologie

Rockefellerovo centrum je nejvyzrálejší demonstrací nevyslovené teorie manhattanismu o souběžné existenci různých programů na jednom místě, spojených pouze společnými údaji o výtazích, servisních jádrech, sloupech a vnější obálce.

Rockefellerovo centrum by se mělo chápat jako pět ideologicky oddělených projektů, které koexistují na stejné lokalitě. Stoupání skrze jeho pět vrstev představuje archeologii architektonických filozofií.

Projekt č. 1

Nejvýznamnější z newyorských architektů, jako je Hood, se vyznačovali tím, že studovali na École des beaux-arts, která jim vštěpovala víru v osy, průhledy a artikulaci občanských monumentů oproti pozadí neutrální městské textury. Každou z těchto doktrín však *a priori* znehodnocuje a popírá newyorská Mřížka.

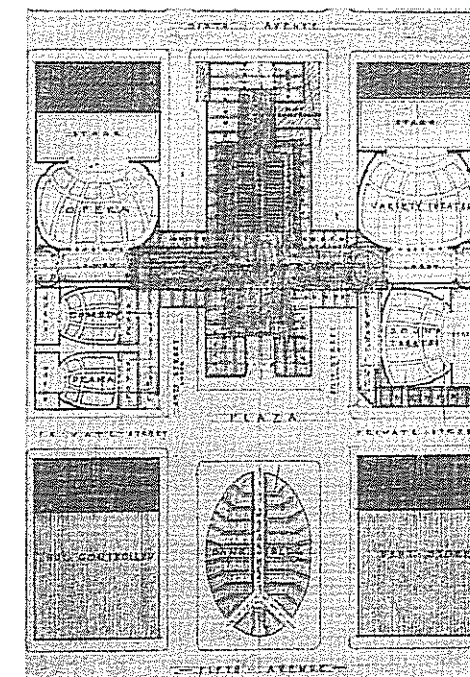
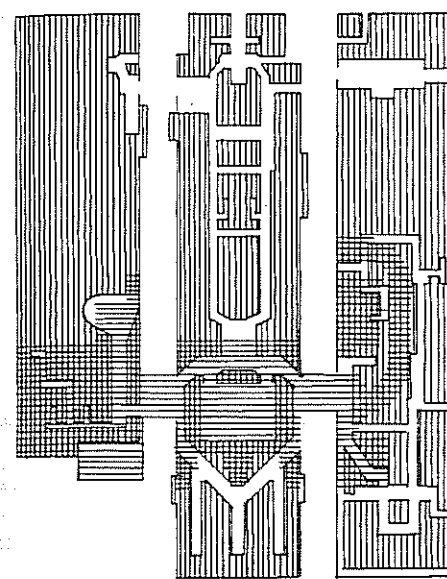
Mřížka zajišťuje každé stavbě, kterou přijímá, stejné zacházení – stejnou míru „důstojnosti“. Posvátnost soukromého vlastnictví a bytostný odpor k celkové formální kontrole vylučují vytváření předem promyšlených perspektiv a izolace symbolických objektů od hlavní zástavby se v městě automonumentu stává nesmyslem; akumulací monumentů je už samotná textura města.

V New Yorku se může senzibilita Beaux-Arts uchýlit jedině mimo Mřížku, to znamená do podzemí.

Úroveň -1 Rockefellerova centra, suterén, je tradiční kompozicí ve stylu Beaux-Arts konečně realizovanou na Manhattanu: pohřbené průhledy tu nekulminují v monumentálním vchodu nové Opery, ale v podzemní dráze. V suterénu Centra vytvořili projektanti v duchu Beaux-Arts podloudná spojení mezi bloky, kterým se úzkostlivě vyhýbali nad zemí. Je to skvělý návrh, který nemohou nikdy provést na povrchu. Na východním konci této kompozice zprostředkovává přechod mezi povrchem Mřížky a jemnými nuancemi Beaux-Arts pod ní snížené náměstí.

Projekt č. 2

Úroveň 0 současného Rockefellerova centra, na níž dominuje vestibul RCA a Radio City Music Hall, je drasticky redukovanou verzí mnohem smělejších alternativ, které se projektovaly a dokonce téměř postavily. Když byly odloženy plány na novou Metropolitní operu, Sdružení architekti pokračovali úvahami o divadlech. Navrhli verze fantastického přízemí, zcela zabraného dalšími a dalšími divadly: přes tři bloky táhnoucí se oceán rudých sametových křesel, akry



123 Projekt č. 1: Podzemní Beaux-Arts, půdorys úrovně veřejného prostoru (suterénu). V protikladu k nezávislosti tří bloků Rockefellerova centra na povrchu tvoří systém podzemních arkád rozšiřujících se z Rockefellerova náměstí – roku 1937, po době mdlé existence jako výkladní skříň/vstup do podzemní oblasti, přestavěného na umělé kluziště – grandiózní, i když dojemně dvourozměrnou, kompozici ve stylu Beaux-Arts. **124** Projekt č. 2: Metropolitní rekreace, tři bloky široký koberec pěti až osmi divadel – kde by teoreticky jeden soubor mohl odehrát osm představení najednou –, která propojuje „Radio Forum“, hybridní most na úrovni přízemí, zahrazující 49. a 50. ulici, jež se zabořují pod něj. Soustředění výtahových šachet prozrazuje umístění nejvyššího mrakodrapu na Šesté avenuí a dvou nižších východně od „soukromé ulice“. Pět divadel bylo nakonec redukováno na jedinou Radio City Music Hall.

scény a zákulisí, čtvereční míle projekčních pláten – terén, v němž by se mohlo odehrávat sedm či osm představení najednou, ať už by byla jejich poselství jakkoli protikladná.

Všechna tato divadla by propojoval ohromný visutý vestibul – široký tři bloky – přemostující 49. a 50. ulici –, posilující simultaneitu střetávajících se představení. Tento metropolitní společenský prostor by stmeloval oddělená publika do jediné masy konzumentů fantazie, dočasně hypnotizované komunity.

Předchůdci tohoto divadelního koberce jsou Steeplechase, Luna Park a Dreamland. Snaha poskytnout tento druh úniku – metropolitní rekreace – na svém území přesně odpovídá megalomanským ambicím definitivního Manhattanu.

V procesu realizace se měřítko tohoto koberce zredukovalo; Radio City Music Hall je jeho poslední baštou, mezi jeho ambice.

Projekt č. 3

Třetím projektem Rockefellerova centra je desetipodlažní vyzdvižení půdorysné plochy v tradici pouhé multiplikace povrchu převzaté z prvních mrakodrapů. Je to objem, do něhož neproniká slunce, s umělým osvětlením a ventilací, naplněný veřejnými a poloveřejnými prostory. Celá tato umělá sféra, která se plánuje pro neexistující klienty v anticipaci přímočarých uplatnění Velké lobotomie, nalézá svého dokonalého nájemníka, když s Centrem uzavřou nájemní smlouvu Radio Corporation of America a přidružená NBC. RCA si bere desku, NBC kvádr.

„National Broadcasting Company bude obývat... dvacet šest vysílacích studií v této budově... doplněných šesti poslechovými místnostmi. Výška jednoho studia, největšího na světě, obsáhne více než tři podlaží... Všechna studia se elektricky odstíní a vybaví vhodným osvětlovacím zařízením pro televizi. Některá z nich budou mít pozorovací ochozy pro návštěvníky.“

„Čtyři studia seskupená kolem ústřední řídicí místnosti se využijí pro komplikovanou dramatickou produkci. Herci budou v jednom studiu, orchestr v druhém, davové scény se budou odehrávat ve třetím a čtvrté poslouží pro zvukové efekty. Plán seskupit několik studií kolem ústřední řídicí místnosti je obdivuhodně přizpůsobitelný také pro vysílání televizních programů.“²⁴

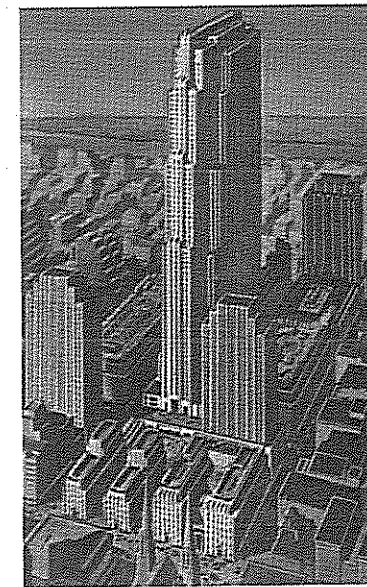
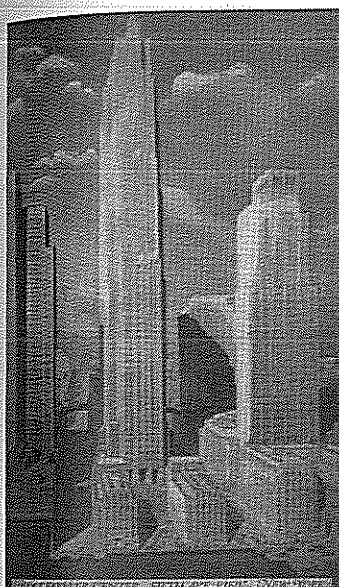
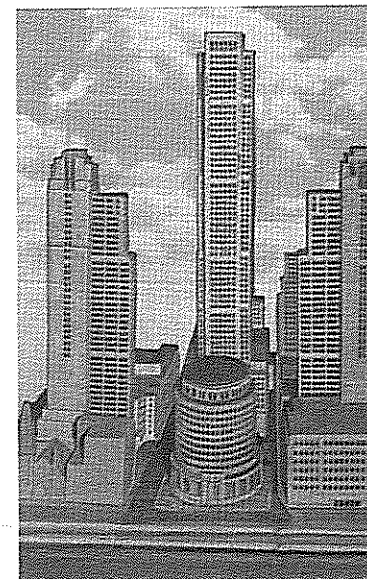
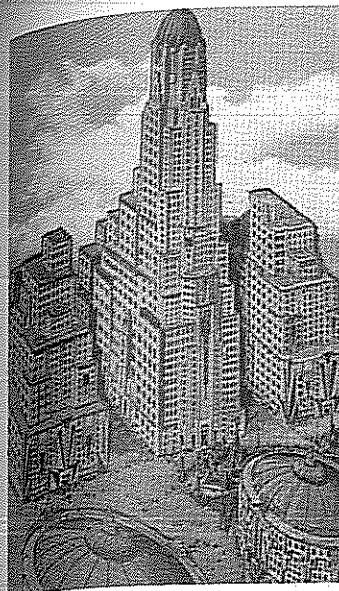
V anticipaci bezprostředně nadcházejícího uplatnění televizní technologie pojímá NBC celou budovu (pokud není propíchnána sloupy RCA) jako jednu elektronickou arénu, která se může sama přenést vlnami v éteru do domácností každého občana na světě – jako nervové centrum elektronické komunity, která se shromáždí v Rockefellerově centru, aniž by tam skutečně byla. *Rockefellerovo centrum je první architekturou, kterou lze vysílat.*

Tato část Centra je továrnou na deziluze; rádio a televize, tyto nové prostředky všeprostopující kultury, budou prostě vysílat život, „realismus“, který se zorganizuje ve studiích NBC.

