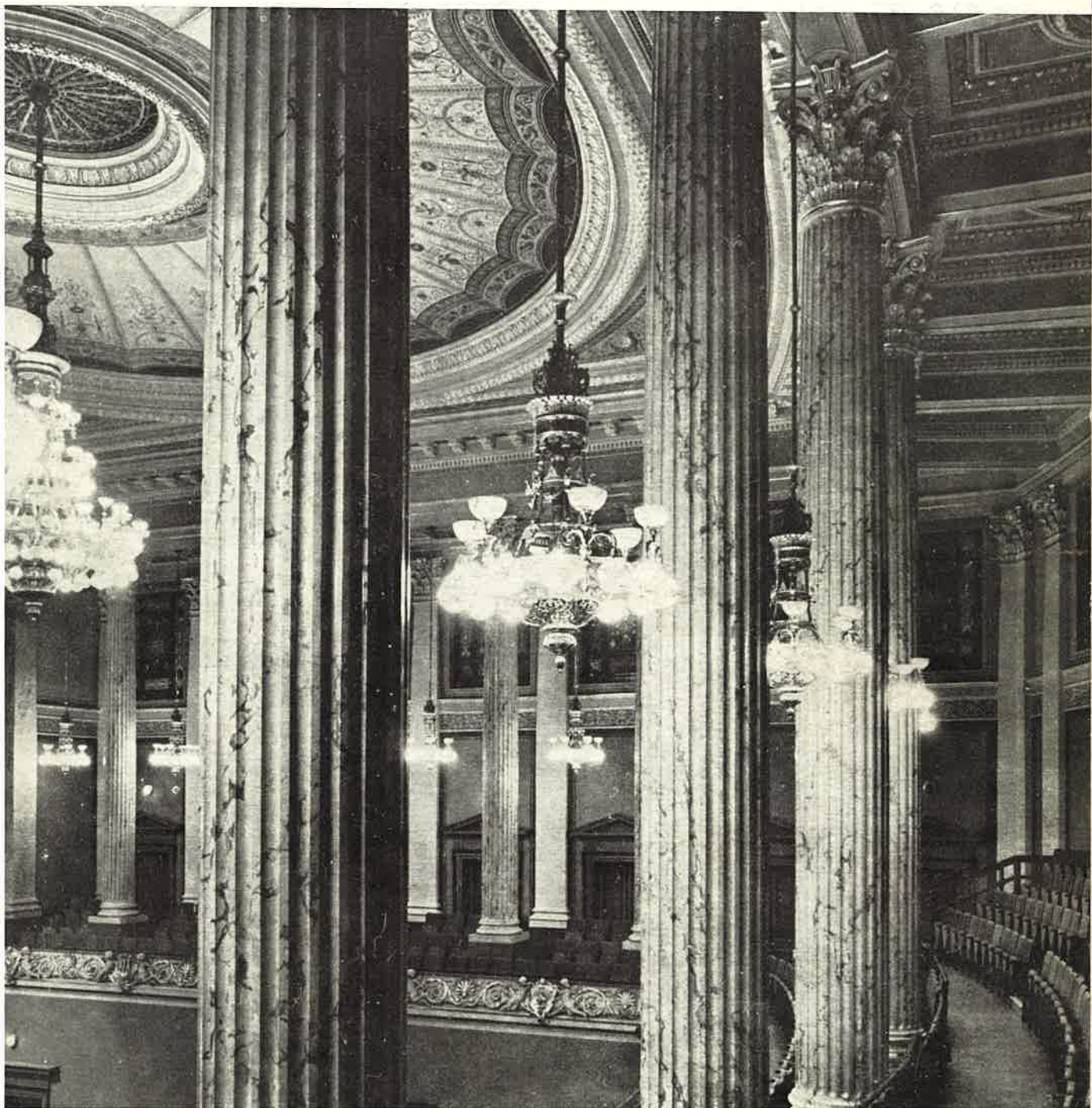


UMĚNÍ



XXVIII/1979
Československá akademie věd
ÚSTAV TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ

3

ISSN 0049-5123

THE LANGUAGE OF POST-MODERN
ARCHITECTURE

Academy Editions, London, 1977; 106 str., 164 reprodukcí v textu (= toho 14 barevných) se samostatnými komentáři, poznámkový aparát, index; formát A4

