



Berlínské proluky¹

Voids of Berlin

Andreas Huyssen

ABSTRACT There is perhaps no other major Western city that bears the marks of twentieth-century history as intensely and self-consciously as Berlin. The city text was written, erased, and rewritten throughout that violent century, and its legibility relies as much on visible markers of built space as on images and memories repressed and ruptured by traumatic events. Since much of central Berlin since the mid-1990s has been a gigantic construction site, a hole in the ground, a void, there are ample reasons to emphasize the void rather than to celebrate Berlin's current state of becoming. The notion of Berlin as a void is more than a metaphor, and it is not just a transitory condition. It does carry historical connotations. The voids placed side by side in this essay are of a fundamentally different nature. One is an open urban space resulting from war, destruction, and a series of subsequent historical events; the other is an architectural space, consciously constructed and self-reflexive to the core. Both spaces nurture memory, but whose memory?

KEYWORDS Urban memory, forgetting, identity, architecture, museum

I

Osm let uplynulo od pádu Berlínské zdi, sedm od sjednocení východního a západního Německa a jen několik málo dalších let zbývá do definitivního přesunutí vládních institucí z Bonnu do města nad Sprévu: současný Berlín je horečně psaným a neustále přepisovaným městským textem. Zanechal za sebou svou hrdinskou a propagandistickou minulost, přestal být rozbuškou ve studené válce a rád by sám sebe viděl jako nové hlavní město znovusjednoceného národa. Stal se prizmatem, jímž lze nahlížet urbanismus, architekturu, národní identitu, státní suverenitu, historickou paměť i zapomínání. Architektura byla odjakživa hluboce spjata s vytvářením politických a národních identit a také proces opětovného budování Berlína jako hlavního města Německa napovídá mnoho o stavu německého národa po pádu Zdi a o tom, jak tento národ vidí svou budoucnost.

Jako literárnímu kritikovi se mi přirozeně jeví zajímavé vnímat město jako text, číst jej jako shluk znaků. My, kteří si vybavujeme podivuhodně sugestivní *Neviditelná města* Itala Calvina, máme také intenzivní vědomí toho, jakým způsobem se v naší mysli mísí skutečné prostory s imaginárními a formují naše představy konkrétních měst. Nezáleží na tom, zda diskusi o městě začneme odkazem na Hugův *Chrám Matky Boží v Paříži* jako na knihu vtesanou do kamene, na pokus Alfreda Döblina načrtnout v románu *Berlín – Alexandrovo náměstí* skicu

Sociální studia. Katedra sociologie FSS MU, 4/2013. S. 15–34. ISSN 1214-813X.

¹ Text Andrease Huyssena "The Voids of Berlin" tvoří třetí kapitolu jeho knihy *Present Pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory* (Stanford University Press, 2003). Překlad je publikován s laskavým svolením autora.

rozmanitých městských diskurzů, jež do sebe vrážejí jako chodci míjející se na přelidněném chodníku, Benjaminovu představu flanéra čtoucího městské objekty v zadumané kontemplaci nebo na radostný pohled Roberta Venturiho, který chápe architekturu jako obraz, význam a komunikaci, Barthovu sémiotiku města v *Říši znaků*, Baudrillardovu estetickou transfiguraci nehmotného New Yorku nebo zda město nahlédneme očima Thomase Pynchona, který se na něj dívá jako na televizní obrazovku. V každém z těchto případů je potřeba si uvědomit, že tropus města jako knihy nebo textu existuje už od chvíle, kdy začala vznikat moderní literatura o městě, a že na tomto způsobu jeho vnímání tedy není nic mimořádně originálního ani postmoderního. Na druhou stranu je třeba si položit otázku, proč měla představa města jako znaku a textu tak široký ohlas v architektonické debatě sedmdesátých a osmdesátých let, tedy v době, kdy architektura byla patrně nejvíce posedlá sémiotikou, rétorikou a kódováním, tedy pojmy, jež většinu debat o architektonickém postmodernismu postupovaly. Ať už zní vysvětlení jakkoli – a je třeba podotknout, že na tuto otázku neexistuje jednoduchá odpověď –, zdá se být zřejmým, že zájem studovat město jako znak či text v současné době upadá jak v architektonickém diskurzu, tak v praxi a že jak tento diskurz, tak praxe se obrátily proti své dřívější fascinaci literárními a lingvistickými modely. To je bezpochyby minimálně do

Obrázek 1: Dům Philipa Johnsona poblíž bývalého Checkpointu Charlie (1996)



Zdroj: Autor

jisté míry způsobeno vzestupem grafických technologií, k jejichž rozvoji dochází díky stále výkonnějším počítačům. Vnímání města jako znaku je však navzdory tomu stále aktuální, byť v dnešní době možná spíše v rovině obrazů a představ než v rovině textové. Posun od písma k obrazu je navíc doprovázen významným obratem. Řečeno bez obalu se věci mají tak, že zatímco v 70. letech byl diskurz města jako textu především diskurzem kritickým, vlastním architektům, literárním kritikům, teoretikům a filozofům zaměřeným na promyšlení a vytváření nového slovníku městského prostoru v období po konci moderny, současný diskurz města jako obrazu je diskurz „otců města“, developerů a politiků, kteří se pokoušejí navýšit zisky z masového turistického ruchu, konferencí a pronájmů za kancelářské nebo komerční objekty. Středobodem nového typu politiky rozvoje města se pak stávají estetizující prostory určené ke konzumaci kultury, obří obchodní centra nebo komerční muzejní akce, festivaly a představení nejrůznějšího druhu, jejichž posláním je přivábit onen nový druh městského turistu, urbánního rekreaanta nebo dokonce městského maratonského běžce, kteří nahradili lelkujícího flanéra. Flanér, ač svým způsobem ve městě cizincem, byl vždy vnímán spíše jako jeho součást, jako obyvatel než jako procházející turista. Dnešní městská kultura však chce zapůsobit spíše na turistu než na flanéra, a to navzdory skutečnosti, že turista má svůj rub, z něhož se jeví jako vysídlenec a ilegální migrant, který v podstatě nahání strach.

Stinnou stránku vnímání města jako znaku a obrazu v naší globální kultuře jsem nikdy nepocítil tak palčivě jako při četbě článku nedávno publikovaného jako hlavní téma listu *New York Times*, v němž recenzent velebil nový háv disneyfikovaného Times Square jako nejlepší příklad komerční billboardové kultury, přičemž tuto kulturu pokřiveně vnímá jako v současnosti již nerozeznatelnou od skutečného umění (Kimmelman 1996: I). Člověku nezbyvá než doufat, že proměna Times Square z ráje pasáků, prostitutek a narkomanů v pop artovou instalaci se nestane předzvěstí velké transformace, při níž se z Manhattanu stane skanzen, muzeum, což je proces, který už v některých starších evropských městech pokročil dost výrazně.

To mě přivádí zpátky k Berlínu, městu proslavenému právě svými muzejními sbírkami, které je však vzhledem k svému charakteru a rozlehlosti mnohem méně náchylné proměnit se v městské muzeum, jak se to v průběhu několika posledních desetiletí přihodilo centru Říma, Paříže nebo dokonce i Londýna. Ani mě tudíž tolik nepřekvapuje, že po vlně turistů, která Berlín zaplavila na počátku 90. let, zde turistického ruchu spíše ubylo. Tento prudký pokles může samozřejmě souviset se skutečností, že Berlín je v současnosti největším stavenišťem celého západního světa, což je stav vrcholně zajímavý pro lidi nacházející potěchu v architektuře a proměnách měst, který však většina ostatních vnímá jako nesnesitelnou směsicí špíny, hluku a dopravních zácp. Všeobecně se doufá, že jakmile budou stavební práce dokončeny, zaujme Berlín jako evropská metropole oprávněně místo po boku svých atraktivnějších soupeřů. Ale stane se tak opravdu? Berlín se totiž koneckonců od jiných západoevropských metropolí zásadním způsobem liší – ať už svou historií hlavního města a průmyslového centra nebo podstatou svého stavitelství. A skutečnost, že je svírán z jedné strany kleštěmi nové urbánní politiky města jako obrazu a z druhé obecnější krizí architektury na konci tisíciletí, činí z této naděje ne-li přímo nadějí lichou, pak tedy nadějí velmi nejistou. Osobně však navzdory všemu nepřestávám být přesvědčen, že Berlín je tím

nejlepším místem, kde studovat, jak tlak působící na město jako na kulturní znak v kombinaci s jeho rolí metropole a imperativem rozsáhlého územního rozvoje brání objevovat kreativní alternativy a zosobňuje tak falešný start do 21. století. Stručně řečeno je docela dobře možné, že Berlín je na cestě promarnit svou jedinečnou šanci.