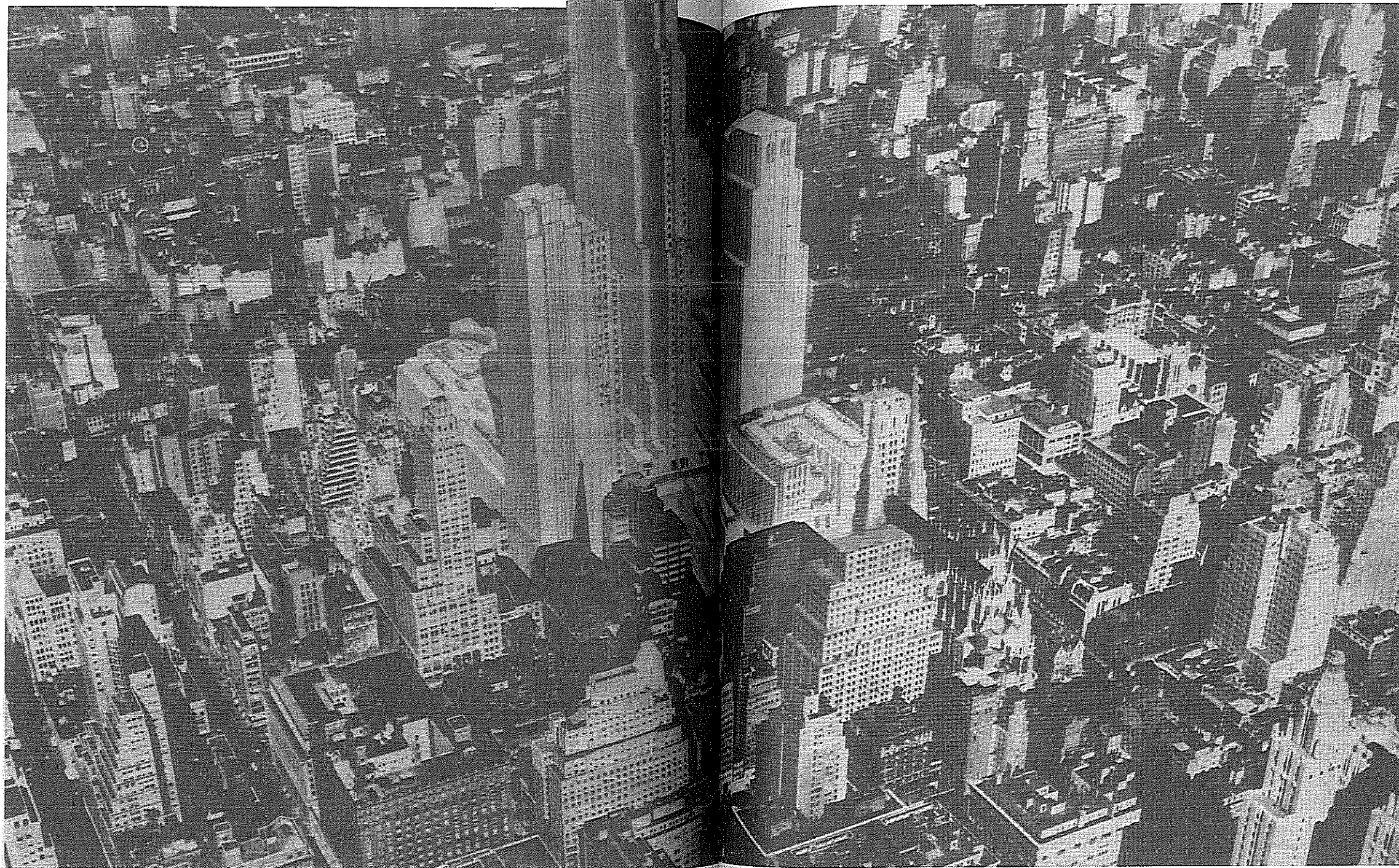
Pohlcením rádia a televize přidalo Rockefellerovo centrum ke svým úrovním zahuštění elektroniku – právě to médium, které popírá hustotu jako podmínku žádoucí lidské interakce.

Projekt č. 4

Čtvrtý projekt tvoří obnova původního, panenského stavu místa, na němž nyní stojí Centrum, na střeších nižších budov. Roku 1801 založil botanik Dr. Davis Hosack Elginskou botanickou zahradu, vědeckou hortikulturní enklávu s experimentálním skleníkem. Zahradu naplnil „rostlinami ze všech koutů světa, včetně 2000 duplikátů rostlin z laboratoře proslulého švédského botanika Linného...“



Od počátku třicátých let řada pohlednic zaznamenávala každý krok v navrhování Radio City – téměř předtím, než byl učiněn. Tyto představy odrážely nesnesitelnou nejistotu částí metropolitní veřejnosti ohledně jeho konečné podoby – tyto spekulativní tvary zhmotňovala kolektivní netrpělivost. Na Manhattanu působí pohlednice v architektuře jako populistický semafor, jako médium, které udržuje při životě Ferrissův „lid vřele oceňující a schvalující“ architektury „Nových Athén“. **125** „Přelud“ zcela vymyšlený vydavatelem pohlednice. **126** První „oficiální Radio City“ představené publiku. **127** Oficiální perspektiva z Páté avenue s „visutými zahradami“ spojenými benátským mostem. **128** Definitivní podoba z ptáčích perspektivy, vycházející z kresby Johna Wenricha.



129 Koláž přízračného Radio City ve středu města.

O 130 let později Hood přesvědčí Todda – jednou ze svých nejsvěd-
nějších pragmatických pohádek o vyšším nájemném, které lze vyžado-
vat za privilegovaná okna, umožňující pohled na jeden z divů světa –,
aby dal nakonec vystavět visuté zahrady současného Babylonu.

„Ze zahradně upravených střech, které se budou tyčit nad plochou
dříve zasvěcenou Elginské botanické zahradě“,²⁵ jsou vyňaty jen za-
nedbatečné povrchy nejvyšších prvků Centra – deska RCA, věž RKO,
International Building atd.

V každé jiné urbanistické doktríně by se minulost Rockefellerova
centra potlačila a zapomněla; v manhattanismu může minulost ko-
existovat s architektonickými permutacemi, kterým dal vzniknout.
Park se rozkládá přes celé tři bloky. Připomínkou Hosacka je skleník
pro vědecké experimenty. Střechy se mají propojit benátskými mo-
sty, které vytvoří souvislou parkovou plochu s loutkovým divadlem,
stálou výstavou soch, výstavou květin, hudebními pavilony, restaura-
cemi, pečlivě udržovanými francouzskými zahradami, kavárničkami
pod širým nebem atd.

Tato zahrada je jen pokročilejší variací syntetického Arkadického ko-
berce Central Parku, přírodou „posílenou“ tak, aby se vyrovnala s po-
žadavky kultury zahušťování.

Projekt č. 5

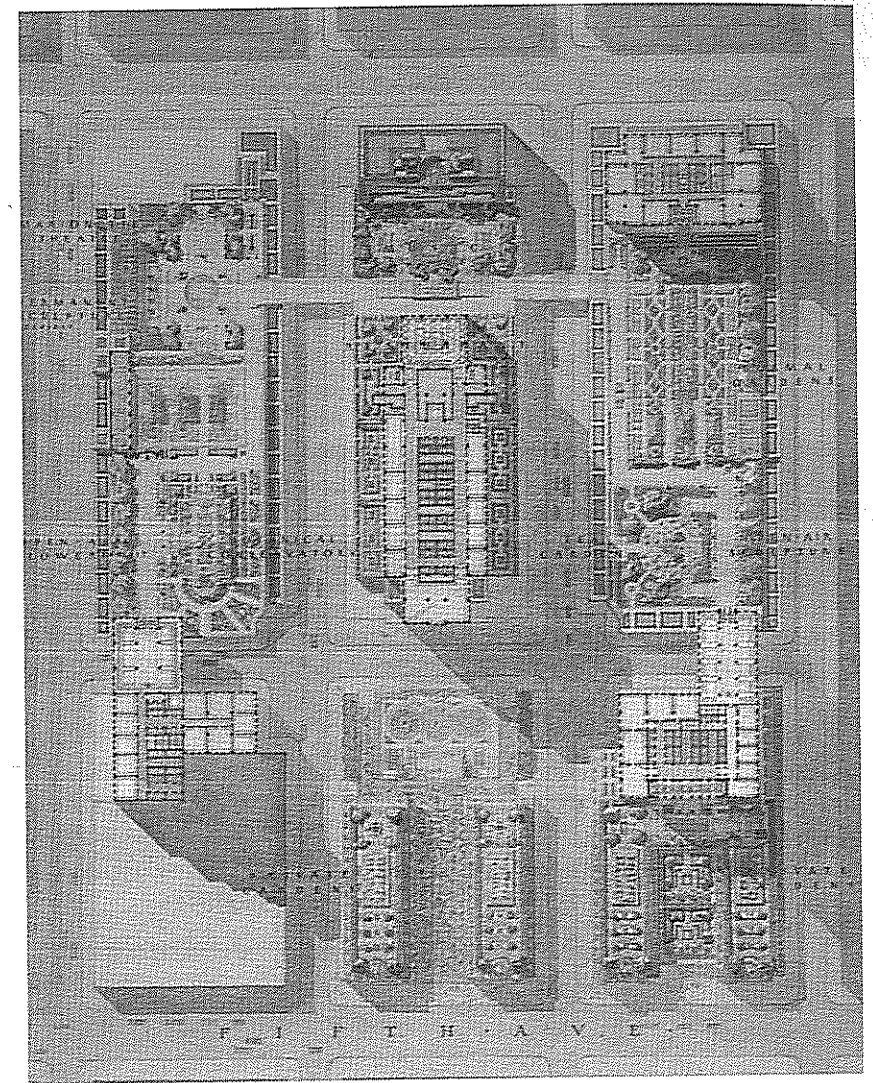
Poslední projekt, projekt č. 5, je „zahradní město ve výšce“.²⁶

Zahrada má dvojnásobnou podobu: dva projekty v tomtéž čase. Lze ji chápat
jako *střechnu* nižších budov, ale také jako *přízemí věží*.

Během projektování a výstavby Rockefellerova centra nelze již déle
ignorovat vliv evropského modernismu na americkou architektonic-
kou praxi. Hood a Sdružení architektů však v první řadě reprezentují
manhattanismus a až pak modernismus.