Letos čtyřicetiletý Charles A. Jencks patří k nejagilnějším představitelům dnes už střední generace anglosaských kritiků a teoretiků moderní architektury. Narodil se v roce 1939 ve Spojených státech, v letech 1957–1965 studoval na Harvardské univerzitě literaturu a architekturu a v roce 1965 přijel jako stipendista do Londýna, kde na londýnské univerzitě dovršil studia doktorátem z oboru architektury; jeho učitelem zde byl Reyner Banham. Jencks dnes přednáší v anglické Asociaci architektů (AA) a zároveň působí jako hostující profesor na kalifornské univerzitě v Los Angeles (UCLA). Vedle mnoha časopiseckých článků a studií je autorem nebo spoluautorem řady titulů (*Architecture 2000*, 1971; *Adhocism*, 1972, s N. Silverem; *Modern Movements in Architecture*, 1973; *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, 1973) a spolueditorem dvou publikací (*Meaning in Architecture*, 1970, s G. Burdem; *Signs, Symbols and Architecture*, 1979, s G. Broadbentem a D. Bunttem).

Jencks ovšem nepatří k teoretikům, kteří, uzavření ve věži ze slonoviny, bádají nad substancí architektury; jeho dílo je naopak velmi angažované v současných „pozemských“ sporech a cele se vztahuje k situaci současné architektury ve druhé polovině 20. století. Tato situace, zejména v posledních deseti letech, je charakterizována rostoucí nespokojeností kritiků, architektů i veřejnosti s moderní architekturou, nespokojeností, které nachází konkrétní podobu nejenom v novinových a časopiseckých článcích, ale i v celé řadě kritických publikací. Z prací, které měly či mají ohlas v anglosaském světě, jmenujme alespoň dvě práce ze začátku 60. let, knihu J. Jacobsově *Smrt a život amerických velkoměst*, 1961 (česky 1975) a článek L. Mumforda *The Case Against Modern Architecture* (*Architectural Record*, 1962) a několik recentních knih, např. M. MacEvan, *Crisis in Architecture*, 1974, B. Brolin, *The Failure of Modern Architecture*, 1976, D. Watkin, *Morality and Architecture*, 1977 a P. Blake, *Form Follows Fiasco*, 1977.

Jencksova poslední autorská práce *Jazyk postmoderní architektury* (naš referát se týká prvního vydání z roku 1977; druhé, rozšířené vydání z roku 1978 nám nebylo dostupné) se připojuje k současným kritikám moderní architektury, ale od mnohých z nich se liší svou neobyčejnou konstruktivností. Kniha je rozsahem vlastně delší článek a rovněž autorův styl spíše připomíná publicistiku než „vážné“ vědecké pojednání; to dodává textu na jedné straně na živost a bezprostřednost, na druhé straně ale občas vytváří nesnáze při pokusu o přesný překlad. Následující referát je poměrně podrobnou parafrází hlavních myšlenek knihy, s občasnými citáty.

Jak napovídá název, autor se zabývá otázkou komunikace v moderní architektuře, ne ovšem komunikace ve smyslu provozním, nýbrž ve smyslu jazykovém, tedy komunikací obsahů a významů, což je něco, v čem podle autora moderní architektura zcela zklamala. Jencks v úvodu podotýká, že se soustřeďuje na exteriéry budov a na jejich vizuální významy, a vynechává, až na několik výjimek, interiéry. Jde mu o jazyk, kterým promlouvá architektura jako věc veřejná. Pokud jde o termín *postmoderní*, autor poznamenává, že si je vědom vágnosti tohoto slova, naznačujícího pouze, že určití architekti jsou za nebo se vzdalují od moderní architektury. Ale právě vágnost a implikovaný pluralismus tohoto termínu autorovi vyhovuje, neboť, jak sám říká, „přítomná situace toleruje protichůdné přístupy; dou-

lám, že architektura nezačne předčasně krystalizovat okolo jediného stylu a doktrinářského přístupu, jak se v tomto století už tolikrát stalo. Jestli je nějaký směr, kterému dávám přednost, čtenář jistě objeví, že je pluralistický: je to myšlenka, že architekt musí zvládnout několik stylů a komunikačních kódů a obměňovat je podle vhodnosti pro určitou kulturu, pro níž právě projektuje. Doposud jsem tento postup nazýval 'adhocismus' a zde používám termínu 'radikální eklektismus' (. . .)". (7) Kniha je rozdělena do tří částí s názvy *Smrt moderní architektury*, *Způsoby architektonické komunikace* a *Postmoderní architektura*.