II

Asi neexistuje jiné důležité západní město, které nese stopy historie 20. století tak intenzivně a rozpačitě jako Berlín. V našem výbušném 20. století byl text města Berlína psán, vymazáván a znovu přepisován a jeho čitelnost závisí ve stejné míře na konkrétní realitě staveb jako na obrazech a vzpomínkách potlačených a zpřetrhaných traumatickými událostmi. Berlín, který je částečně palimpsestem a částečně Wunderblockem, se v současnosti nalézá ve víru předpovědí budoucnosti, ale také – v souladu s obecnou posedlostí vzpomínkami, tak typickou pro 90. léta – ve stejném silném víru debat o tom, jak se má v dnešní době, kdy se už nelze utíkat k bezpečným dichotomiím studené války, vyrovnat se svou nacistickou a komunistickou minulostí. Berlín je posedlý architekturou a plánováním v debatě, která funguje jako prizma lámající úhel pohledu, jímž by bylo možné nahlédnout úskalí územního rozvoje na přelomu tisíciletí. To vše v samotném srdci vpravdě gigantického stavebního boomu, živěného vládou a velkými korporacemi, jehož cílem není nic jiného než stvořit metropoli 21. století. Tato vize však nepřestává být pronásledována duchem minulosti.

Berlín jako text zůstává především textem historickým, jenž je poznamenán stejně (ne-li více) absencí své minulosti jako její viditelnou přítomností – stačí vzpomenout nepřehlédnutelnou zříceninu Pamětního kostela císaře Viléma na konci slavného Kurfürstendammu nebo stopy po projektilích a šrapnelech na mnoha jeho budovách. Nejcitlivější vůči minulosti města, jež po tak dlouhou dobu stálo v samotném centru politického hurikánu tohoto století, jsme byli pravděpodobně v průběhu několika měsíců následujících po rozpadu východoněmeckého státu. Císařství, válka a revoluce, demokracie, fašismus, stalinismus a studená válka – všechny tyto kusy se odehrály na scéně zvané Berlín. Do paměti se nám nesmazatelně vryla představa Berlína jako hlavního města neustále přerušovaných, zpřetrhaných dějin, zhroutil čtyři po sobě následujících německých států; Berlína jako živné půdy literárního expresionismu a revolty proti starým pořádkům; Berlína jako epicentra pulzující kulturní avantgardy Výmarské republiky a jejího rozprášení nacismem; Berlína jako velitelského stanoviště světové války a holocaustu a konečně také Berlína jako symbolického prostoru, v němž dochází ke konfrontaci Východu se Západem, při níž na sebe v nukleárním věku u Checkpointu Charlie zírají americké a sovětské tanky. Hovoříme o témž Checkpointu Charlie, který se v současnosti proměňuje v americké obchodní centrum dočasně střežené obrovskou fotografií Philipa Johnsona a pozlacenou zmenšeninou Sochy Svobody umístěnou na vrcholku bývalé východoněmecké strážní věže.

V oněch překotně opojných časech po pádu Zdi se Berlín zdál přímo prosáknutý vzpomínkami, roky následující nás ale také naučily mnohému z politiky záměrného zapominání: vnucené a triviální přejmenovávání ulic východního Berlína předsocialistickými názvy a jejich zahalování do protisocialistického hávu, demolice socialistických památníků, absurdní debata o stržení východoněmeckého Paláce republiky s cílem vytvořit prostor

pro repliku Císařského paláce a tak dále a tak dále. To nebylo jen št'ourání v komunistickém textu města. Byla to strategie moci a ponížení, poslední poryv ideologie studené války vedené prostřednictvím politiky znaků. Většina z toho byla zcela zbytečná a předvídatelné důsledky na sebe nenechaly dlouho čekat: populace ve východním Německu se cítila stále deprivovanější ztrátou svých dějin a vzpomínek na čtyři desetiletí samostatného vývoje. A navzdory tomu, že ne všechny plány na demolici památníků a přejmenování ulic byly nakonec uskutečněny, napáchané škody se už nedaly odčinit a měly své nevyhnutelné politické důsledky – vlnu Ostalgie a vzednutí popularity obnovené komunistické strany (PDS), a to i mezi členy mladší generace, která byla v 80. letech vůči státu v aktivní opozici.

I oficiální kampaň z roku 1996, jejímiž slogany bylo celé město nejen doslova, ale i obrazně popsáno, privileguje zapomínání: BERLIN WIRD – BERLÍN SE STÁVÁ. Ale „čím se stává“? Místo odpovědi se však dočkáme pouze slovní proluky. Lze si vlastně představit, že tato formulace má fungovat jako jakési moudré zaklínadlo, protože současný chaos v územním plánování, postranní pletichaření a nesmířitelné politikaření v kombinaci s faktem, že mnohé z plánů výstavby stále ještě visí ve vzduchu (mezi nimi například ostrov na Sprévě nebo Alexandrovo náměstí) a že nejsou vyřešeny otázky spojené s jejich proveditelností a financováním, vpravdě nedovolují nikomu odhadnout, čím přesně se Berlín stane. Optimistický podtext elipsy BERLIN WIRD je zde v přímém rozporu s nářky Karla

Obrázek 2: Bývalý Checkpoint Charlie s replikou Sochy svobody (1995)



Zdroj: Archiv Elisabeth Felicella

Schefflera, který v roce 1910 bědoval nad tím, že Berlín je tragicky odsouzen k tomu, aby se stále něčím stával, ale nikdy není (Scheffler 1989: 219). Až příliš mnoho současných plánů na výstavbu však zcela postrádá dynamiku a energii, jež Berlínem pulzovala na přelomu století a nad níž hořekoval věčný kulturní pesimista Scheffler. Centrální Berlín poloviny 90. let je do takové míry gigantickým stavenišťem, dírou v zemi, prolukou, že je naprosto legitimní tuto jeho charakteristiku vnímat jako převažující nad charakteristikou Berlína, který se stává.