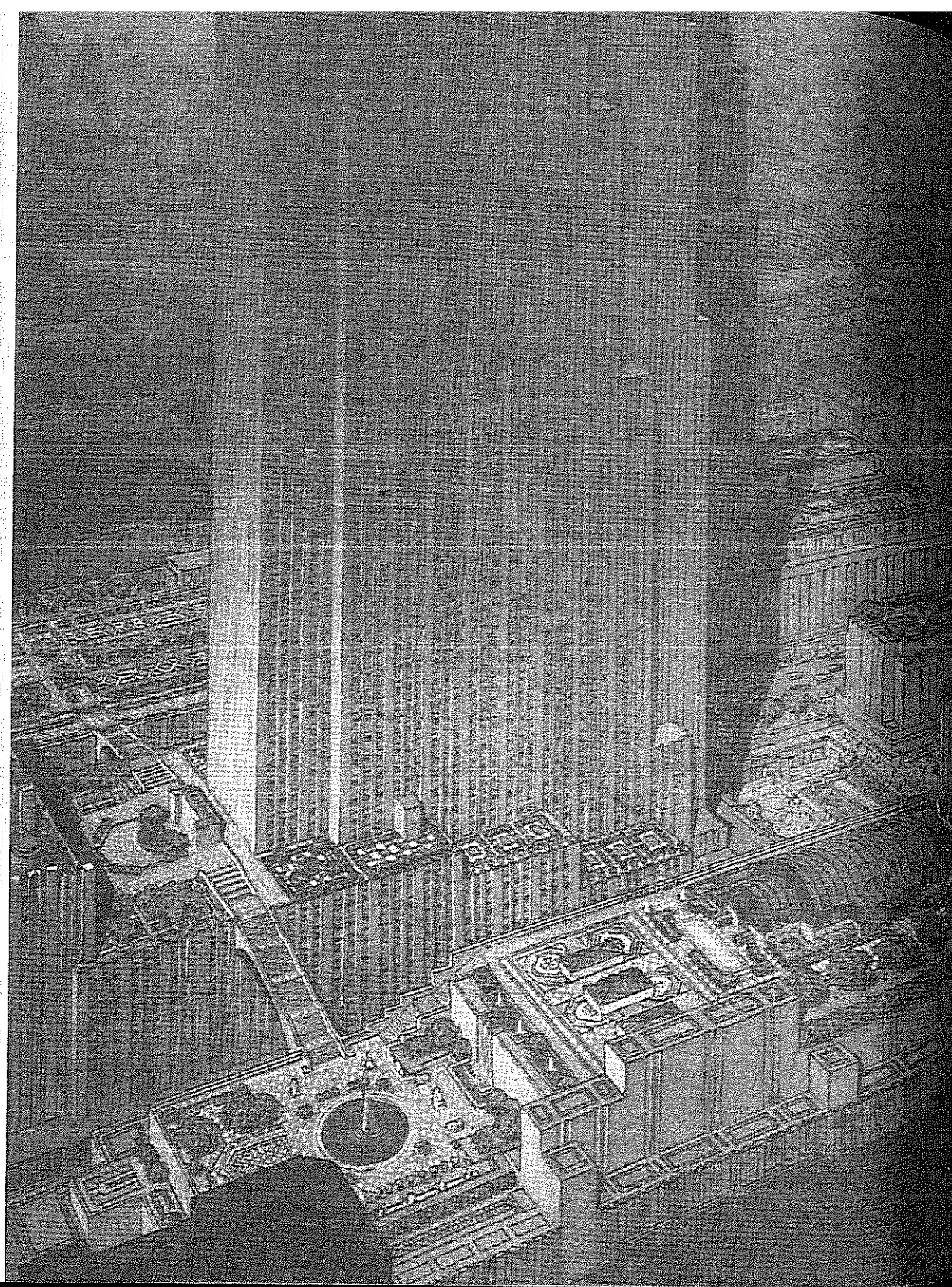
Hoodovy projekty předcházející Rockefellerovu centru lze chápat jako
více či méně váhavou „konverzi“ od eklekticismu k modernismu. V je-
ho produkci lze však rovněž vidět konzistentní snahu o záchranu man-
hattanismu, o jeho rozvíjení, vyjasnění a vytříbení. V třicátých letech,
v době *Blitzkriegu* modernismu, Hood vždy brání hédonistický urbanis-
mus zahušťování před puritánským urbanismem dobrých záměrů.

Z tohoto úhlu pohledu jsou střešní zahrady Centra pokusem man-
hattanské senzibility strávit modernistické Zářivé město „šťastné-
ho“ světla, vzduchu a trávy prostřednictvím jeho redukce na jednu
z mnoha vrstev. Tímto způsobem bude Centrum jak metropolitní,
tak antiměstské. Zasazeno do syntetické vegetativní minulosti svého
nadzemního prostoru, strmicí nad uměle vykonstruovanými louka-
mi Nového Babylonu, mezi růžovými plameňáky Japonské zahrady
a importovanými ruinami, které daroval Mussolini, stojí pět věží,
kooptovaných totemů evropské avantgardy, koexistujících poprvé
a naposled se všemi jinými „vrstvami“, které chce jejich modernis-
mus zničit.



130 Projekt č. 4: „Visuté zahrady na střeše... zahradně upravené střechy, které
se budou tyčit nad plochou dříve zasvěcenou Elginské botanické zahradě“,
půdorys (kresba John Wenrich). Mosty spojují parky na každém ze tří bloků;
po parcích jsou roztroušena veřejná a zábavní zařízení. Světlé plochy jsou
výškové věže, oranžové čtverce v nich výtahy. Dva mrakodrapy nejbližší Páté
avenue měly být spojeny mostem nad soukromou ulicí, tvořícím kryté vchody
na Rockefellerovo náměstí. Babylonské „visuté zahrady“ spojené posledními
„benátskými“ mosty: triumf smíšené metafory.

Střecha Rockefellerova centra je jak zpětným prostřihem do minulos-
ti, tak pohledem do budoucnosti: duchem Elginské zahrady a zároveň
Ville Radieuse, mistrovským kouskem architektonického kanibalismu.
Centrum je apoteózou Vertikálního schizmatu: Rockefellerovo
centrum = beaux-arts + Dreamland + elektronická budoucnost



+ rekonstruovaná minulost + evropská budoucnost, „maximální zahuštění“ spojené s „maximem světla a prostoru“, „tak krásné, jak jen lze, ve shodě s maximálním ziskem, jehož lze dosáhnout.“

Naplnění

Rockefellerovo centrum naplňuje příslib Manhattanu. Všechny paradoxy se vyřešily.

Od nynějška je Metropole dokonalá.

„V hotovém projektu se mají slučovat krása, užitek, důstojnost a funkce. Rockefellerovo centrum není řecké, ale připomíná vyváženost řecké architektury. Není babylonské, ale uchovává si příchut' babylonské vznešenosti. Není římské, a přesto má trvalé kvality masivnosti a síly. Není to ani Tádž Mahal, který připomíná kompozicí hmot, ale zachycuje jeho ducha – prostorově povznesený a velkorysý, klidný ve své vyrovnanosti.“

„Tádž Mahal leží ve své osamělé majestátnosti na třpytivém břehu řeky Jamuna. Rockefellerovo centrum bude stát uprostřed rušného New Yorku. Tádž Mahal je jako oáza v džungli, jeho bělost vytváří hradbu proti temné zeleni pralesa. Rockefellerovo centrum bude krásnou stavbou ve víru života velké metropole – jeho chladné vicholky vystupují ze zmítajícího se umělého obzoru. Přesto jsou tyto dvě stavby, tak vzdálené místem a prostředím, duchem spřízněné.“

„Tádž Mahal jako hold čisté kráse navrhli jako chrám, jako svatyni. Rockefellerovo centrum, pojaté ve stejném duchu estetického zánění, je určeno – modelově i funkčně – k uspokojení mnohostranného ducha naší civilizace. Jeho projekt vyřešil řadu různých problémů a krásu přivedl do užšího společenství s podnikáním. Rockefellerovo centrum se tak stalo příslibem významného příspěvku k městskému plánování v otevírající se budoucnosti.“²⁷

131 „Celkový pohled shora od 47. ulice směřující severovýchodně přes střešní zahrady a RCA Building, doplněný mosty přes městské ulice“ (kresba John Wenrich). „Restaurované“ panenské území Centra jakožto syntetická Arkádie na střeše. Dole vpravo: „Botanická konzervatoř“, retroaktivní pocta Hosackovi; vodopády vedoucí do zahrady soch.

V Radio City Music Hall legrace nikdy nekončí.

Reklama

Sen

„Nikdy jsem na takovou myšlenku nepřišel, zdála se mi. Věřím v tvořivé sny. Podoba Radio City Music Hall byla hotová a prakticky dokonalá v mé mysli, ještě než architekti a umělci přiložili pero na výkres...“²⁸
V hyperbolické hustotě Manhattanu může Roxy, tvořivý duch Radio City Music Hall, relativně rozumně tvrdit, že jeho úžasné divadlo se inspirovalo kryptonáboženským zjevením.

Expert

Roxy – skutečným jménem Samuel Lionel Rothafel, pocházející ze Stillwateru v Minnesotě – má největší nadání na showbyznys v hysterickém New Yorku dvacátých let. Po opuštění ideálu nové Metropolitní opery jako kulturního epicentra svého komplexu kupuje John D. Rockefeller Roxyho od společnosti Paramount a dává mu volnou ruku, aby místo Opery vytvořil v Centru nějaké „Místo národní zábavy“.

New York–Moskva

Při tomto podniku – „největším divadelním dobrodružství, které kdy viděl svět“ – nemůže Roxy od Sdružených architektů Centra, kteří chtějí být věcní a moderní, očekávat příliš velké nadšení. Ti ale Roxyho přesvědčí, aby se k nim připojil na studijní cestě po Evropě, kde má na vlastní oči vidět, jaké pokroky udělala moderní architektura při výstavbě divadel.

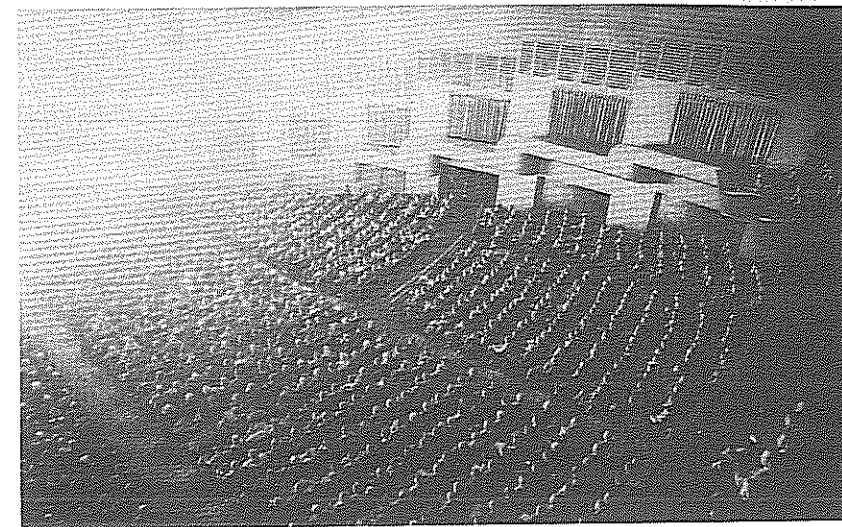
Léto 1931: suverénní showman Roxy, dva byznysmeni-architekti, Harrison a Reinhard, a delegace technických odborníků podnikají transatlantický výlet.

Tato mise staví proti sobě Roxyho, experta na produkci iluzí v takové kvantitě a huštotě, aby uspokojila metropolitní masy, a evropské architektky, puritánské nepřátele tradice showbyznysu, kterou Roxy ztělesňuje.

Roxy se nudí ve Francii, Belgii, Německu a Holandsku; jeho architekti ho dokonce přinutí, aby nasedl na vlak do Moskvy, takže si může prohlédnout a poznat z první ruky konstruktivistické kluby a divadla zakládané zde od poloviny dvacátých let.

Oznámení

Někde uprostřed oceánu během návratu do New Yorku vytrhne Roxyho z melancholie zjevení. Při pozorování západu slunce obdrží „Oznámení“ o svém divadle: má to být inkarnace tohoto západu. (Časopis *Fortune* datuje tento okamžik architektonického navštívení do mnohem pozdější doby, asi týden před otevřením divadla. V tom



132 Bavící se lidé při metropolitní rekreaci se dívají na umělý západ slunce: „Návštěva Radio City Music Hall je stejně dobrá jako měsíc na venkově.“

případě by bylo Roxyho zjevení jen retroaktivní – pozdní, ale neméně platné.)²⁹ Po návratu do New Yorku musí Roxyho tvůrčí rozlet už jen ztvárnit jeho architekti a dekoratéri.