SMRT MODERNÍ ARCHITEKTURY. V první kapitole první částí se Jencks zamýšlí nad příčinami krize moderní architektury, resp. všeobecné nespokojenosti s ní. V souvislosti s touto otázkou rozlišuje tři druhy stavební produkce. První je systém soukromé architektonické produkce, kde stavebník je totožný s uživatelem a svého architekta zná osobně. Tento systém je vlastní minikapitalistické ekonomii, kde finanční zdroje jsou omezené, s čímž souvisí poměrně malý rozsah projektů, dále pomalá práce a odpovědnost stavebníkoví. Druhý a třetí systém představuje dnešní charakteristický a převládající způsob produkce architektury, v němž stavebník a uživatel jsou odlišni. Vzniklé architektuře je společné, že je v nepochopitelném měřítkům historických měst a že se odcizuje jak architektům, tak společnosti. Buď jde o architekturu vlastní dnešnímu pečovatelskému kapitalistickému státu (welfare state), který řeší problémy bydlení a který má vždy nedostatek peněz, nebo o architekturu "kapitalistických podniků a korporací, které mají peněz dostatek a kde dochází ke gigantickým investicím a podobně gigantickým stavbám. U těchto typů produkce je architektem motivací buď řešit nějaký problém, nebo vydělat peníze. Proč tato druhá motivace nevede ke vzniku efektivní architektury, zůstává podle Jenckse záhadou, pokud to nevysvětlíme pouze poukazem na závazné tlaky předvídatelného vkusu (např. u hotelů). Pokud jde o motivaci první, je podle Jenckse jasné, že „problémy“ nevedou k vytvoření architektury; místo ní vznikají „racionální řešení příliš zjednodušených otázek v cudném stylu.“ (13)

Za hlavní příčinu alienace této architektury považuje Jencks měřítko projektů; hotely, nákupní centra, garáže a sídliště jsou příliš velké stejně jako projekční kanceláře, které je produkují. I když je nesnadné určit, kdy je něco příliš velkého, obecně lze říci, že „u každého stavebního typu existuje horní hranice počtu lidí, jimž je budova s to sloužit, aniž dochází ke poklesu kvality prostředí.“ (13)

Jencks zdůrazňuje, že jev, který je dnes označován za krizi architektury, nemá jedinou příčinu, ale celý soubor příčin. V této kapitole se soustřeďuje pouze na dvě z nich: způsob, jakým moderní hnutí ochudilo architektonickou řeč v rovině formy a dále, jak bylo samo postíženo ochuzením v rovině obsahu neboli sociálních cílů, pro něž ve skutečnosti budovalo. Jencks používá termínu *univalence* a označuje jím charakter architektury, vzniklé okolo jedné nebo několika zjednodušených hodnot.

Nejprve se zabývá *univalentní formou*. Po stránce výrazu považuje architekturu Miese van der Rohe a jeho následovníků za krajně univalentní formální systém, neboť používá několika málo materiálů a jednoduchou pravoúhlu geometrii. Mies aplikoval tento zredukovaný systém bez rozdílu na obytné domy i úřady; v rámci Miesovy gramatiky a univerzálního ignorování místa a funkce nemohla vzniknout otázka, zda traverza o profilu I a deskové sklo jsou vhodné pro obytné domy. Jencks si všimá dále komplexu Illinoiského institutu technologie (IIT) v Chicagu, kde Mies vytvořil celý soubor budov nejrůznějších funkcí; podle Jenckse zde dochází k bizarní konfuzi, protože tento ochuzený formální systém není s to formově postihnout významové rozdíly mezi tak odlišnými budovami, jako je kotelna, univerzitní kaple a budova školy architektury. Tyto

neartikulované budovy jsou podle Jenekse výsledkem ideologie, která za formové determinanty považovala pouze změny v technologii a stavebním materiálu; v tomto smyslu představuje moderní hnutí fetišizaci výrobních prostředků. Jeneks na důkaz cituje Miesův výrok z roku 1924, v němž se říká: „V industrializaci vidím ústřední stavební problém naší doby. Jestliže se nám podaří provést tuto industrializaci, sociální, ekonomické, technické a také umělecké problémy budou snadno vyřešeny“ (15).

Formalisté, kteří reagovali na tuto bezvýraznou řeč, však o mnoho lépe neuspěli. Jejich výrazné a nápadité formy s sebou vždy nesou nezamýšlené významy, ať už je to poslední Wrightovo dílo v San Rafael v Kalifornii z roku 1959 či práce SOM, Johnsona, Peiho, Bunshaftha, Rossiho či Smithsonových. Řada moderních architektů doposud věří v závaznost mašinistické estetiky pro 20. století. Architekti „doposud věří v *Zeitgeist*“, říká Jeneks, „a to ten, který je určován stroji a technologií — takže budovy, které projektují, symbolizují tyto nyní poněkud staromódní demony“ (22).