III

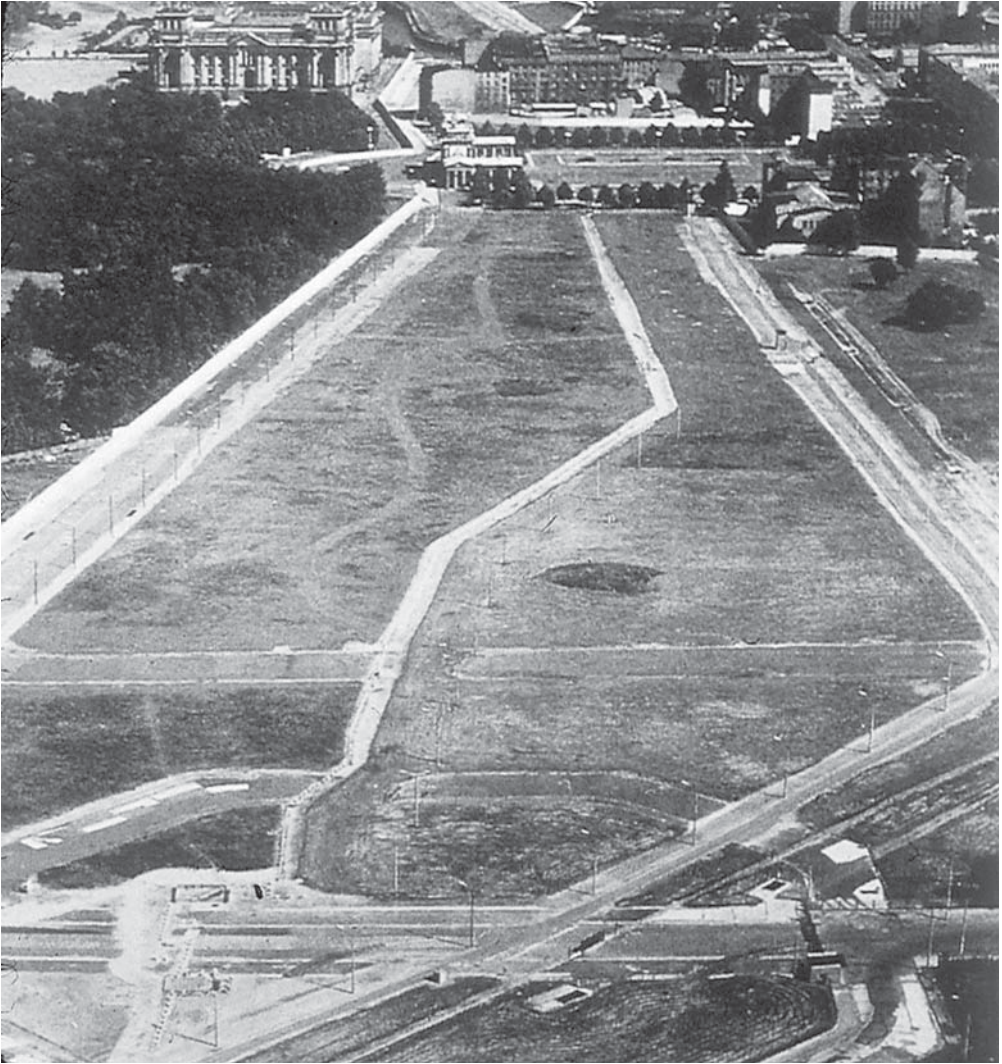
Představa Berlína jako proluky je více než metaforou. A nejde jen o přechodný stav, nýbrž o představu, která s sebou nese reálné historické konotace. Už v roce 1935 řekl ve svém *Dědictví našeho věku* (Erbchaft dieser Zeit) marxistický filozof Ernst Bloch, že život v Berlíně za Výmarské republiky „funguje v proluce“ (Bloch 1973: 212–228).² Odkazoval přitom na vakuum, které zbylo po dřívější buržoazní kultuře 19. století, jejímž prostorovým vyjádřením se stala těžká kamenná architektura jedinečných berlínských nájemních domů, pejorativně nazývaných „nájemní kasárny“ (*Mietkaserne*). Ty mívaly v zadním traktu četná křídla (*Hinterhäuser*) uzavírající vnitřní dvory budov, které byly z ulice přístupné pouze průjezdy, jež tak trochu působily dojmem tunelů. Vakuum vzniklé po první světové válce bylo naplněno funkcionalistickou kulturou, kterou Bloch považoval za pouhou kulturu rozptýlení, jíž chybí substance: výmarský modernismus, filmové paláce, šestidenní cyklistické závody, nová modernistická architektura, pozlátka a půvab takzvané stabilizační fáze před pádem burzy v roce 1929. Blochova věta „funguje v proluce“ vyjádřila také přesvědčení, že ve věku monopolního kapitalismu už zastavěný městský prostor nemůže vykonávat reprezentativní funkce, které vykonával dříve. Bertolt Brecht, který ve stejné době uvažoval o potřebě nového, post-mimetického realismu, napsal: skutečnost se stala funkční sama o sobě, a jako taková vyžaduje zcela nové způsoby reprezentace (Bloch 1977: 68–85).

Uběhlo jen něco málo přes deset let a fašismus se postaral o to, že Berlín se doslova stal prolukou, spálenou zemí roku 1945. Zejména v jeho centru spojily britské a americké bombardéry své síly s demoličními četami Alberta Speera, jejichž posláním bylo oblast zcela vyčistit a uvolnit prostor pro vznik Germanie, přejmenovaného hlavního města vítězné říše. Proluky však vznikat nepřestaly, další se objevovaly v průběhu 50. let pod hlavičkou Sanierung, v jehož průběhu byly celé městské čtvrti starého Berlína srovnány se zemí, aby udělaly místo simplicistním variantám moderní architektury a plánování, charakteristickým pro svou dobu. Největší poválečný stavební projekt, Berlínská zeď, potřeboval také svou proluku, proluku země nikoho a minových polí, která se táhla samotným centrem města a svírala jeho západní část v pevném objetí.

Celý Západní Berlín se na východoevropských mapách vždycky jevil jako proluka, Západní Berlín studené války jako díra ve východoevropském ementálu. Podobně meteorologické mapy v západoněmecké televizi dlouhou dobu zobrazovaly NDR jako nepřítomnost,

² Blochova věta „Funktionen im Hohlraum“ (doslova „funguje v dutém prostoru“) odkazuje pravděpodobně na ohraničenou proluku, kterýžto termín je konečkonců vhodný pokaždé, když se hovoří o proluce v prostorovém či časovém významu.

Obrázek 3: Oblast kolem Berlínské zdi mezi Lipským náměstím a Brandenburskou bránou



Zdroj: Archiv Architecture Slide Library, Columbia University

prázdný prostor obklopující Frontstadt Berlin, kapitalistický ementál ve skutečně existující proluce.

Když Zeď padla, připsal Berlín do svého vyprávění o prolukách další kapitolu, která vyvolala stíny minulosti a zlověstné přeludy. Oblast okolo Zdi, toto srdce Berlína, práh mezi východní a západní částí města, se na několik let proměnila v téměř sedmihektarovou pustinu rozkládající se mezi Brandenburskou bránou a Postupimským a Lipským náměstím, v široký

pás špíny, trávy a zbytků dlažby pod širým nebem, který se zdál být nekonečný tím spíš, že kolem nestály žádné výškové budovy, pro berlínské panorama tak charakteristické. Berlíňané ji láskyplně nazývali „nádherná městská step“, „naše prerie dějin“.³ Bylo to tajemné místo, křížované bludištěm stop směřujících odnikud nikam. Nízký pahrbek dával tušit, kde se nacházejí zbytky bunkru Hitlerových SS, krátce po pádu Zdi otevřeného prohlídkám, avšak brzy úřady znovu zaplombovaného z obavy, aby se nestal poutním místem neonacistů. Vždy když jsem procházel tímto prostorem, který kdysi býval zaminovanou zemí nikoho lemovanou Zdí a který nyní příležitostně sloužil jako dějiště rockových koncertů a jiných pomíjivých kulturních akcí, nemohl jsem si nevzpomenout, že v této pustině se kdysi nacházela Hitlerova Reichskanzlei a že právě tento prostor se měl stát Speerovou megalomanskou osou sever–jih s Velkým dómem na severním konci a Hitlerovým vítězným obloukem na konci jižním, sídlem moci tisícileté říše, jehož dokončení bylo plánováno do roku 1950.

V létě 1991, kdy již byla větší část zdi stržena a po částech vydražena nebo prodána jako suvenýry turistům, byla celá oblast prošpikovaná ocelovými tyčemi, které zde zůstaly po Mauerspechtech, datlech zdi, a ozdobená barevnými papírovými trojúhelníčky, které povlávaly a šelestily ve větru a zcela přirozeně z proluky učinily místo vzpomínání.