Roxy od začátku trvá na doslovnosti své metafory. V pravoúhlé části a v plánu vnější obálky Radio City se téma západu slunce objevuje v řadě po sobě jdoucích sádrových polokruhů, které se zmenšují směrem ke scéně, až se z nich stane nedefinovatelná zárodečná polokoule, z níž vede jediný východ na samotnou scénu.

Tento východ je „skryt pod krásnými konturami opony“,³⁰ vyrobené ze speciálně vyvinuté syntetické textilie, jejíž odrazivost z ní dělá přijatelnou náhražku slunce. „Paprsky“ z opony probíhají podél sádrových oblouků a dopadají na celý sál. Oblouky jsou pozlacené, aby lépe odrážely purpur zapadajícího slunce a září rudého sametu, který si Roxy vymohl pro potahy křesel.

Roxyho sen se uskutečňuje: když světla sálu pomalu pohasínají, úspěšně imitují efekt západu slunce, obnova elektrického osvětlení v přestávkách a na konci každého představení pak napodobuje rozbřesk.

Jinými slovy, během jediného představení se v Radio City Music Hall několikrát opakuje čtyřadvacetihodinový cyklus dne a noci. Den a noc se ovšem drasticky zkrátily, čas akceleruje, prožitek se intenzifikuje, život se – potenciálně – zdvojnásobuje, ztrojnásobuje...

Chlad

Roxyho vnímání technologie fantastického ho inspiruje k další intenzifikaci jeho metafory: změnou konvenčního využití klimatizačního systému – ventilace a chlazení – by mohl dodat k západu slunce chlad. Se stejnou maniačkou logikou, která charakterizovala jeho dřívější

vize, pak uvažuje o rozptýlení halucinogenních plynů do ovzduší divadla, takže by umělý západ slunce umocňovala syntetická extáze.

Malá dávka rajského plynu by dostala 6200 návštěvníků do euforické nálady, učinila z nich hypersenzitivní diváky aktivit na scéně.

Jeho právníci mu to rozmlouvají, ale po určitý čas Roxy skutečně vstříkují ozón – kyslík s molekulou O₃ používaný v medicíně s jeho „pronikavě osvěžující vůní“ a „rozveselujícím vlivem“ – do klimatizačního systému divadla.

V kombinaci superčasu a superzdraví najde definitivní vzorec metropolitní rekreace, vyjádřený v jeho sloganu: „Návštěva Radio City Music Hall je stejně dobrá jako měsíc na venkově.“³¹

Mutace

Dokonalost a metaforická přesvědčivost Roxyho umělého ráje – „nepřekonatelného venkova“ – vyvolává řetězovou reakci dalších nevídaných kulturních mutací.

„Pokud jde o velkolepost koncepce, nádheru plánu a dokonalost jeho provedení, o ničem podobném jako Radio City se nikomu ani nesnilo,“³² tvrdí oprávněně jeho tvůrce. Ale nádoba je tak dokonalá, že zesměšňuje své nedokonalé obsahy.

Večer při oficiálním otevření Radio City vyznívají naprázdno v Roxyho oslnivém novém zařízení vyčerpané zbytky vyčichlé a vyčerpané estrádní tradice – tradice, která měla svůj vrchol před 20 lety na Coney Islandu.

Stará teatrálnost není schopna projít tímto testem. Lidé sedící 200 stop od světelných ramp nemohou sledovat grimasy na tvářích komediantů, kteří obehávají svá obvyklá omšelá čísla. Sama velikost divadla vylučuje, aby se herec spoléhal na konvenční využití lidského hlasu, a dokonce i lidského těla. Gigantická scéna – široká jako městský blok – popírá smysl *mise en scène*, kde se naznačená rozlehlost mohla vždy opřít o aktuální intimitu. Na této scéně je „atmosféra“ atomizovaná.

V těchto kritických podmínkách se „pocity“ nemilosrdně odhalují jako jednak nereálné, *jednak* lidské, či hůř, jako lidské, *a proto* nereálné.

„Velká část z toho,“ píše jeden kritik tento první večer, „vypadá jako žalostně druhořadá látka, která mezi takové triumfy architektury a techniky nepatří.“³³

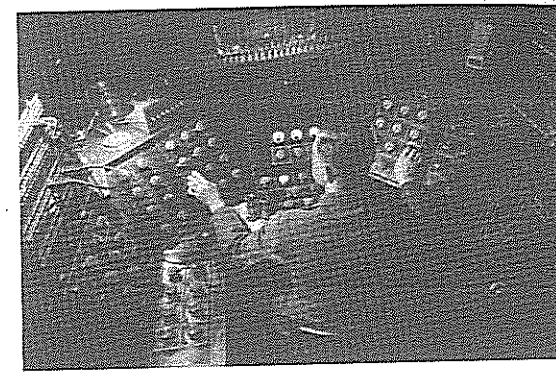
Architekturu Roxyho divadla od aktivit na jeho scéně dělily světelné roky.

Radio City tak nechtěně představuje radikálnější roztržku s minulostí, než až dosud provedlo jakékoli záměrně revoluční divadlo.

Částice

Na začátku třicátých let produkuje scénáře, které se vyrovnají Roxyho fantastické krajině v antiautentičnosti, pouze Hollywood.

Hollywood rozvinul nový dramatický model – *izolované lidské částice se beztlížně vznášejí v magnetickém poli fabrikované zábavy a příležitostně se*



133 Bavící se lidé při metropolitní rekreaci se dívají na umělý západ slunce: „Návštěva Radio City Music Hall je stejně dobrá jako měsíc na venkově.“

svázejí –, který se může srovnávat s umělostí programu Radio City Music Hall a plnit ho abstraktními, formalizovanými emocemi dostatečné hustoty. Produkce Továrny na sny není nikde tak doma jako v Roxyho duchovním dítěti.

Zákulisí

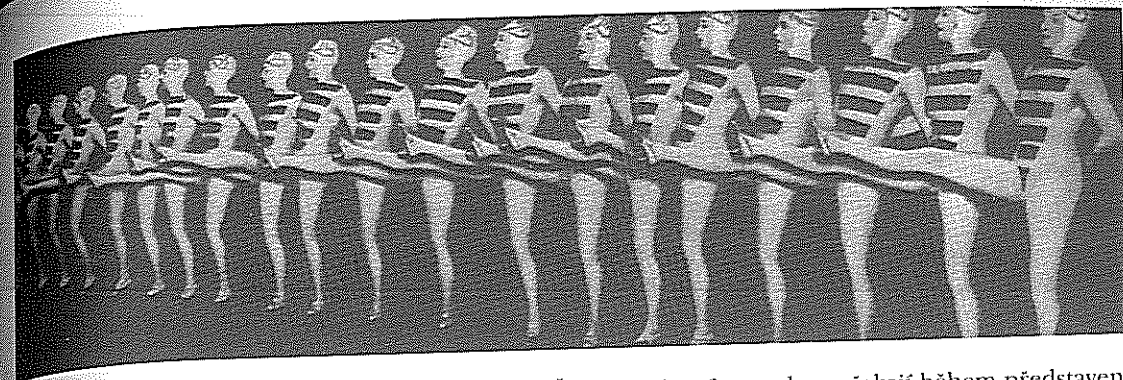
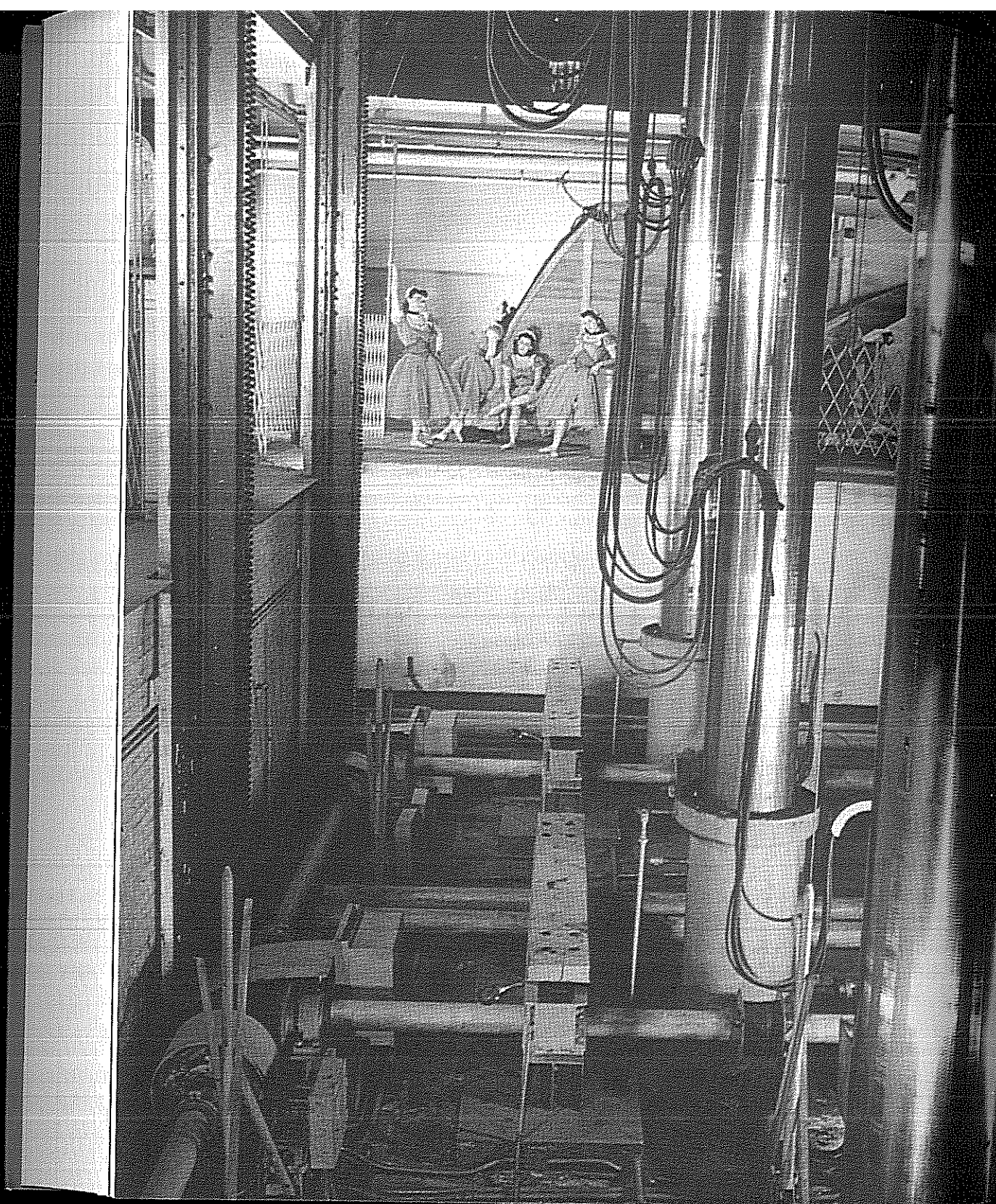
Po fiasku zahajovacího večera rezignuje Music Hall na přítomnost živého herce – ve formě obnošeného vaudevillu – a stává se filmovým divadlem. Filmové divadlo potřebuje jen projekční kabinu, sál a plátno. Ale za promítacím plátnem Radio City stále existuje jiná říše, „perfektně organizovaný soubor 700 duší“: zákulisí.