Jeneks upozorňuje na propast, která existuje mezi výroky některých architektů svědčících o pochopení konkrétních požadavků kladených na architekturu a mezi výsledky jejich děl. Kořeny této situace vidí v povaze architektury jako jazyka. Říká, že architektura jako jazyk je nutně *radikálně schizofrenní* (tento termín užívá Jeneks pouze v jeho etymologickém významu „rozštěpený“, zcela bez psychiatrických konotací), čímž míní to, že zčásti má kořeny v minulosti, a to jak osobní, tak dějinné, a zčásti v rychle se měnící společnosti, s jejími novými funkčními úkoly, novými materiály, novými technologiemi a ideologiemi. Problém je v tom, že architekti onu první dimenzi ignorují; každý člověk se postupně učí poznávat a ovládat kulturní znaky, které činí určitý městský prostor charakteristickým a konkrétním pro určitou sociální skupinu, ekonomickou třídu a vůbec skutečně historické lidi, avšak moderní architekti tráví čas v úsilí odnaučit se tyto konkrétní znaky, neboť jejich cílem je projektovat pro univerzálního člověka — onoho mýtického moderního člověka, který ovšem vůbec neexistuje, s výjimkou historické fikce — výtvořiny moderních novelistů, sociologů a idealistických urbanistů. „Architekti se snaží vybatvit moderního člověka mýtickým vědomím, konzistentními strukturami, připomínajícími kmenové společnosti, rafinovanými ve své čistotě, plnými vkusné jednoty v rozličnosti a jinými podobnými geometrickými harmoniemi“ (25). Moderní člověk však neexistuje; to, co by ale chtěl, kdyby náhodou existoval, by asi byly realistické sociální znaky — znaky statusu, historie, obchodu, komfortu, etnické domény atd. Moderní architekti nejsou ale evičeni v těchto kódech, nevědí, jak se přiblížit k této skutečnosti a tak stále dál nabízejí mýtickou integraci společnosti, což dnes často není nic jiného než projekce hodnot střední třídy.

V poslední kapitole, nazvané *Univalentní obsah*, Jeneks probírá převládající typy budov, které zamenšovaly architektury tohoto století. Byly to jednak (1) budovy pro monopoly a velké společnosti (tovární komplexy, úřední budovy společnosti, budovy letišť, banky), dále (2) budovy a struktury národních pavilónů pro světové výstavy a trhy, (3) továrny, které se staly ve 20. století hlavní metaforou moderní architektury a zejména vzorem pro obytné budovy, a nakonec (4) luxusně projektované drobné obchody, velké hotely apod.

Jeneks říká, že cílem moderních architektů původně bylo „odmítnout podřízenou roli 'krejčíků' společnosti a 'zkorumpovaného vládnoucího vkusu' a stát se na místo toho 'lékaři', vůdci, proroky nebo alespoň porodními asistenty nového sociálního řádu“ (28); výsledkem tohoto hnutí však bylo, že architekti přese všechno projektovali a stavěli pro vládnoucí třídu etablované společnosti. Hodnoty, reprezentované konzumní společností, spojené s hodnotami avant-

gardy podle Jenekse nakonec vytvořily „náhražkovou kulturu (ersatz culture), karikaturu minulosti i budoucnosti zároveň, nadreálnou fantazii, o níž se nesnilo ani avantgardě, ani tradicionalistům, a ošklivější se oběma“ (37) (Zde má Jeneks zřejmě na mysli především Ameriku.) Co může architekt v této nezavídněhodné situaci dělat? „Může komunikovat hodnoty, které jsou postrádány, a ironicky kritizovat ty, vůči nimž má námitky. Ale aby toho byl schopen, musí používat jazyka lokální kultury, jinak bude jeho poselství hovořit k hluchým uším nebo bude zkomoleno tak, aby bylo srozumitelné tomuto lokálnímu jazyku.“

ZPŮSOBY ARCHITEKTONICKÉ KOMUNIKACE. V této druhé části knihy se Jeneks soustřeďuje na různé analogie, které existují mezi architekturou a jazykem a v souvislosti s architekturou postupně probírá pojmy *metafora*, *slova*, *syntax* a *sémantika*.