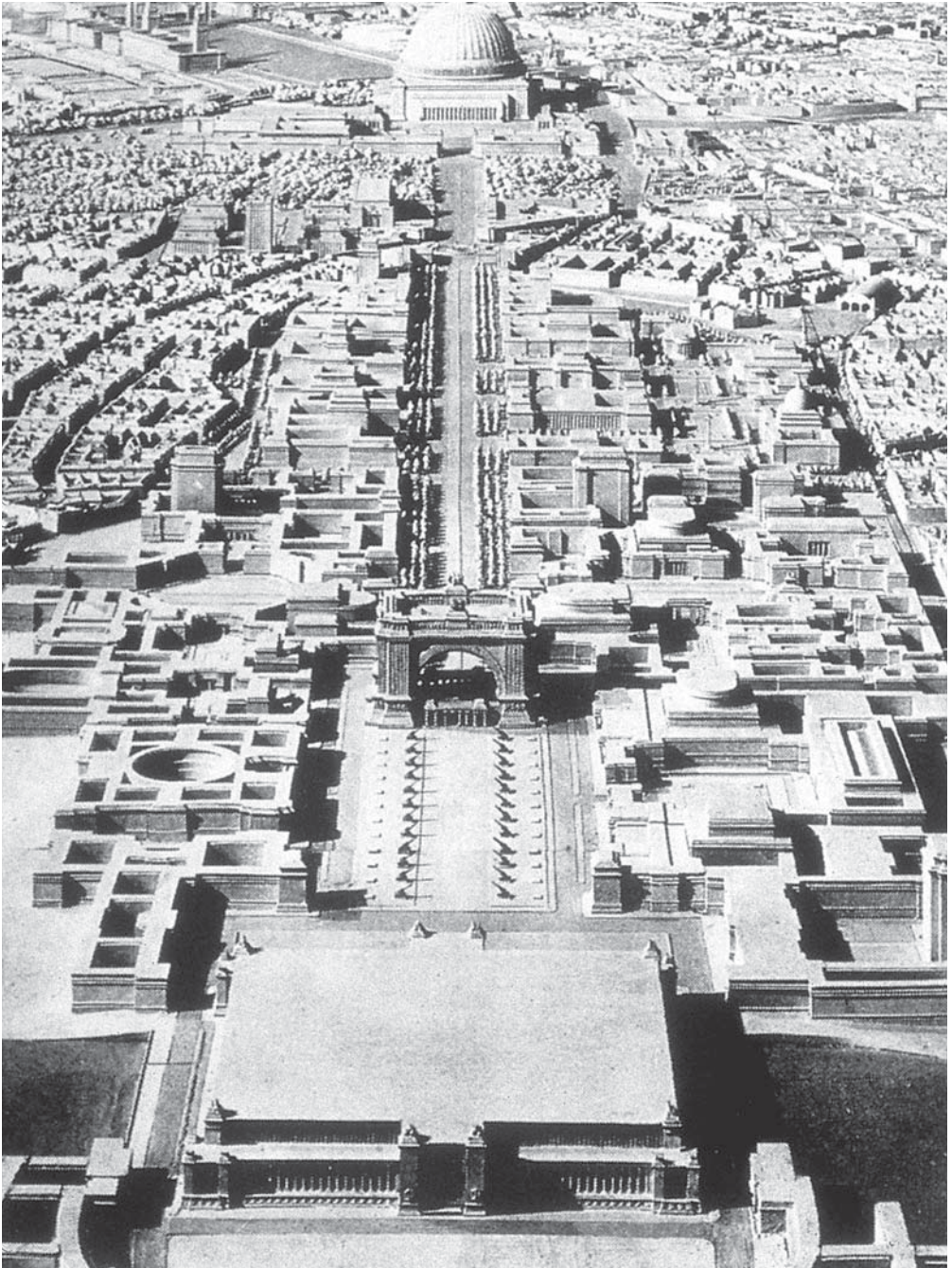
Tato instalace zesílila onen zvláštní pocit, kdy je člověku něco velmi blízké, ale zároveň je mu to vzdálené: proluka prosycená neviditelnou historií, plná vzpomínek na realizované i nerealizované stavby. Vyvolávala touhu ponechat prostor jen tak, zachovat vzpomínku jako prázdnou stránku v samém srdci znovusjednoceného města, v centru, které bylo odedávna prahem mezi východní a západní částí města, uchovat místa, k nimž přibyla další významová vrstva, jejímž posláním se mělo stát, že bude reprezentovat neviditelnou „zeď v hlavě“, která stále východní a západní Němce rozděluje a jejíž vznik předvídal romanopisec Peter Schneider dávno předtím, než padla skutečná Zeď (Schneider 1998).

Od té doby se rekonstrukce prázdného Berlína stala středobodem veškerých diskusí o Berlínu budoucnosti. S novou vládní čtvrtí v zákrutu Sprévy v blízkosti Reichstagu na severu a firemními budovami na Postupimském a Lipském náměstí na jižním cípu této oblasti Berlín znovu získá nové centrum firemní a vládní moci.

Avšak jak významné má být městské centrum ve městech budoucnosti? Konec konců město jako centrum a město organizované okolo jednoho centra jsou aspekty urbanismu, o nichž se dnes vede intenzivní debata. Dobře to vyjádřil Bernard Tschumi, když se dotázal, jak si architektura, jejímž historickým úkolem vždy bylo vytvářet zdání stabilních obrazů (památníků, řádu apod.), poradí s dnešní kulturou mizení prchavých obrazů (filmy promítané rychlostí 24 snímků za vteřinu, video a počítačově generované obrazy) (Tschumi 1994: 367)? Někteří surfaři po světové síti a flaněři pohybující se ve virtuálním městském prostoru už nyní považují kamenné město za přežitek. Ale jiní, jako například newyorská urbanistka Saskia Sassen nebo známý berlínský kritik architektury Dieter Hoffmann-Axthelm, přesvědčivě argumentují, že rozvoj globálních telekomunikací a potenciální rozptýlení populace a zdrojů dávají vzniknout nové logice koncentrace v místech, která Saskia Sassen nazývá globálními městy (Sassen 1991). Je pravdou, že koncept města jako centra je velmi vzdálen

³ Citace dle Francesca Rogier (1996: 50).

Obrázek 4: Albert Speer, osa sever-jih. Model



Zdroj: Archiv Architecture Slide Library, Columbia University

tomu, aby zastaral, že je však do stále větší míry ovlivňován a strukturován kulturou mediálních obrazů. Ztrácí charakter regionálního nebo národního centra výroby a stává se mezinárodním centrem komunikačních médií a služeb, přičemž významným ukazatelem jeho úspěchu v globálně kompetitivním světě se stává jeho obraz. Newyorské Times Square, jeho průmyslově kulturní giganti Disney a Bertelsmann a extaticky blikající reklamy, nové berlínské Postupimské náměstí a jeho Sony, Mercedes a Brown Boveri, všude je to stejné: viditelnost rovná se úspěch.

Nepřekvapí nás tedy, že, jak se zdá, zásadní starostí v oblasti rozvoje města a rekonstrukce nejdůležitějších míst v centru Berlína je spíš jejich obraz než jejich využití, atraktivita pro turisty a oficiální návštěvníky spíš než vytvoření heterogenního životního prostoru pro Berličany, vymazání vzpomínek spíš než nápaditá péče o jejich uchování. Nová architektura má posílit obraz Berlína jako hlavního města a globální metropole 21. století, středobodu setkávání východní a západní Evropy a centra korporátního života, a to bez ohledu na to, jak omezená může přítomnost korporací ve skutečnosti nakonec být. Ironií osudu je ovšem to, že snaha politiků, kteří si nepřejí nic jiného než zvýšit schopnost Berlína přitáhnout k sobě korporace a turisty, se střetává s postojem, který lze popsat jako strach z architektury obrazů.