Jeho komplikovaná zařízení zahrnují dormitáře, malou nemocnici, zkušebny, tělocvičnu, výtvarné oddělení, kostymérny. Je tam orchestr Radio City Symphony a stálý soubor 64 tanečnic – Roxytek, vysokých od 162 do 170 cm –, pro něž neexistuje scénář nějaké činnosti, která by je uživila.

Navíc je tu i menažerie – koně, krávy, kozy a další zvířata. Jsou ustájeny v ultramoderních uměle osvětlených a větraných prostorách. Speciální výtah – dimenzovaný tak, aby unesl i slony – je vyváží nejen na scénu, ale také na pastvinu na střeše Radio City.

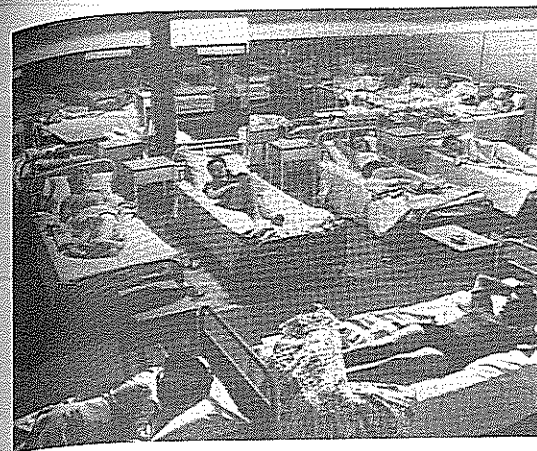
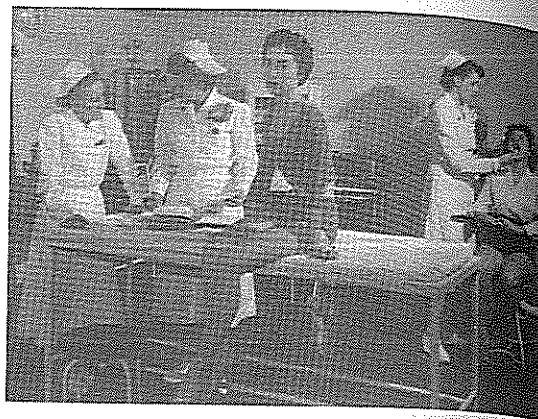
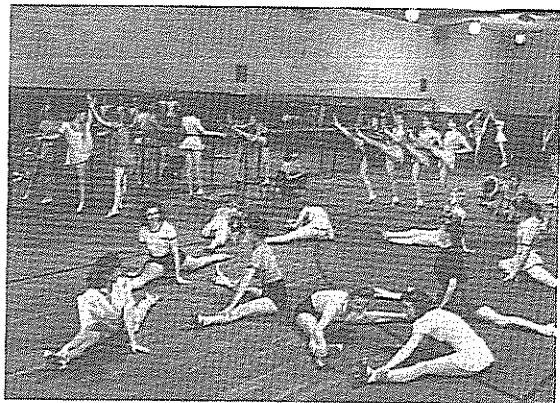
A konečně, je tu i Roxyho vlastní byt, umístěný mezi střešními nosníky jeho divadla. „Kulatý, celý z bílé sádry; stěny opisují parabolu a stýkají se nahoře v klenbě. Celá ta věc je skutečně úžasná – neurčitá, neprostorová, nečasová. Cítíte se tam jako nevyhláhlé kuře, koukající na vršek své skořápky. Aby to vše bylo ještě fantastičtější, ve zdech najdete telefonní číselníky. Když číselníkem otočíte, začne blikat červené světlo – nějak to souvisí s rádiem.“³⁴

Největší smutek však vyvolává fakt, že zahálí obrovské divadelní stroje vybavení, „nejkompletnější mechanická instalace na světě, jejíž součástí je otočné jeviště, tři pohyblivé části jevištní podlahy, motorové orchestrální pódium, nádrž, elektricky ovládaná opona, provaziště s pětasedmdesáti řadami závěsných kolejí pro kulisy, z nichž deset má



134 Raketky a stroje: „Členky baletního souboru čekají během představení u nablýskaných píšť strojovny výtahu, než budou vyvezeny na scénu...“
135 Představení Raketek ve své podstatě: divadelní energie bez zápletky.

elektrické ovládání, cykloráma 117 krát 75 stop, šest filmových projektorů a dvě projekční plochy, fontána uprostřed otočné scény, která se dá využít pro vodní efekty, když se točna pohybuje, místní rozhlas pro zesílení mluveného slova a produkci bouřkových a větrných efektů (přehrávaných ze čtyřiapadesáti typů záznamů), neviditelné mikrofony na jevišti, v orchestřišti a v propadlišti a zesilovač a šest reproduktorů ukrytých nad proscéníem, monitorovací systém propojený se systémem místního rozhlasu, který reprodukuje slova pronášená na scéně v projekčních kabinách divadla, a který také přenáší pokyny režiséra do šaten a technických místností, složitý osvětlovací systém se šesti motorově ovládanými světelnými mosty přes scénu, z nichž má každý délku 104 stopy a čočky a speciální osvětlovací zařízení pro světelné efekty, osm pojízdných šestnáctipatrových osvětlovacích věží, čtyři pomocné galerie, dvě na každé straně scény, a osvětlovací kabinu ve stropě hlediště, panoramatickou projekci a baterii ustupujících světel v podlaze rampy, čtyři zařízení pro zvláštní efekty a obvyklé, či spíše nadstandardní kontrolní mechanismy³⁵. Ponechat tento mechanický potenciál bez využití za filmovým plátnem je nepřijatelné. Frenetické západy slunce a svítání, stála nabídka Roxytek a kosmopolitních hospodářských zvířat ve spojení s nečinností „nejkompletnější mechanické instalace na světě“ vytvářejí početné tlaky, aby na scéně vznikla nová show, která by v co nejkratším čase využila maximální kapacitu této přeinvestované infrastruktury. V této kritické situaci Roxy, produkční ředitel Leon Leonidoff a vedoucí Roxytek (jejich název se brzy změní na Raketky) vynalézají ohromující rituál: nový program, v určitém smyslu záznam této krize, systematizace koncepce „bez inspirace“, variace na „bezobsažné“ téma, *proces*, v němž se předvádí nelidská koordinace založená na šlehané synchronizaci a radostném zřeknutí se individuality ve prospěch automatismu syntetického každoročního jarního rituálu.



136 Raketky v krizi: jejich neustálá – a neupotřebitelná – použitelnost vedla k rutinnímu programu, jehož koncepce se zakládala na absenci inspirace. **137** Raketky ve svém lékařském středisku: čerstvě probuzená nová rasa. **138.** V zákulisí je zařízen dormitář pro tanečnice. Dívky zde mohou odpočívat mezi představeními, zůstat přes noc...”

Podstatu tohoto představení tvoří masově předváděné zvedání nohou: simultánní předvádění sexuálních partií, vyzývající k prohlídce, ale v měřítku překračujícím osobní dráždivost. Raketky zosobňují novou rasu, která předvádí své dokonalé tělesné vnady rase staré.

Pyramida

Kvůli diváckému publiku v Music Hall se tato čistá abstrakce příležitostně smísí s rozpoznatelnou realitou. Producent Leonidoff se pokouší omladit vyčerpané mytologie a se svou umělou rasou vstupuje do tradičních příběhů.

Klasickým příkladem takového křížového oplodňování je zvláště jeho Velikonoční show. Uprostřed scény stojí pyramida vajec. Ta postupně praskají, jejich praskliny znázorňují neonová světla.

V přímém odkazu na Vzkříšení pak po určité námaze vystupují z puklých skořápek Raketky.

Scéna se kouzelně vyčistí od trosek, znovuzrozené Raketky zaujmou svou tradiční formaci a zvedají nohy tak vysoko, jak to jde...

Chór

Divadlu, které Roxy vytvořil, je přiměřený jen abstraktní pohyb Raketek, vytvářející divadelní energii bez jakékoli zápletky. Jako by se chór z řecké tragédie rozhodl opustit hru, v níž měl účinkovat, a usilovat o svou emancipaci. Raketky, dcery nesčetných slunečních západů, jsou demokratickým sborem revolučních tanečnic, které nakonec opustily roli v pozadí a vystavují své křivky uprostřed scény.

Raketky jsou chórem, který je hlavním protagonistou, představitelem jediné role, jedinou postavou vytvořenou z 64 děvčat, která naplňují

gigantickou scénu oblečená do suprematistických kostýmů: trikotů tělové barvy s řadou černých obdélníků, které se k pasu zkracují, aby skončily jako malý černý trojúhelník – živoucího abstraktního umění, které popírá lidské tělo.

Vývojem své vlastní rasy, vlastní mytologie, svého času a svých rituálů se nádoba Radio City Music Hall konečně naplnila vhodným obsahem. Jeho architektura dala vzniknout nové kultuře, kterou nyní podporuje a uchovává v umělém čase, aby zůstala navždy svěží.

Archa

Od okamžiku Zjevení při západu slunce se z Roxyho stal Noe: jako vyvolený příjemce kvazibožského „poselství“ – nehledící k jeho zjevné nepravděpodobnosti – vnucuje světu svou realitu.

Radio City Music Hall je jeho Archa; nyní obsahuje ultrasofistikované ubytování pro vybraná divoká zvířata a aparát, schopný rozmístit se po celé budově.

V Raketkách má svou vlastní rasu, pohodlně si žijící v zrcadly obloženém dormitáři, jehož pravidelné řady tuctových nemocničních postelí připomínají porodnické oddělení, jenže bez dětí. Tyto panny bez sexu, jen účinkem samotné architektury, reprodukují sebe samy.

Music Hall získává nakonec v Roxym svého kormidelníka, plánovače s vizí, který na pozemku jejího bloku vybudoval sebestředný kosmos. Roxy však na rozdíl od Noema při potvrzení pravdivosti svého Zjevení nezávisí na nějaké katastrofické události v reálném světě. V univerzu lidské představivosti má pravdu, dokud „legrace nekončí“.

Pokud jde o úplnost zařízení a mechanického vybavení, výběr lidské a zvířecí menáže – jinými slovy o *kosmologii* –, každý z 2028 manhattanských bloků se může stát přístavem nějaké Archy – nebo snad Lodi bláznů –, která rekrutuje vlastní posádku s konkurenčními nároky i přísliby spasení prostřednictvím dalšího hédonismu.

Při této hojnosti je jejich kumulativní dopad *optimistický*. Tyto archy se společně *vysmívají* možnosti apokalypsy.

Moskva

Slavný mexický muralista Diego Rivera, „vlivný člen komunistické strany, delegát mexické sekce Mezinárodní rudé pomoci, představitel Mexické rolnické ligy, Generální tajemník Antiimperialistické ligy, redaktor listu *El Libertador*“, navštívuje roku 1927 Moskvu jako člen delegace „dělníků a rolníků“, která byla pozvána na oslavu desátého výročí Říjnové revoluce.

Z tribuny na Leninově hrobce pozoruje „dychtivým zrakem, s notsem v ruce, ale většinou skicující jen do bloku své spolehlivé paměti“, rudou pompéznost.

Radikální umělec s potěšením zaznamenává plnou nádheru totalitářské *mise en scène*: „Miliony moskevských pracujících oslavují svůj největší svátek... Vzdouvající se moře karmínových praporů, svižně postupující jízda... pravoúhlé útvary aut obsazených vojáky s puškami... pevné bloky pochoduující pěchoty... obrovská, mrakem praporů zahalená, hadovitě se vinoucí podívaná s alegorickými vozy, radostně zpívající masy mužů a žen tohoto města, pomalu pochoduující celý den až dlouho do večera po velkém náměstí“ – dojmy, které mu dávaly naději, že jednoho dne bude tvořit „fresky na ruských zdech“.