METAFORA. Podle Jenekse lidé většinou vidí jednu budovu skrze podobu budovy jiné nebo skrze podobný objekt, čili jako metaforu. Čím nezvyklejší moderní budova je, tím více bude metaforicky přirovnávána tomu, co lidé znají. Jestliže před deseti lety byly prefabrikované betonové rastry na průčelích budov městských patrových garáží viděny jako „struhadla na sýr“, „včelí úly“, atd., nyní se staly normou pro určitý typ budovy; jsou chápány ve funkčním významu a znamenají: toto je budova parkovacích garáží. Vývoj, či životní dráha nových úspěšných forem a technik vždy vedla od metafory ke klíči, nebo jinými slovy od neologismu skrze stále užívání k všeobecně přijímanému a chápánému architektonickému znaku. To, jak budeme určitou budovu „číst“, resp. jaký použijeme kód k interpretaci nových a neobvyklých forem, závisí na našem vzdělání a v širších souvislostech na kultuře, k níž náležíme. Důležitým poznatkem je zde to, že existuje mnohost a rozličnost těchto kódů a že se některé z nich mohou tudíž dostat za hranice určitě subkultury do konfliktu. Jeneks zde rozlišuje dvě velké subkultury: jednu, v níž funguje moderní kód, založený na školení a ideologii moderních architektů, a druhou s tradičním kódem, založeným na běžné zkušenosti tradičních normalizovaných architektonických prvků. Z tohoto důvodu může tedy dojít k velmi odlišným interpretacím téže budovy; zatímco jedni mohou vidět „harmonický, proporčně vyvážený čistý objem“, druzí mohou stejně dobře vidět „škatule“ či „králíkárny“.

Jeneks dále diskutuje známou budovu opery v australském Sydney od dánského architekta Utzona (pozoruhodnou nejenom svým vzhledem, ale i tím, že skutečné náklady překročily asi dvacetkrát původní rozpočet). Říká, že tato budova, víc než ostatní, doposud vyprovokovala záplavu metafor, a to opět z těchto důvodů jako vždy před tím, totiž že formy budovy jsou neobvyklé a zároveň připomínají různé jiné nearchitektonické věci. Metafory se pohybovaly od mořských lastur a bílých lodních plachet (interpretace, vázané na lokální kódy), přes podobnost s rozpukem květu až po „páříci se želvy“, „ryby požírající jedna druhou“ a „dopravní nehodu, kterou nikdo nepřežil“ (Jeneks hodnotí zvláště metaforu „skrumáž jeptisek“.) Autor se zamýšlí nad tím, zda je oprávněná kritika některých modernistických architektů, poukazující na to, že budova zakrývá jednotlivé funkce tohoto rozlehlého komplexu; říká, že právě tento rys je tak nepřijatelný pro architektury vychované v tradici expresivního funkcionalismu; podle nich by každé funkci měl být věnován jasný a odlišený objem, který je vlastně jakýmsi obrysem funkce. Tato budova, stejně jako tomu bylo často v případech klasické architektury, zakrývá skutečné funkce pod celkovým pláštěm. Jeneks sám se přiklání k názoru, že toto zakrývání je zdůvodněno vtipem a případností metafory organického dění, k níž budova vybízí, a která je podle něj pro podobné kulturní centrum, charakterizované tvořivostí, vhodná.

Dále Jeneks probírá Le Corbusierovu kapli v Ronchamp

z roku 1955, budovu TWA v New Yorku od E. Saarína z roku 1962, Pacific Design Center v Los Angeles z roku 1976 od C. Pelliho a další. Kapitulu o metafoře uzavírá zjištěním, že architektura jako jazyk je daleko tvárnější než mluvená řeč a že podléhá transformacím krátkodobých kódů. I když budova může stát tři sta let, způsob, jak ji lidé chápou a jak jí používají, se může měnit každých deset roků; architektura je většinou vnímána bez pozornosti nebo s nanejvýš silnými předsudky náklady i postoje, čili přesně naopak, než jak člověk přistupuje k symfonii nebo uměleckému dílu. Z toho plyne mimo jiné to, že architekt musí použít nadbytek populárních znaků a metafor, má-li jeho dílo být chápáno jako záměrné a má-li přežít proměny rychle se měnících kódů. Mnoho moderních architektů kupodivu popírá tuto nejsilnější metaforickou rovinu významu a shledává ji nefunkční, osobní, literární či vágní a nevěří, že ji lze vědomě ovládat a vhodně jí využívat. Na místo toho se soustřeďují na — podle jejich mínění — racionální aspekty designu, jako náklady a funkce, přičemž důsledkem bývá, že nedopatřením vzniklé metafory (které jsou přese všechno publikem nalézány) těmto architektům uchystávají metaforickou pomstu a jejich budovy nakonec vyhlížejí jako metafory funkce a ekonomie a jako takové jsou také odsuzovány. Vzhledem k tomu, že metafora hraje ústřední roli v otázce, zda bude budova publikem přijata nebo odmítnuta, lze podle Jenekse očekávat, že architekti záhy pochopí, i kdyby to mělo být jenom kvůli vlastní prosperitě, že vznik metafory je lépe řídit, to znamená tvořit ji přímo se záměrem.