IV

Z tohoto napětí vznikla velmi vyostřená debata, jejíž zákopové linie jsou definovány zcela jasně: na jedné straně obránci národní tradice, na druhé zastánci současné high-tech globální architektury. Tradicionalisté prosazují lokální a národní koncept městské kultury, který nazývají „kritickou rekonstrukcí“.⁴ Jeho představitelé, například Hans Stimmann, v letech 1991–1996 hlavní městský architekt, nebo Victor Lampugnani, bývalý ředitel Frankfurtského muzea architektury, volají po nové jednoduchosti, jejíž ambicí, jak se zdá, je namíchat koktejl Schinkelova klasicismu a kdysi odvážného modernismu Petera Behrena s příměsí umírněného modernisty Heinricha Tessenowa, jehož úkolem má být do směsi přispět trochou anti-avantgardní a anti-výmarské tradicionalistické politiky. Berlín musí zůstat Berliinem, říkají. V sázce je identita. Ale této vytoužené identitě symptomaticky vládne architektura doby před první světovou válkou a její *Mietkaserne* spolu se znovuobjevenou představou tradičního sousedství, s něhou nazývaného *Kiez*. Na konci 70. let se *Kiez* stal ve vybydlených čtvrtích v sousedství Zdi, jakou byl například Kreuzberg, fenoménem alternativní kultury – squatteři v nich zabrali a zrenovovali chátrající domy. V 80. letech se pak stal objektem mainstreamové městské památkové péče a v současnosti udává tón nového architektonického konservatismu. V zapomnění upadly architektonické a plánovací experimenty 20. let, stejně tak jako sídliště Martina Wagnera a Bruno Tauta. Zapomenutá nebo spíše potlačovaná je architektura období nacismu, jejíž významné ukázky lze navzdory všemu stále ještě v Berlíně nalézt – ať už je to Olympijský stadion nebo například Göringovo Ministerstvo letectví nedaleko Lipského náměstí. Ignorovaná a odsouzená rychle upadnout v zapomnění je architektura NDR, vůči

⁴ Některé z klíčových příspěvků k debatě o kritické rekonstrukci jsou sebrány v *Einfach schwierig: Eine deutsche Architekturdebatte*, ed. Gert Kahler (Braunschweig: Vieweg, 1995).

Obrázek 5: Instalace vzniklá v proluce po rozebrání Zdi (1991)

Zdroj: Autor

jejímž stavbám cítí někteří zášť tak silnou, že by je nejraději všechny srovnali se zemí, počínaje Stalinovou třídou a konče projekty satelitních sídlišť, jakými byly například Marzahn nebo Hohenschönhausen. Místo toho všeho zde máme zvláštní směs původně levicového kiezského romantismu a vizi čtvrtí rozdělených na malé parcely, která se datuje do 19. století. Jako by se podle takovýchto představ dalo přebudovat celé město! Přesně to však mají byrokraté jako Hans Stimmann a teoretici jako Dieter Hoffmann-Axthelm na mysli, když hovoří o kritické rekonstrukci. Koncept stavby městských bloků, tradičních výkladů, téměř až ritualisticky vzývané Traufhöhe (tedy jednotné výšky budov 22 metrů) a kamenných staveb je zuřivě bráněn proti veškerým důkazům, které jasně demonstrují, že tento druh tradicionalismu patří do říše představ, obdobně jako touha budovat kamenné stavby v době, kdy jediným kamenem ve stavebnictví je tenký pásek kamenné dýhy pokrývající betonové skelety budov.

Nemá ani příliš cenu hovořit o druhé, korporátní straně debaty, v níž lze narazit pouze na mezinárodní nadšení z technologií a fasád, lásku k povětšinou okoukaným výškovým budovám a proudy počítačově generovaných obrazů, které nás mají přesvědčit, abychom šli s dobou. Tato dichotomie doby kamenné vs. doby kybernetické je však zavádějící: na obou stranách se vede pouze boj o obrazy. Nic jiného než obraz totiž není podstatou nové národně kódované jednoduchosti a totéž platí pro příznivce high-tech. Jediný rozdíl mezi těmito dvěma tábory tkví v tom, že zatímco v prvním případě se vychází z banálních obrazů národní minulosti, v případě druhém se začíná u stejně banálních obrazů globální

budoucnosti. A skutečný Berlín dneška se svými konflikty a aspiracemi zůstává i nadále prolokou v debatě, již chybí imaginace a vize.

Vezměme si například Hanse Stimmanna a Victora Lampugnaniho. Lampugnani odmítá „jednoduché obrazy... povrchní počítky... trýznivou lehkost... divoký růst... hlučnou novou interpretaci“.⁵ A Stimmann brojí proti „učení se od Las Vegas“, které podle něho není u středoevropského města na místě. Toto programové prohlášení je namířeno stejně tak proti postmodernismu v architektuře, jako je v duchu konzervativní německé Kulturkritik celkem očividně protiamerické (Stimmann 1995). Jako útok na dvacet pět let starý zakládající text postmodernistické architektury a její domnělé politiky obrazů se však zvláštním způsobem nachází mimo čas a prostor. Lasvegaský postmodernismus je už nějakou dobu mrtvý a nikdo nikdy nenavrhol, aby se z Berlína stalo město kasin. Skrytým objektem Stimmannova moralizujícího protestu je ve skutečnosti výmarský Berlín. Nesmíme totiž zapomenout, že Berlín 20. let definoval svou modernitu jako modernitu ve své podstatě „americkou“: býval nazýván „Chicagem na Spréevě“ a jako takový se odlišoval nejen od starších evropských metropolí, ale také od Berlína vilémovského císařství. Náklonnost k Americe představovala náklonnost k pragmatické technologické modernitě, funkcionalismu, masové kultuře a demokracii, Amerika té doby nabízela obraz něčeho nového. Vzpomínky na architektky Výmarské republiky – Ericha Mendelsohna, Waltera Gropia a Bauhaus, Bruno Tauta, Martina Wagnera, Hannese Meyera či Miese van der Rohe – se však v současné debatě o berlínské architektuře nenosí. Konzervativci se ve svém antimodernismu sami stali postmoderními a není tedy ani příliš divu, že Stimmannova náklonnost ke „kritické rekonstrukci“ je sama primárně zaujata obrazy a reklamou: obraz zastavěného prostoru vytváří smysl pro národní identitu města Berlína, jehož proluky je potřeba zaplnit a vytvořit sice méně hmatatelný, zato však z ekonomického hlediska rozhodující mezinárodní obraz města ve věku globální ekonomiky služeb, městské turistiky, kulturního soutěžení a nových center bohatství a moci. Tento vysněný obraz však patří do doby před rokem 1914. Kritičtí rekonstrukcionisté sice fantazírují o příchodu druhé vlny gründerské éry, analogické k období po francouzsko-pruské válce na počátku vilémovské Druhé říše, ale faktem, že zlatá horečka prvního gründerského období byla v roce 1873 razantně utnuta velkým krachem a následující dlouhou krizí, si hlavu nelámou.

Použijeme-li v tomto velmi odlišném kontextu nyní již klasické postmoderní termíny z Venturi/Brown/Izenourova *Poučení z Las Vegas* (Learning from Las Vegas), pak můžeme říci, že zásadní problém centrálního Berlína tkví v tom, jak co nejlépe zkrášlit korporátní a vládní budovy tak, aby přitáhly mezinárodní pozornost: prioritou není vybudovat město jako mnohovrstevnatě kódovaný text, jehož obyvatelé a čtenáři jej mají naplnit životem, ale město jako obraz a design ve službách demonstrace moci a zisku. Tento skrytý záměr byl zcela paradigmaticky realizován jako jeden z projektů nového Lipského náměstí: INFO BOX je obrovská červená bedna na černých vzpěrách, s obrovskými okny zasahujícími do několika podlaží a s otevřenou vyhlídkovou terasou.