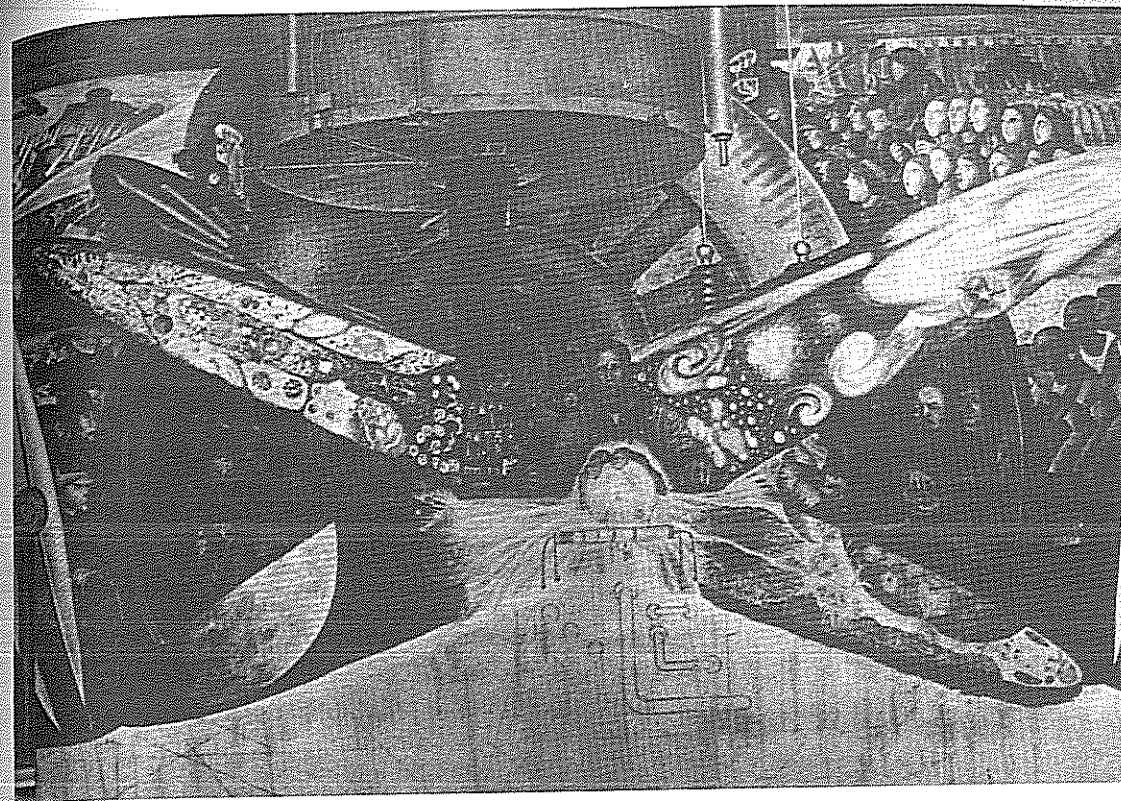
Jak píše jeho životopisec, „[Rivera] nejenže vnímal [ruskou revoluci] intelektuálně – příliš mnoho radikálních umělců ke své škodě shledalo, že v umění se čistý intelekt může ukázat jako svěrací kazajka. Spíše ho celého pohltila, strhla ho tak, že myšlenky a pocity se spojily v jednotu, z níž může vycházet samotné umění.“³⁶

1927

V tomto roce dosáhla roztržka mezi ruskými modernisty a sovětským režimem zlověstné fáze: modernisté jsou obviněni jako elitáři, jejichž produkce je doslova neúčinná. Sovětská vláda se rozhodne jednou provždy definovat principy, které aktivizují a inspirují masy.

Riverovým hostitelům neunikne potenciál jeho narativního stylu – je to jeden z mála přesvědčivých vizuálních demagogů na světě. Po rozhovoru s Riverou zaútočí na ruskou avantgardu šéf Oddělení agitace a propagandy Komunistické internacionály argumenty vypůjčenými od tohoto Mexičana: „Propast mezi nejpokročilejším uměleckým výrazem a elementárním vkusem mas lze překlenout jen sledováním kurzu, který zvýší kulturní úroveň mas a učiní je schopnými umělecky vnímat nové způsoby rozvíjené diktaturou proletariátu. Nicméně lze ihned začít obnovením přátelských vztahů mezi masami a uměním. Cesta je prostá: Malovat! Malovat nástěnné malby v klubech a veřejných budovách.“³⁷

Rivera dodává svůj osobní přístup, který ještě více podkopává pozice jeho modernistických kolegů: „Měli by dělat umění jednodušší a jasnější, průhledné jako *křišťál*, tvrdé jako *ocel*, soudržné jako *beton*, což je svatá trojice velké architektury nové historické fáze světa.“³⁸



139 Riverova nedokončená nástěnná malba v budově RCA: Diagonála z levého dolního rohu doprava nahoru představuje vesmír viděný dalekohledem. Na druhé diagonále jsou bakterie viděné mikroskopem. Horní levý roh zobrazuje „chemickou válku zosobněnou hordami vojáků s maskami v uniformách hitlerovského Německa“. V kovovém kokonu se předvádí „zkaženost a nepřetržitá zábava bohatých uprostřed krutého utrpení vykořisťovaných pracujících“. Ve středu – zdánlivě zaražen tímto ideologickým konfliktem – „kontroluje člověk s pomocí stroje tok vitální energie“. Vpravo nahoře „jsou bez demagogie či smyšlenek zobrazeny... organizované sovětské masy... pochoduující v důvěře v historické poznání a v jasnou, racionální a všemocnou metodu dialektického materialismu rozvíjet nový společenský řád...“ Vpravo od středu je Lenin a rozvratné spojenectví mezi vojákem, černošským farmářem a býlým dělníkem. „Útok na portrét Lenina byl pouze záminkou... Ve skutečnosti celá tato nástěnná malba budila v buržoazii odpor...“ (Rivera, *Portrét Ameriky*.)

Protosocialistický realismus Riverova díla přesně zapadá do ideologického profilu, který vede Sověty při hledání správného umění. Po sotva měsíčním pobytu v Moskvě Riveru požádají, aby portrétoval Stalina. Podepisuje také smlouvu s komisařem krásných umění Lunačarským na vytvoření fresky v Klubu Rudé armády, „přípravu důležité práce pro novou knihovnu V. I. Lenina, která se nyní staví v Moskvě“. Kvůli profesní žárlivosti místních umělců se však malby v Klubu Rudé armády – projekce svých mentálních poznámek na ruské zdi – musí

vzdát. Rivera pak náhle opouští SSSR a bere s sebou jen své náčrtníky a samozřejmě skici v „bloku své spolehlivé paměti“.

New York

Zpátky v Mexiku Rivera zdobí stěny Národního paláce mimo jiné obrazem *Banket miliardářů*: Rockefeller, Morgan a Ford obědvají při slavnostní projížďce městem.

Aby napájel svou tvorbu, musí ustavičně vstřebávat čerstvou ikonografii. Z Ameriky třicátých let jako z nějakého šíleného ropného vrtu pryští mýty – od montážní linky po frontu na podporu v nezaměstnanosti (oba jsou pro Riveru stejně užitečné).

Roku 1931 Muzeum moderního umění – Rockefellerovo spojení s posledním vývojem avantgardy – nabízí Riverovi retrospektivní výstavu. Pět týdnů před otevřením, 13. listopadu 1931, Rivera přijíždí na Manhattan, aby tu udělal řadu sedmi mobilních fresek – přenosných z opatrnosti, protože se nachází „v zemi, kde budovy dlouho nestojí“.³⁹

Podobně jako v Moskvě začíná ihned ikonografickou žeň. Tři z nových fresek ztvárňují New York: *Pneumatická vrtačka*, *Elektrická sváčečka* a *Zamrzlá aktiva*. „Třetí zobrazuje New York na třech úrovních; v základní je střezené bankovní sklepení se znehybnělým bohatstvím, ve střední městská noclehárna se znehybnělými muži, ležícími na podlaze jako mrtvoly v márnici, a nahoře jsou znehybnělé mrakodrapy New Yorku jako monumenty na hrobce podnikání.“⁴⁰ (Dvě „hrobky“ vybrané do popředí jsou *Daily News* a *McGraw-Hill* od Raymonda Hooda.) Explicitně mají *Zamrzlá aktiva* vyvolat spor – vystavené dílo překonává vše, čeho bylo Muzeum moderního umění svědkem.

Rok 1932 tráví Rivera – sponzorován Fordovou dynastií – převážně v mechanických útrobách Detroitu, kde má vyzdobit Fordem financovaný Institut krásných umění.

Jeho nástěnná malba, prozrazující spíše fascinaci než kritičnost, je smyslovou oslavou montážní linky, glorifikací průmyslové mystiky, posvátného dopravního pásu, na jehož konci vychází osvobozené lidstvo.

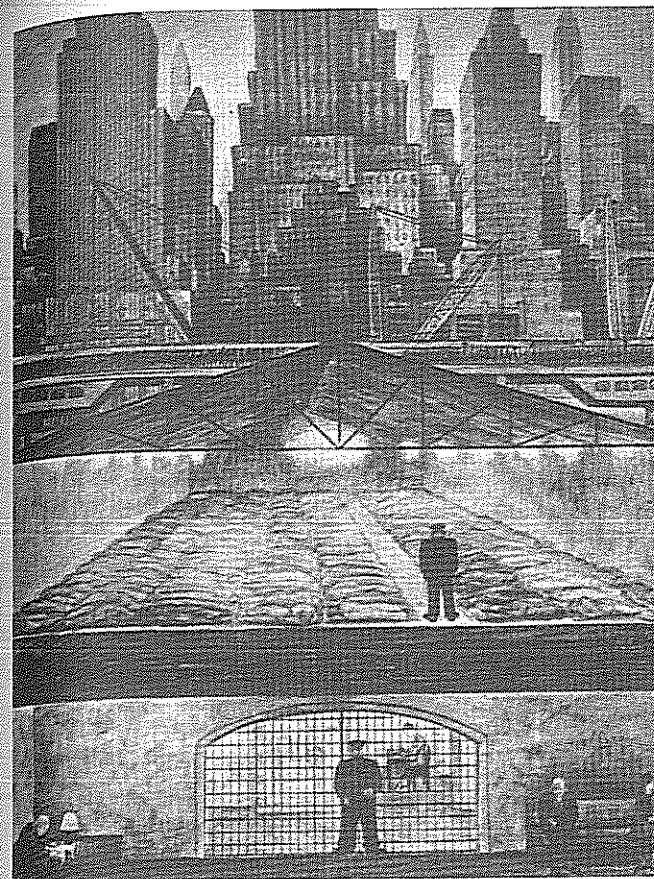
Křížovatky

Aby zdůvodnili své místo v kultuře, také Rockefellerové – podobně jako Sověti – mají v plánu začlenit do svého kolosálního komplexu vhodná umělecká díla. Zvláštní ekonomicko-uměleckou přitažlivost pro ně mají skicáře z Rudého náměstí – 48 akvarelů a bezpočet kreseb tužkou –, které končí ve vlastnictví Johna D. Rockefellera, Jr. Také další Rockefellerové kupují Riverovy práce.