SLOVA. Jeneks zdůrazňuje, že součástí předešlých teorií je respektování faktu, že tak jako mluvená řeč, i řeč architektonická musí používat familiárních jednotek smyslu a v této souvislosti mluví o architektonických „slovích“, jako jsou dveře, okna, sloupy, stěny, nosníky atd.; věřejší originální architektonické metafory se stejně jako v řeči mění v dnešní konvenční slova, tak jako u zmíněných parkovacích garáží, jejichž rastry se staly znakem pro tuto funkci. Architektonická slova jsou ale daleko pružnější a jsou co do svého smyslu více závislá na fyzickém kontextu, v němž existují, i na kódu diváka.

Moderní architekti většinou ignorovali smysl a důležitost klíše a tradičních slov; pokoušeli se vyhybat používání symbolických znaků (čímž Jeneks rozumí smysl, daný konvenčním používáním), protože tyto historické elementy podle nich ztělesňovaly nedostatek tvořivosti a pro některé až nedostatek integrity a charakteru. Věřili, že z jazyka věčných přímýslových staveb bude možno vytvořit univerzální jazyk, jakési nadkulturní esperanto, jehož slova by byla buď *indexová*, to je přímo naznačující svou funkci, jako např. *lineární koridory*, nebo *ikonická*, u nichž by forma byla diagramem funkce, jako u mostu, plně odhalujícího svou strukturu.

Zde se Jeneks dostává k centrálnímu argumentu knihy: podle jeho názoru stojí u samotné kolébky tohoto moderního jazyka katastrofální teoretický omyl: většina architektonických slov jsou vlastně symbolické znaky a tyto znaky (jejichž hlavní charakteristikou je, že jsou nikoliv přirozené, ale konvenční, naučené) dominují znakům indexovým a ikonickým, které samy do jisté míry závisí na naší familiárnosti s konvencí, mají-li být správně interpretovány. Tento jazyk nemohl tedy fungovat tak, jak si moderní architekti představovali z toho důvodu, že každá lidská řeč je z velké části založena na naučených konvencích, nebo na symbolických znacích a nikoliv na znacích, které lze chápat přímo bez předchozí zkušenosti.

Postoj moderních architektů k sedlové střeše, která v severnějších zemích mírného pásma označuje „domov“, je podle Jenekse typickým příkladem pomýleného postoje modernistů k symbolickému znaku. Odmítnutí sedlové střechy z důvodů funkčních a estetických, kvůli střešní zahradě či pro pravoúhlou formu, mělo u publika ten důsledek, že

dům s rovnou střechou byl poctíván jako cizí, nehostinný a nedokončený a „bez hlavy“. Le Corbusierův soubor rodinných domků v Pessac z roku 1925 byl majiteli z velké části přestavěn do podoby, která vyhovovala představě konvenčních znaků domova; obyvatelé rozdělili pásová okna, přidali římsy a okapy a někteří si přistavěli sedlovou střechu, lokální znak bezpečí. Tito obyvatelé naprosto nerozuměli Le Corbusierově puristické řeči a postupně si ji nahradili vlastními familiárními znaky pro domov.

Jeneks k tomuto příkladu dodává: „Jestliže chceme změnit vkus a chování nějaké kultury, nebo alespoň ovlivnit tyto aspekty, tak jak to chtěli moderní architekti, pak musíme nejprve mluvit obecně srozumitelnou řečí oné kultury. Jestliže jazyk i samotné sdělení změníme zároveň, potom zůstane obojí nepochopeno a bude reinterpretováno tak, aby zapadlo do konvenčních kategorií a navykklých způsobů života.“ (63) Jeneks podtrhuje důležitost zkoumání skutečných, existujících rodinných domků pro pochopení toho, v jakých znacích se projevuje různost životních způsobů u různých kultur vkusu a různých etnických skupin a sám skicuje možnosti semiotické analýzy na příkladech městských rodinných domků, které dělí do tří semiotických skupin, na „konzervativní“, „zmlsané“ a „přirodní“ a ilustruje na vybraných příkladech.