Tato atrakce přiláká nějakých pět tisíc návštěvníků denně a byla postavena roku 1995 jako dočasná instalace, jejímž posláním mělo být sloužit jako vyhlídkové místo pro

⁵ Cit. dle Dagmar Richter (1996: 80).

pozorování stavební pustiny plné jeřábů, které ji obklopovaly. Multimediální stěny, ozvučené místnosti a interaktivní vizualizace zde fungují jako výstavní a reklamní prostory pro firmy, jako jsou Mercedes, Sony nebo A+T Investment Group, sídlící na Lipském a Postupimském náměstí. Jako kyberflánér ve „Virtuálním Berlíně 2002“ si můžete užít počítačovou simulaci nového Postupimského a Lipského náměstí a jejich staveb nebo si vyzkoušet příjezd rychlíkem InterCity na budoucí Lehrter Bahnhof. Staveniště si můžete také prohlédnout uvnitř budovy na velkém panoramatickém plátně a poslouchat přitom animovaného disneyfikovaného berlínského vrabčáka, jak pyšně pronáší svůj narativ zahalený do hávu typicky berlínského, lehce plebejského pouličního přízvuku. Můžete také obdivovat sádrové odlitky velkých architektů: kult pana stavitele stále vzkvívá a jako imitaci se mu daří dobře: tím

Obrázek 6: Postupimské náměstí kolem roku 1930



Zdroj: Archiv Architecture Slide Library, Columbia University

spíše že architekti se stali v dnešním světě urbánního rozvoje pouhými přívěsky. Spíš než bednou na informace je tedy INFO BOX bednou na obrazy, stává se ztělesněním paradigmatu *Schaustellen* (vyhlídkových míst a představení), které město zorganizovalo v létě 1996 na svých největších *Baustellen* (staveništích). Tehdy Berlín sloganem „*Bühnen, Bauten, Boulevards*“ (scény, budovy, bulváry) propagoval sebe sama jako *Schaustelle* a připravil také letní kulturní program, jehož součástí byly i na dvě stovky exkurzí po staveništích a osm set hodin hudby, akrobatických představení a pantomimy na devíti otevřených scénách. Berlín se tedy stává. Přestává být prolukou a vydává se cestou inscenace a obrazů, obrazů v produce: Berlín sám se stává obrazem.

Bylo by perverzní přirovnávat pohled z terasy INFO BOXu na stavební práce v oblasti Postupimského náměstí k onomu druhému pohledu, který si všichni dobře pamatujeme, pohledu z primitivní vyvýšené dřevěné (a později kovové) plošiny vztyčené nedaleko Berlínské zdi na západ od Postupimského náměstí, která měla západním návštěvníkům zprostředkovat důkladný výhled na východ, přes pásmo smrti, symbol komunistického totalitarismu? Pouze v případě, že bychom chtěli obě místa prostě jenom porovnat. Jenže vzpomínka na tu druhou vyhlídkovou plošinu jen tak nezmizí – s INFO BOXem má totiž společný jakýsi protivný triumfalismus: politický triumfalismus svobodného světa ve studené válce byl jen nahrazen triumfalismem volného trhu věku korporátní globalizace.

Obrázek 7: Staveniště na Postupimském náměstí, INFO BOX (1995)



Zdroj: Archiv Elisabeth Felicella

Bedna a obrazovka možná opravdu *jsou* naší budoucností. Vždyť je koneckonců pravda, že stavby na Friedrichstrasse, hlavní obchodní tepně, která protíná třídu Pod Lipami, se po dokončení až děsivě podobají původním počítačovým simulacím, ovšem s jedním zásadním rozdílem: co se na počítači jevílo jako vzdušné, někdy dokonce elegantní a velkoryse prostorné, nyní působí tyransky monumentálně, masivně a odpudivě, a to zejména když se s tím člověk setká pod olověným berlínským zimním nebem. Říkejme tomu klidně pomsta reality. K tomu připočtete fakt, že některá z luxusních nákupních center na Friedrichstrasse, jež měla konkurovat KaDeWe (Kaufhaus des Westens), a nákupní centra na Kurfürstendammu a v jeho blízkosti nejsou příliš úspěšná a že Berlín má už nyní nadbytek kancelářských prostor a každým dnem přibývají další. Dělán si tedy o budoucnost Postupimského a Lipského náměstí starosti, protože stejně jako INFO BOX znehybňuje flanéra tím, že jej připoutává k obrazovce, tak pevné korporátní struktury, jakkoli se snaží otevírat se veřejným prostorům a prostranstvím, stejně nakonec své návštěvníky sevrou jako do klece a zabrání jim v pohybu namísto toho, aby vytvářely otevřenou, mobilní a mnohočetně kódovanou městskou kulturu, která kdysi charakterizovala tento klíčový dopravní uzel mezi východní a západní částí města. Existuje tedy pádný důvod položit si otázku, zda veselý plastový stan Helmuta Jahna vznášející se nad centrální dvoranou komplexu Sony vynahradí zánik městského života, který tyto stavby nevyhnutelně přinesou.

V

Když se člověk podívá, jaké síly a tlaky v současné době při budování nového Berlína působí, mohl by začít mít strach, že soubor navrhovaných architektonických řešení představuje ten nejhorší start do 21. století, jaký si vůbec lze představit. Až se zdá, že nemálo z významných stavebních projektů bylo navrženo spíše proti městu než pro něj. Některé z navrhovaných staveb vypadají jako korporátní kosmické lodi, připomínající závěr filmu *Blízká setkání třetího druhu*. Problém však spočívá v tom, že tyto stavby zůstanou. Proluka v centru Berlína bude zaplněna, ale vzpomínky na onen znepokojující pocit, který se tu člověka zmocňoval ještě měsíce a roky po pádu Berlínské zdi, přetrvávají. Jediným architektem, který pochopil podstatu tohoto prázdného místa uprostřed Berlína, byl Daniel Libeskind, který v roce 1992 učinil následující návrh:

Rilke jednou řekl, že všechno tu už je. Jen to musíme vidět a chránit. Musíme v sobě pěstovat cit pro místa, ulice a domy, které potřebují, abychom s nimi sympatizovali. Vezměte si například otevřený prostor Postupimského náměstí. Navrhují, abychom zde nechali divočinu. Kilometr divočiny, kde by mohlo všechno zůstat tak, jak je. Ulice prostě končí v křoví. Prima. Vždyť tato oblast je konec konců výsledkem přirozeného práva: nikdo ji nechtěl, nikdo ji neplánoval, a přesto je pevně vtisknuta v naší myslí. A taková v naší myslí také po celá desetiletí zůstane. Proluka Postupimského náměstí. Takové věci se nedají jen tak snadno vymazat, dokonce ani tehdy, když bude celá oblast zastavěná. (Libeskind 1994: 149)

Samozřejmě že to, co Libeskind popisuje jako „přirozené právo“, není nic jiného než tlak dějin, který dal proluce nazývané Postupimské náměstí vzniknout: kobercové nálety v letech 1944–1945, po nichž z náměstí zbylo jen pár staveb; stavba Zdi v roce 1961, která si vyžádala

dodatečné vymýcení celé oblasti; její pád v roce 1989, který oblast mezi Brandenburskou bránou a Postupimským náměstím proměnil v prérii dějin, kterou si Berličané rychle oblíbili. Byla to proluka naplněná historií a vzpomínkami, které jednou všechny zmizí pod novou zástavbou. (Co se týče síly vzpomínek, jsem poněkud menší optimista než Libeskind.)

Ve světle Libeskindova vlastního architektonického projektu, který je v samotné své podstatě architekturou vzpomínek, nepůsobil jeho návrh ponechat proluku tak, jak byla, ani romanticky, ani neprakticky. Existuje totiž také jiná proluka, která Berlín nedá spát, historická proluka vzniklá poté, co nacisté zlikvidovali životem kypící židovskou komunitu a kulturu. Této proluce vtiskl Libeskind formu. Debata o jeho projektu muzea, které je patrně jedinou zajímavou novou budovou v Berlíně, je na místě nejen proto, že zobrazuje Berlín jako proluku ve vztahu k paměti a dějinám v jiném světle, ale také proto, že, byť nepřímo, klade otázky týkající se německé národní identity a identity samotného Berlína. Zatímco ostatní velká staveniště Berlína dnes minulost nevyhnutelně pronásleduje, Libeskindova budova se jako jediná pokouší vzpomínky a náš vztah k nim ve svém velmi prostorovém uspořádání vyjádřit.