Na sklonku roku 1932 pozve Nelson Rockefeller Riveru, aby vyzdobil hlavní vestibul RCA Building.

Rivera je spolu s Matissem a Picassem vyzván, aby předložil skici na téma „člověk na křížovatkách, hledící s nadějí a v radostné vizi k volbě nové a lepší budoucnosti“.⁴¹

Architekti se průniku umění do jejich domény obávají; Hood chce,



140 Diego Rivera, *Zamrzlá aktiva: Průřez městem*, „mobilní“ freska, 1931. Muzeum moderního umění vyzvalo Riveru, aby pro výstavu „namaloval sedm fresek... ve stylu jeho mexických prací s možností, že dvě z nich se budou tematicky týkat Spojených států“. Ty byly namalovány tak rychle a tak pozdě, že nemohly být zařazeny do katalogu. Kritická, podvrtná povaha jeho „tematiky Spojených států“ byla rozpoznána, když už bylo příliš pozdě.

aby fresky měly jen tři barvy: *bílou, černou a šedou*. Matisse takové téma nezajímá, Picasso se vůbec odmítne setkat s Rockefellerovou delegací a Rivera se urazí, že by měl jako světově proslavený umělec podstupovat nějakou soutěž. Také odmítne, ale zároveň trvá na užití barev a Hood varuje: „Jinak zdůrazníme *funerální* pocit, který ve veřejnosti juxtapozice černé a bílé nevyhnutelně probouzí... V nižších částech budovy se člověk vždy musí cítit jako v kryptě... Představte si, že nějakí špatně naložení lidé by razili přezdvíku třeba ‚Pohřební palác‘.“⁴² „Lituji, ale to nemůžu akceptovat,“ odpovídá Hood ukvapeným telegramem. Nelson Rockefeller vyjedná dohodu, v níž se námět dále specifikuje.

„V nástěnné malbě by měly převládat filozofické a duchovní kvality.

Chceme obrazy, které by přinutily lidi zastavit a zamyslet se, podívat se dovnitř a vzhůru... stimulovat nejen materiální, ale především duchovní probuzení..."

„Naším tématem jsou NOVÉ HRANICE!“

„Člověk se nemůže vyhnout svým těžkým životním problémům tím, že je ‚mine‘. Musí je vyřešit svým osudem. Civilizace se už nevyvíjí horizontálně, ale dovnitř a vzhůru. Je to kultivace lidské duše a myslí, plnější pochopení významu a mysteria života. Pro malby na této chodbě představují tyto hranice:

1. Nový vztah člověka k hmotě. To znamená nové možnosti člověka, které mu dává nové porozumění materiálním věcem; a
2. Nový vztah člověka k člověku. To znamená nové a úplnější pochopení skutečného významu Kázání na Hoře.“⁴³

Zmatení

Rok 1932 znamená dobu ikonografického sblížení mezi SSSR a USA. Styl komunismu a kapitalismu – dvě paralelní linie, o nichž se předpokládalo, že se mohou, pokud vůbec, setkat až v nekonečnu – se náhle protnou.

Toto sblížení vizuálních slovníků mnozí mylně chápou jako sbíhání ideologií: „Komunismus je amerikanismem dvacátého století“ zní heslo amerických komunistů.

Tak se stalo, že Riverovy skici z Rudého náměstí – nyní ve vlastnictví pana Rockefellera – mohly pokrývat stránky *Cosmopolitanu*, a dokonce se objevily na obálce časopisu *Fortune*, jenž byl sám o sobě kapitalisticko-realistickým pamfletem, který se věnoval glorifikaci kapitalistické podnikavosti a managementu.

Fata morgana

Příběh fresky v RCA Building připomíná příběh dvou part, které začaly kopat tunel ze dvou konců, aby se uprostřed setkaly, a které po dosažení zamýšleného bodu zjistí, že na opačné straně nikdo není. Pro Riveru se panenský povrch manhattanského vestibulu stává přemístěnou ruskou zdí, na niž konečně promítne svou fresku pro Klub Rudé armády. Ve službách Rockefellerů smí na věky věků ztělesnit komunistickou fata morganu na Manhattanu – ne-li „Kreml na březích Hudsonu“, tedy alespoň Rudé náměstí na Páté avenue.

Náhodné setkání vrstvy komunistické malby a manhattanských výtahů představuje politickou verzi Murrayovy strategie Římských zahrad: jednotlivci nebo skupiny začleňují teritoria, jež si nikdo ideologicky nenárokuje, do manhattanské architektury prostřednictvím zvláštních forem výzdoby.

Právě tak jako dříve mohla tato strategie poskytovat retrospektivu *neexistujících* minulostí, může nyní vytvářet politickou perspektivu, ustavení žádoucích budoucností: Rockefellerovo centrum jako hlavní štáb Svazu amerických socialistických sovětů.

Rivera zároveň pracuje, ať už vědomě či nikoli, přesně v rámci Rockefellerovy koncepce „Nových hranic“: „Civilizace se už nevyvíjí horizontálně, ale dovnitř a vzhůru.“ Pro Riveru, ideologického kolonistu, se vestibul RCA stává interiérovým metropolitním Divokým západem. V nejlepší tradici hraničářů uplatňuje nárok na svůj díl.

Diagonály

Freska je rozvržena podle dvou diagonál, protažených elips, které pro Riveru vytvářejí „dynamickou symetrii“.

Nalevo od tohoto kříže se tematizuje vrstva kapitalistických zlořádů: policisté šikanující dělníky ve frontě na chudinskou podporu, obrazy války, „výsledku technické moci nedoprovázené morálním rozvojem“, scéna z nočního klubu, kde skupina současných Marií Antoinett – představitelky buržoazie – hraje karty v opevněné izolaci kovového kokonu. Napravo nahoře jsou zdi Kremle.

Obrys Leninovy hrobky.

„Radostně zpívající masy mužů a žen tohoto města, pomalu pochodující celý den až dlouho do večera.“

Pod Rudým náměstím, když na ně zamíříme teleobjektiv, „skupina mladých žen provozuje zdraví prospěšné sporty“. Pak je zde další kokon, v němž (v Riverově synopsi) „Vůdce spojuje v gestu věčného míru ruce vojáka, černošského farmáře a bílého dělníka, zatímco v pozadí masy dělníků s vysoko zdviženými zařatými pěstmi potvrzují svou vůli tuto skutečnost podpořit“.

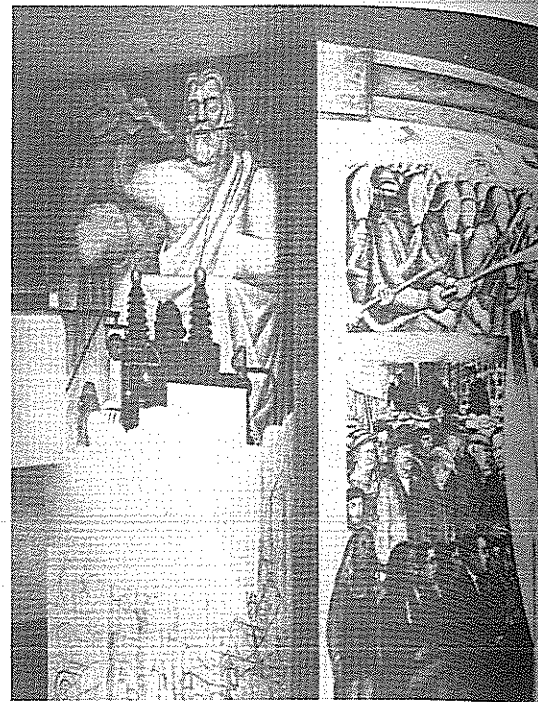
V popředí „pár mladých milenců a matka kojící právě narozené dítě vidí v realizaci Vůdcovy vize prostou možnost žít, vyrůstat a rozmnožovat se v lásce a míru“.

Na každé straně hlavního panelu stojí skupiny studentů a dělníků, představujících „mezinárodní typy“, které „v budoucnu vytvoří syntetickou lidskou směsici, zbavenou rasové nenávisti, žárlivosti a antagonismů“... První elipsa je pohledem přes mikroskop, kosmem „nekonečně malých živoucích organismů“. Netaktní završení zde tvoří zlověstný, třebaže barevný mrak kolem hlav žen hrajících karty, složený z bakterií, které způsobují pohlavní choroby.

Druhá elipsa nabízí člověku pohled na nejvzdálenější nebeská tělesa. V průniku těchto elips „se kosmická energie získaná z těchto dvou antén odvádí k soustrojí ovládanému dělníkem, kde se přeměňuje na tvořivou energii“.⁴⁴ Tato energie je však přesměrovaná z formálního centra kompozice do bodu mimo něj, do skutečného gravitačního středu fresky: k několikanásobnému podání rukou, které organizuje Vůdce.

Viděno striktně z hlediska plošného rozměru zabírá zdaleka největší část obrazu ohromný stroj, který představuje zázrak, k němuž je celá nástěnná malba magickým zaříkadlem: amalgám komunistického étosu s americkým know-how.

Jeho obrovské rozměry odpovídají míře Riverova podvědomého



141 Lenin na Manhattanu. **142** Levá strana Riverovy nástěnné malby. Dole vpravo: Krizí sužované masy, stěží kontrolované jízdní policií, ohrožují boháče v jejich ochranném kokonu. Nahoře: „Pokrok“ zbrojního průmyslu. Za rohem: Laskavé božstvo sprádá elektřinu.

pesimismu, zda lze syntézu SSSR a USA vůbec kdy v životě uskutečnit.

Znepokojení

Riverovo srovnávání dvou ideologií budilo už od začátku znepokojení jeho zákazníků, z něhož však nevyvozovali žádné závěry, dokud Rivera několik týdnů před 1. květnem, kdy se mělo dílo představit veřejnosti, „nesundal“ velkou čepici, která tak dlouho skrývala Vůdčovu tvář, a neobjevil se portrét plešatého Lenina, upřeně hledícího divákovi přímo do tváře.

„Rivera maluje scény komunistických aktivit a John D., Jr., platí účet,“ křičel titulek listu *World-Telegram*.

Nelson Rockefeller, ochotný snést Rudé náměstí, píše Riverovi krátký dopis: „Když jsem se šel včera v budově č. 1 podívat na postup vaší vzrušující malby, všiml jsem si, že jste do nejčerstvěji provedené části obrazu začlenil portrét Lenina.“

„Krásná malba, ale zdá se mi, že jeho portrét objevující se v této nástěnné malbě může velmi snadno urazit velké množství lidí... I když mne samotného to mrzí, obávám se, že vás musíme požádat, abyste tam, kde je nyní hlava Lenina, dal nějakou náhradní tvář.“⁴⁵

Rivera odpovídá nabídkou, že nahradí ženy, které hrají karty, v jejich venerickém oblaku, skupinou amerických hrdinů – jako je Lincoln, Nat Turner, Harriet Beecher Stoweová, Wendell Phillips –, aby se obnovila rovnováha.