Podle Jenekse se dá očekávat, že příští generace architektů bude s důvěrou používat novou hybridní mluvu, která spíš než funkcionalismu bude podobná té, kterou nalézáme v secesi, s jejím bohatým referenčním rámcem, širokým rozpětím metafor, s psanými znaky a lidovostí i symbolickými znaky a klíše, čili celý rejstřík architektonického výrazu.

SYNTAX. Architektura ale není analogická jazyku jenom v otázce metafor a slov, nýbrž i v základní otázce skladby či stavby. Architekt musí respektovat zákony gravitace a geometrie a v rámci těchto zákonů pak používá slova. Tyto určující síly tvoří to, co lze nazvat syntaxí architektury, tedy pravidla pro užívání slov jako dveře, okna, stěny atd. Jeneks se syntaxí architektury zabývá pouze krátcí, s poukazem na to, že celé moderní hnutí se tomuto problému věnovalo dostatečně, ba že bylo touto otázkou téměř posedlé, jakoby stavba či konstrukce bylo to jediné, o čem architektura může mluvit. Jeneks tuto možnost nevyklučuje, ale upozorňuje, že „čistá říše syntaxe je pro vnímatele sdílná pouze tehdy, je-li začleněna do sémantičských polí“. (73)

SÉMANTIKA. Devatenácté století se svým historismem mělo poměrně široce rozvinutou sémantickou doktrínu, která vysvětlovala, jaký styl je vhodné používat pro ten který stavební typ. Dórský řád byl např. považován za vhodný pro banky, protože se mělo za to, že má společné rysy s funkcí banky: střízlivost, neosobnost, maskulinitu, racionalitu atd. Tyto sémantické vlastnosti nebyly „přirozené“, ale byly dány opozicí a vztahem k ostatním řádům či stylům a podobně tomu bylo u dalších sémantičských aspektů. Protože tyto formy a vztahy byly užívány koherentně, bylo možno posoudit jejich vhodnost, přečíst, co budova svým zevnějškem označuje, popřípadě zaznamenat malé změny v důrazu či proporech jako změnu významu. Architekt, který si byl vědom toho, že alespoň část komunity těmto významům rozumí, že je v této věci „gramotná“, věděl, že kdyby byl tento sémantický systém náhle svržen nebo se stal příliš komplikovaným, architektova komunikace by byla omezena na primitivní gesta. Jeneks dodává, že okolo roku 1860 se eklektická hra stala skutečně příliš komplikovanou a z tohoto důvodu byla šedesát let na to svržena a zhanobena, protože se jí nepodařilo signifikovat ony významy, které architekti začali shledávat důležitými. Zde vyslovuje Jeneks zajímavou myšlenku, že tato hra by se bývala nemusela zhroutit, kdyby tehdy existovala adekvátní teorie eklekticismu; teorie, které se v tomto smyslu pokoušely fungovat, však nešly za pojem synkretismu, tj. kombinování nejlepších částí různých budov.

Moderní architektura, stojící v opozici proti sémantické-

mu chápání architektury, ale přece jenom do jisté míry, alespoň v otázce materiálů, respektuje sémantický aspekt. Architekti používají pro úřední budovy sklo a ocel, protože chlad, neosobnost, přesnost a řád spojujeme jak s těmito materiály, tak s těmito institucemi. Dřevo a cihly, nesoucí intimnější konnotace, jsou naproti tomu preferovány pro bydlení. Jeneks se staví za explicitní vyjasnění významových konnotací jednotlivých materiálů a funkce běžných dnes v architektuře, a to z toho důvodu, že různé stavební systémy, nové materiály a několik převládajících stylů vytvářejí sémantickou bohatost, která se mění v konfuzi. Architekti se doposud pouze zřídka pokoušeli dát budově vědomě určitý styl; Jeneks má za to, že je to škoda jak pro architekta, tak pro publikum, neboť výsledkem této situace je, že nikdo neočekává, že by budově mohl rozumět a že by ji mohl číst podobně jako text.