VI

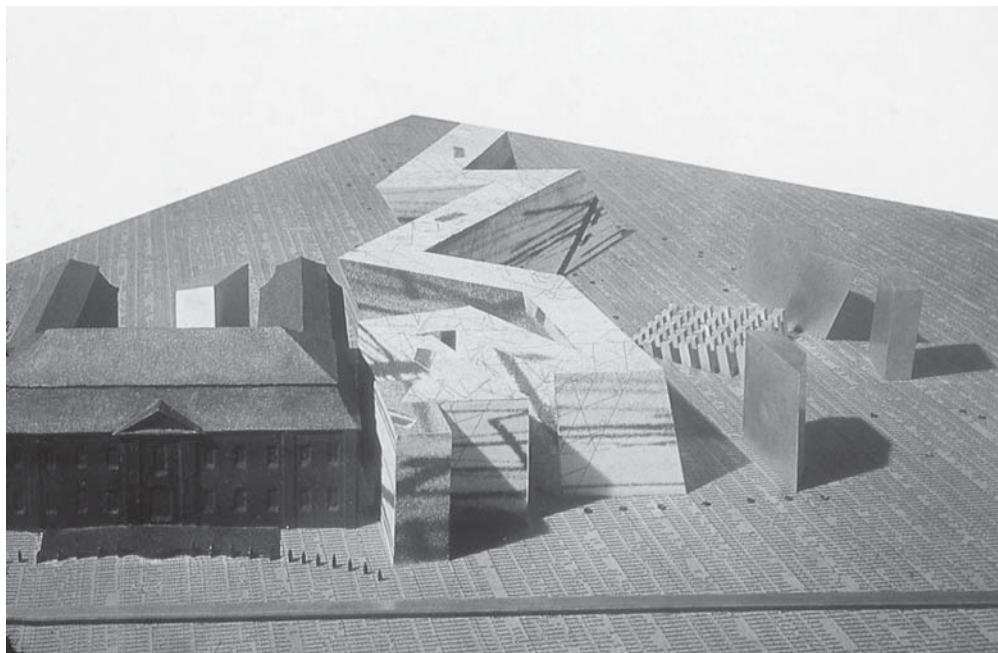
V roce 1989, jen několik měsíců před pádem Berlínské zdi, vyhrál Daniel Libeskind překvapivě soutěž o přístavbu Berlínského muzea – Židovské muzeum, jak je toto muzeum nešikovně, přesto však vhodně nazváno.

Berlínské muzeum bylo založeno roku 1962 jako lokální historické muzeum pro západní část rozděleného města, zcela jednoznačně jako reakce na vybudování Zdi, v jehož důsledku přestalo být přístupné dosavadní lokální historické muzeum, Märkisches Museum. Od poloviny 70. let má Berlínské muzeum židovskou sekci, která dokumentuje roli Židů v dějinách Berlína. S novou přístavbou se mělo fungování muzea rozdělit na tři sekce: obecné dějiny Berlína od roku 1870 do dneška, historie Židů v Berlíně a prostor mezi nimi, věnovaný tématu Židů ve společnosti, jenž se měl zaměřit na vztahy obou světů a jejich prolínání. Libeskindův návrh byl stejně tak architektonicky smělý jako konceptuálně přesvědčivý, a navzdory tomu, že vyvolal poměrně silný odpor na politické, estetické i ekonomické frontě, bylo nakonec muzeum skutečně postaveno a v roce 2001 slavnostně otevřeno.

Přístavba je umístěna přímo vedle barokního paláce, v němž před rokem 1962, kdy v něm vzniklo muzeum, sídlil Nejvyšší zemský soud. Stará a nová budova jsou jasně odděleny a jediný vchod do přístavby vede podzemní cestou ze staré budovy. Libeskindova struktura bývá často popisována jak cik cak, blesk, nebo – vzhledem k tomu, že v budově jsou umístěny sbírky židovské kolekce – jako deformovaná Davidova hvězda. Libeskind ji nazývá „Mezi liniemi“.⁶

Dvojnáčnost pramenící z toho, že výraz je běžně užíván jak v architektuře, tak v literatuře, je úmyslná a vysvětlení lze najít v samotném konceptu projektu. Základní struktura

⁶ Anglický výraz „line“ může znamenat architektonickou „linii“, stejně tak jako literární „řádek“. Spojení „mezi liniemi“ tedy odkazuje na pohyb v prostoru, ale také na „čtení mezi řádky“ (pozn. překladatelky).

Obrázek 8: Berlínské muzeum s Židovským muzeem. Model

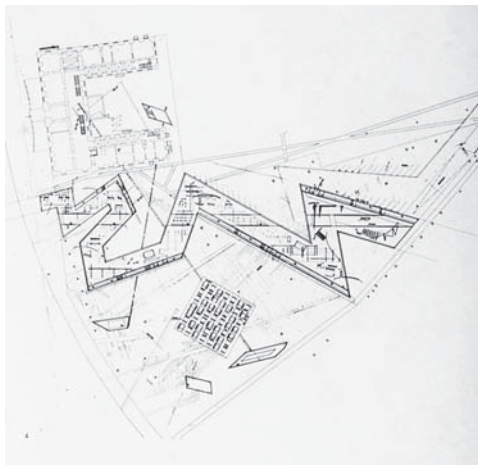
Zdroj: Archiv Büro Daniel Libeskind

budovy je postavena na vztahu mezi dvěma liniemi. Jedna je přímá, ale rozlámaná na kusy, fragmentovaná, zatímco druhá je mnohokrát ohnutá a zakřivená, zato z ní lze tušit, že by se mohla vinout donekonečna. Podélná osa je architektonicky vyjádřena úzkým výřezem, kusem prázdného prostoru, který přetíná vinoucí se strukturu vždy, když se zkrříží s její osou. Tento prázdný prostor protíná odshora až dolů celou budovu, je nalepen k výstavním sáním muzea, nedá se do něho vstoupit, ale z malých lávek, které ho v každém patře budovy přetínají, do něho lze nahlédnout: je to pohled do propasti klenoucí se nad vámi i pod vámi. Libeskind ji nazval prolukou.

Tato roztržitá a mnohokrát přerušovaná proluka funguje jako páteř budovy, a to jak koncepčně, tak doslova. Její význam je zcela zřejmý: jako *proluka* symbolizuje nepřítomnost – nepřítomnost berlínských Židů, z nichž většina zahynula během holocaustu.⁷ Jako *roztržitá* proluka znázorňuje dějiny, přerušené dějiny bez kontinuity: dějiny Židů v Německu, dějiny německých Židů, a tedy také dějiny samotného Německa, o nichž nelze přemýšlet odděleně od německých židovských dějin. Proluka tedy v souladu se zadáním soutěže představuje prostor mezi dějinami Berlína a židovskými dějinami Berlína, avšak činí

⁷ Mírnou, ale podle mě zcela nepřesvědčivou kritiku Libeskindovy proluky jako příliš determinované dějinami, významem a zkušeností lze číst v Jacques Derrida, „Jacques Derrida zu ‚Between the Lines‘“ (Libeskind 1997: 5–17).

Obrázek 9: Berlínské muzeum s Židovským muzeem. Plán



Zdroj: Büro Daniel Libeskind

absorbována do narativů vyprávěných objekty a instalacemi ve výstavních sících muzea. Oči diváků budou vždy vidět proluku. Ať už budou přecházet po příčných lávkách nebo se procházet výstavními síněmi, i oni samotní se budou neustále pohybovat mezi liniemi, číst mezi řádky. Libeskindova architektura organizovaná kolem obrazuprosté proluky se stala rukopisem. Píše svůj přerušovaný příběh, kterým Berlín je, a fyzicky jej zaznamenává do každého návštěvníkova pohybu. Zároveň však stále dává naději, že vzpomínky mohou být vyjádřeny a přečteny mezi řádky.