O dva týdny později je vestibul uzavřen. Riveru požádají, aby slezl z lešení, vzal si šek na plný honorář a se svými asistenty opustil scénu. Venku Riveru očekával jiný pohled: „V ulicích kolem Centra hlídkovala jízdní policie a ovzduší naplňoval hřmot letadel létajících kolem mrakodrapu ohroženého Leninovým portrétem...“

„Proletariát reagoval rychle. Půl hodiny poté, co nás vystěhovali z pevnosti, dospěla před bitevní scénu demonstrace, jíž se účastnila nejbojovnější část městských dělníků. Jízdní policie ihned prokázala své hrdinství a jedinečnou statečnost, zaútočila na demonstranty a brutální ranou do zad zranila sedmileté děvčátko.“

„V bitvě o Rockefellerovo centrum tak vybojovali slavné vítězství kapitalismu proti Leninově portrétu...“⁴⁶

Tato Riverova nástěnná malba jako jediná ožila.

O šest měsíců později byla freska navždy zničena.

Kreml se opět stal řadou výtahů.

Extáze

Nahoře v RCA Building je Duhový pokoj.

„Při pohledu na New York z 24 velkých oken Duhového pokoje nebo sledování varietního programu v oslnivé nádheře Duhového pokoje zažijí návštěvníci největší zábavu 20. století.“⁴⁷

Projektanti Centra chtějí nazvat tento prostor „Stratosféra“, ale John D. Rockefeller to jméno zamítne jako nepřesné. V pokoji hrají nejlepší orchestry; „Jack Holland a June Hartová tancují... lépe řečeno létají“.⁴⁸ Hosté jsou rozesazeni na obloukovitých terasách kolem pozůstatku symbolického Glóbu – kruhového tanečního parketu, který se pomalu otáčí.

Okenní výklenky obložené zrcadly vytvářejí při pohledu na Metropoli rovným dílem skutečný a zrcadlový obraz Manhattanu.

Pokoj je vrcholem dokonalé tvorby.

Stíny na tuto arénu extáze vrhá jen setrvalá nedokonalost samotné lidské rasy. Architektura je nadřazena svým obyvatelům. To vše se ale dá napravit. „Nyní zbývá dát lepší tvar Mužům a Ženám,“⁴⁹ tvrdí designér hrabě Alexis de Sakhnoffsky, „houpající se na židli u jídelního stolu v Duhovém pokoji“. Hrabě navrhoval auta, hodinky a šaty. Nyní odhaluje svůj plán, jak přemodelovat lidskou rasu.

„Zlepšení se nabízí, aplikujme je sami na sobě. Vědci nám řeknou, jaké věci z těch, které od těla dnes žádáme, mu chybějí. Upozorní nás, co má, ale už nepotřebuje. Umělci pak navrhnou dokonalou lidskou bytost pro dnešní a zítřejší život. Prsty na nohou odstraní. Byly nám dány, abychom šplhali po stromech, ale to už dávno neděláme. To dovolí vyrábět krásně upravené vyměnitelné boty. Uši se sklopí, drážkované a aerodynamicky přitlačené k hlavě. Vlasy zůstanou jen pro zdůraznění a ozdobu. Nos se narovná a zjednoduší. V konturách mužského i ženského těla se provedou určité změny, které je učiní půvabnějšími.“

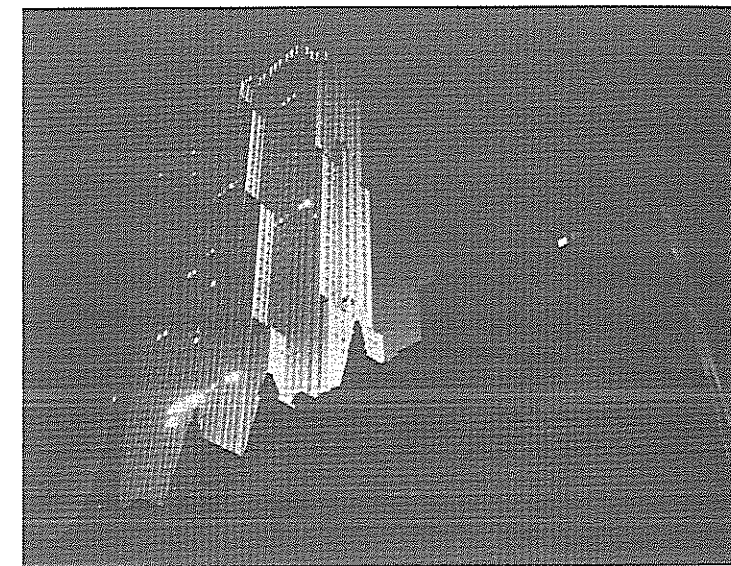
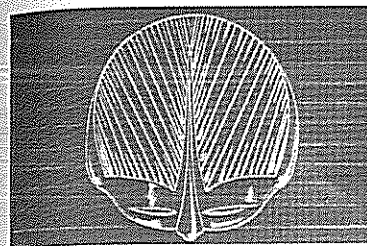
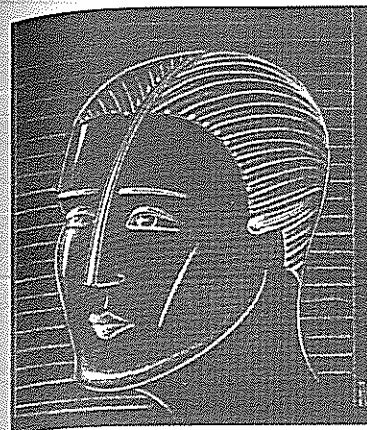
„Cílem takových úprav je to, co básníci a filozofové nazývali věčným řádem věcí.“

V kultuře, která vytváří hustotu na všech možných úrovních, se aerodynamické zjednodušování tvaru rovná pokroku. Manhattan nepotřebuje snížení hustoty, jen to, aby nebránila plynulosti.

Nemoc

Hood nebyl nikdy nemocen, ale v roce 1933, když se dokončila první část Rockefellerova centra, mu selhalo srdce. Přátelé se domnívali, že ho vyčerpala horečnatá práce na Rockefellerově centru, ale ve skutečnosti trpěl revmatoidní artritidou.

Ani v nemocnici „ho nikdy neopouštěla energie. I při smrtelné nemoci se snažil vrátit do své kanceláře a dělat stavby, jež vnímal jako svoje.“⁵⁰



143 Odhalení nové lidské rasy, vertikální projekce a půdorys. „Představa hraběte Sakhnoffského o budoucích mužích a ženách. Uši a nosy upravuje Sakhnoffsky do aerodynamického tvaru... Vlasy budou užívány jen pro ozdobu...“ **144** Realita desky RCA. „Američané jsou materialisté abstraktní...“

Ale v době Velké krize není práce, dokonce ani pro Hooda.

Rockefellerovo centrum, první fragment konečného Manhattanu, je pro dohlednou budoucnost také posledním.

Zdánlivě uzdravený Hood se vrací do kanceláře. Pohledu z jeho okna v Radiator Building nyní zcela dominuje budova RCA. Návštěva starého přítele mu připomene, že opustil provinciální kancelář, „aby se stal největším architektem v New Yorku“.

„Největším architektem v New Yorku?“ opakuje Hood a zadívá se na desku RCA, hořící v západu slunce. „Dobrý Bože, vždyť jím jsem.“ Umírá roku 1934.

Corbett, jeden z teoretiků Manhattanu, spoluzakladatel a projektant kultury zahušťování, napíše: „Všichni jeho přátelé ho znali jako ‚Raye‘ Hooda, dynamického, brilantního, a přesto přívětivého ‚Raye‘.“

„Nikdy jsem nepoznal člověka jakéhokoli povolání s živější představitelostí či vitálnější energií, a přitom bez jakékoli stopy ‚pózy‘.“⁵¹

1. Většinu biografických informací o Raymondu Hoodovi v této kapitole čerpám z Walter Kilham, *Raymond Hood, Architect – Form Through Function in the American Skyscraper* (New York: Architectural Publishing Co., 1973); další podrobnosti mi Kilham velkoryse sdělil v osobních rozhovorech.
2. Kilham, *Raymond Hood*, s. 41.
3. „Hood“, *Architectural Forum*, únor 1935, s. 133.
4. Viz Howard Robertson, „A City of Towers – Proposals Made by the Well-Known American Architect, Raymond Hood, for the Solution of New York's Problem of Overcrowding“, *Architect and Building News*, 21. říjen 1927, s. 639–642.
5. North, *Raymond Hood*, úvod.
6. Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, s. 38.
7. Kilham, *Raymond Hood*, s. 174.
8. North, *Raymond Hood*, s. 14.
9. Kilham, *Raymond Hood*, s. 12.
10. „Hood“, *Architectural Forum*, s. 133.
11. North, *Raymond Hood*, s. 7.
12. Tamtéž, s. 8.
13. Tamtéž, s. 12.
14. Všechny citace Raymonda Hooda jsou z F. S. Tisdale, „A City Under a Single Roof“, *Nation's Business*, listopad 1929.
15. Publikováno v „New York of the Future“, zvláštní číslo *Creative Art*, srpen 1931, s. 160–161.
16. „Rockefeller Center“, *Fortune*, prosinec 1936, s. 139–153.
17. Raymond Hood, „The Design of Rockefeller Center“, *Architectural Forum*, leden 1932, s. 1.
18. Merle Crowell, ed., *The Last Rivet* (New York: Columbia University Press, 1939), s. 42.
19. David Loth, *The City Within a City: The Romance of Rockefeller Center* (New York: William Morrow & Co., 1966), s. 50.
20. Hood, „The Design of Rockefeller Center“, s. 1.
21. Wallace K. Harrison, „Drafting Room Practise“, *Architectural Forum*, leden 1932, s. 81–84.
22. Hood, „The Design of Rockefeller Center“, s. 4.
23. Kilham, *Raymond Hood*, s. 120.
24. *Rockefeller Center* (New York: Rockefeller Center Inc., 1932), s. 16.
25. Tamtéž, s. 7.
26. Text na zadní straně pohlednice.
27. *Rockefeller Center*, s. 38.
28. Kilham, *Raymond Hood*, s. 139.
29. Viz Loth, *The City Within a City*, s. 27 a „Off the Record“, *Fortune*, únor 1933, s. 16.
30. *The Showplace of the Nation*, brožura vydaná k oslavě otevření Radio City Music Hall.
31. „Debut of a City“, *Fortune*, leden 1933, s. 66.
32. *The Showplace of the Nation*.
33. Kilham, *Raymond Hood*, s. 193.
34. „Off the Record“.
35. „Debut of a City“, s. 62–67.
36. Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera – His Life and Times* (New York: Alfred A. Knopf, 1943), s. 237.

37. Alfred Kurella, citovaný tamtéž, s. 240.
38. Diego Rivera, „The Position of the Artist in Russia Today“, *Arts Weekly*, 11. březen 1932.
39. Wolfe, *Diego Rivera*, s. 337.
40. Tamtéž, s. 338.
41. Tamtéž, s. 354.
42. Diego Rivera, citovaný tamtéž, s. 356–357.
43. Tamtéž, s. 357.
44. Tamtéž, s. 359 a Diego Rivera, *Portrait of America* (New York: Covici, Friede, Inc., 1934), s. 28–29.
45. Citováno v Wolfe, *Diego Rivera*, s. 363.
46. Diego Rivera, *Portrait of America*, s. 26–27.
47. Záhloví v *The Story of Rockefeller Center* (New York: Rockefeller Center, Inc., 1932).
48. *Rockefeller Center Weekly*, 22. říjen 1937.
49. Citováno v „Now Let's Streamline Men and Women“, *Rockefeller Center Weekly*, 5. září 1935.
50. Kilham, *Raymond Hood*, s. 180–181.
51. Harvey Wiley Corbett, „Raymond Mathewson Hood, 1881–1934“, *Architectural Forum*, září 1934.