Proluky, které stavím v tomto eseji vedle sebe, mají samozřejmě ze své podstaty zcela odlišnou povahu. Jedna z nich je otevřeným městským prostorem, který vznikl v důsledku války, destrukce a sledu po sobě jdoucích historických událostí; ta druhá je architektonickým, vědomě konstruovaným prostorem, který reflektuje sebe sama až do morku kostí. Oba prostory živí vzpomínky – ale čí vzpomínky? Samotný pojem proluka bude mít jiný význam pro Židy a jiný pro Němce. Hrozí nebezpečí, že centrum Berlína jako proluka bude romantizováno nebo naopak vulgarizováno, stejně tak jako Libeskindova budova jistě nebude schopna odrazit výčitky, že proluku architektonicky estetizuje nebo monumentalizuje.⁸ Na to lze však namítnout, že Libeskind pojímá prostor muzea způsobem, který dokazuje, že si je nebezpečí přílišné velkoleposti vědom: obrovskou přístavbu návštěvník nikdy nemůže vidět nebo zažít jako celek. Jak proluka uvnitř, tak budova viděná zvenčí unikají totalizujícím pohledům, na nichž bývají monumentální efekty postaveny. Prostorová velkolepost je podkopána nevyhnutelnou útržkovitostí, s níž divák budovu vnímá. Tato antivelkolepá velkolepost, s níž muzeum vzpomíná jak na holocaust, tak na život Židů v Berlíně, je v ostrém protikladu k nerozpačité

tak formou zásadním způsobem odlišnou od původní představy, s níž byla soutěž vypsaná. Libeskindova proluka je uzavřeným nekomunikujícím prostorem, architektonickým vyjádřením nemožnosti znovu německo-židovské dějiny sladit podle zdiskreditovaných modelů symbiózy či asimilace. Za neplatné ale také prohlašuje opačné vidění, které vnímá holocaust jako nevyhnutelný telos německé historie. Život Židů v Německu byl holocaustem zásadně změněn, ale nezastavil se. Proluka se tedy stává prostorem, který živí vzpomínky a podněcuje k přemýšlení jak Židy, tak Němce. Samotná její přítomnost poukazuje na nepřítomnost, přes kterou nebude nikdy možné se přenést, na trhlinu, která nebude moci být zacelena a kterou nelze zaplnit muzejními exponáty. Její fundamentální epistemologická negativita nemůže být

⁸ Toto říká Derrida, pro něhož proluka, která reprezentuje, již není prolukou v pravém slova smyslu.

velkoleposti oficiálního, vládou sponzorovaného Památníku holocaustu, který má být postaven v severní části rušného prostoru mezi Brandenburskou bránou a Lipským náměstím.⁹ Ti, kteří mají dobré důvody zpochybňovat schopnost tradičních památníků uchovávat v paměti vzpomínky, mohou Libeskindovu přístavbu k Berlínskému muzeu považovat za lepší vzpomínku na německou a židovskou historii, historii živých a mrtvých, než kterýkoli jiný ponurý oficiální památník holocaustu, který by kdy mohl být vybudován.¹⁰

Z architektonického hlediska je tedy Libeskindovo muzeum jediným projektem současného berlínského stavebního boomu, který explicitně artikuluje témata související s národními a místními dějinami způsobem, který vyhovuje Německu po sjednocení. Muzeum zdůrazňuje trhliny, přerušení a zlomy v německých a německo-židovských dějinách, a stojí tak v opozici vůči pokusům kritických rekonstrukcionistů vytvořit bezešvou kontinuitu s historií národa

před rokem 1914, která by vymazala vzpomínky na Výmarskou republiku, éru nacismu a architekturu NDR. Jako architektura vzpomínek se také staví proti post-nacionalismu

Obrázek 10: Proluka uvnitř Židovského muzea



Zdroj: Archiv Büro Daniel Libeskind

- ⁹ Ve veřejné soutěži roku 1995 bylo podáno 527 návrhů. Vítězný návrh vzbudil veřejné pobouření. Byla jím šikmá betonová deska o rozloze dvou fotbalových hřišť, s miliony jmen obětí vtesaných do kamene. Dokonce ani Helmutu Kohlovi se návrh nelíbil, ačkoli jistě ze špatných důvodů. Debata pokračovala tak dlouho, až byl nakonec o několik let později návrh Petera Eisenmana přijat, ale v době, kdy píší tento článek, nebyl ještě památník zavražděným Židům Evropy postaven.
- ¹⁰ O budově zde hovořím pouze jako o architektuře. Jako muzeum stále ještě funguje příliš krátkou dobu na to, abychom mohli jakkoli komentovat způsob, jakým budou využívány výstavní prostory nebo kdo bude mít nad prostorem přístavby rozhodující kurátorskou kontrolu.

globální korporátní architektury v duchu Postupimského a Lipského náměstí, architektury staveb, která nemá ani paměť, ani smysl pro místo, který by jí umožnil vůbec nějak začít. Muzeum se tak stalo nezamýšleným manifestem poukazujícím na konceptuální prázdnotu, která naplňuje prostor mezi nostalgii k městu a jeho fungování před rokem 1914 a jeho vysoce entropickým charakterem obchodního střediska po roce 2002. Dějiny Berlína jako proluky ještě neskončily, ale je možné, že město tak rozsáhlé a pulsující životem si nakonec dokáže poradit i s posledními danajskými dary, které mu byly věnovány například v podobě staveb na Postupimském a Lipském náměstí, a že se mu podaří z nich učinit součást sebe sama. Umí-li Paříž žít se svým Sacré Coeur, proč by nemohl Berlín nakonec strávit komplex Sony? Jednou, až skončí šílená posedlost obrazy, INFO BOX bude rozebrán a kritická rekonstrukce zapomenuta, se znovu prosadí představa metropole jako montáže mnoha historických forem a prostorů a obrát k opětovnému vnímání palimpsestického přediva městského prostoru dá možná vznik novým, dosud nepředstavitelným formám architektury.

Přeložila Kateřina Vranová

Literatura

- BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. ISBN 3518013882.
- BRECHT, Bertold. Against Georg Lukács. In BLOCH, Ernst (ed.). *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1977, s. 68–85. ISBN 0860917223.
- DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida zu „Between the Lines“. In LIBESKIND, Daniel (ed.). *Radix-Matrix: Architecture and Writings*. München: Prestel, 1997. ISBN 379131727X.
- KIMMELMAN, Michael. That Flashing Crazy Quilt of Signs? It's Art. *New York Times*. December 31, 1996: I. ISSN 0362-4331.
- LIBESKIND, Daniel. Daniel Libeskind mit Daniel Libeskind: Potsdamer Platz. In LIBESKIND, Daniel (ed.). *Radix-Matrix: Architekturen und Schriften*. München: Prestel, 1994. ISBN 379131341X.
- RICHTER, Dagmar. Spazieren in Berlin. *Assemblage*, 1996, č. 29, s. 72–85. ISSN 1365-3881.
- ROGIER, Francesca. Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag. *Assemblage*, 1996, č. 29, s. 40–71. ISSN 1365-3881.
- SASSEN, Saskia. *The Global City*. New York: Princeton University Press, 1991. ISBN 9780691070636.
- SCHEFLER, Karl. *Berlin-Ein Stadtschicksal*. Berlin: Fannei und Walz, 1989. ISBN 3927574023.
- SCHNEIDER, Peter. *The Wall Jumper: A Berlin Story*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. ISBN 9780226739410.
- STIMMANN, Hans. Conclusion: From Building Boom to Building Type. In BURG, Annegret a Hans STIMMANN (eds.). *Downtown Berlin: Building the Metropolitan Mix/Berlin Mitte: Die Entstehung einer urbanen Architektur*. Basel: Birkhäuser, 1995. ISBN 3764350628.
- TSCHUMI, Bernard. *Event Cities*. Cambridge (MA): MIT Press, 1994. ISBN 0262700522.

Autor

Andreas Huyssen je profesorem německé literatury a komparatistiky na Columbia University v New Yorku. Je jedním ze zakladatelů časopisu *New German Critique*. Odborně se zaměřuje na problematiku postmodernismu a kulturní paměti.
Kontakt: ah26@columbia.edu