Zde se Jeneks dostává k otázce stylu, k oné modernisticky zdiskreditované a historiky umění dodnes vysmívané okřídlené otázce architektů pozdního 19. století, „In welchem Stil sollen wir bauen?“. Jeneks se těchto problémů dotýká pouze stručně, ale stejně jako v předešlých otázkách je jeho komentář velmi relevantní a mříř přímo k jádru věci. Problém stylu v současné architektuře demonstruje na mnohaúčelové budově bratří Passarelliů v Římě z roku 1965, jejíž design vykazuje tři zcela odlišné styly; byty ve stylu Rudolpha, stojící na bloku úradů ve stylu Miese a v podzemí brutalistické garáže à la Corbusier. (Právě v souvislosti s touto budovou použila soudobá kritika termín „schizo“.) To, co zde mimo jiné popuzovalo, bylo podle Jenekse vědomě používání odlišných stylů jako stylů. Le Corbusier považoval „style“ za lež a Wright a Gropius věřili, že celé architektovo dílo musí oduševňovat jediný styl vyjadřující architektova charakter a integritu; v opačném případě máme co dělat s neupřímností, posluhováním vrtochům klienta a zkorumpovanému vládnoucímu vkusu; eklekticismus byl podle nich totožný s machou a nedostatkem přesvědčení.

Podle Jenekse je toto dosud trvajícím přesvědčení o jediném možném stylu architekta problematické ze dvou důvodů. Za prvé, smíšení stylů napomáhá komunikaci, jako u zmíněné římské budovy; architekt je nucen zvládnout tři až čtyři styly, má-li dnes artikulovat jakoukoliv složitou budovu. Za druhé, a zde se Jeneks dotýká obzvláště citlivého místa modernistického názoru, celý postulát upřímnosti v architektuře je podle něj pochybný. Jádro Jeneksova argumentu, opět spíš negativního než propracovaného, zní asi takto: zdánlivě pozitivní postulát upřímnosti vyústil nakonec v to, že přední architekti si vytvořili rozeznatelné osobní styly a začali se podobat konzumním produktům, jako je Coca-Cola, Xerox či Ford. Jejich autenticita a samostatná upřímnost se stala zpeněžitelným zbožím. Jeneks uzavírá tuto kapitolu dvěma následujícími odstavci: „Výsledkem tohoto skrytého marketingu reputací byl identifikovatelný styl elitních architektů střední třídy; tento styl má tendenci k univalenci, neboť je důsledkem tlaků ke konzistenci. Je vytvořen z opakovaných geometrických prvků, odloučen od většiny metafor s výjimkou metafory stroje a očištěn od znaků společných semiotickým skupinám jiným, než jsou sami architekti. V prostředí vytvořeném takovou situací je každá budova spíše památkou věnovanou architektově konzistenci než řešením odpovídajícím úkolu. — Tyto problémy, jak je zřejmé, nejsou jednoduché. Architekt musí do jisté míry najít svůj vlastní způsob jak věci řešit, najít své vlastní detaily a svou ‚manýru‘, ale to vše už nezaručuje, resp. nesignifikuje autenticitu, jak to obvykle znamenalo do té doby, než se avantgarda stala součástí konzumní společnosti. A jestli tato praxe nyní produkuje v podstatě nudné, idiosynkratické skulptury, příliš zjednodušené v jediném jazyce, potom lze upřímnost dnešního architekta měřit jeho schopností navrhovat v pluralitě stylů. Konzistence se rovná nevědomému pokrytectví (nebo někdy vědomému elitismu).“ (85)

POSTMODERNÍ ARCHITEKTURA. V této třetí části knihy autor prezentuje jednak příklady postmoderního vývoje, jednak dokresluje a domýšlí principy, které podle něj tento poslední vývoj charakterizují. Říká, že kroky architektů, kteří mají mezi čtyřiceti a padesáti a byli vychováni v modernismu, jsou pomalé a váhavé, že však jakmile dnešní generace studentů architektury začne svou praxi, bude možno vidět daleko přesvědčivější příklady radikálního eklekticismu, neboť tito studenti jsou zatím jedinou skupinou, která je dostatečně svobodná, aby zkusila jakýkoliv možný styl — starý, moderní či hybridní.

Hodně daleko se v tomto ohledu podle Jenekse dostali někteří japoňští architekti, jako Kurokawa, Kikutake a Isozaki. Udivující je, že v jejich díle můžeme nalézt stavby v několika různých stylech a budovy, které používají různé estetické systémy sémantickým způsobem, včetně tradiční architektonické mluvy. To, že jsou schopni na rozdíl od západních architektů používat moderního i tradičního jazyka, lze snad zčásti vysvětlit přetrváváním tradiční japonské kultury ve všech oblastech Japonska, a také nepřítomností revoluční avantgardy, která by svůj *raison d'être* postavila na negaci dosavadních tradic; v neposlední řadě zde hraje roli i japonská schopnost absorbovat cizí kultury. Tak je možné, že japonský architekt je s to navrhovat přímým a citlivým způsobem prostory pro čajovou ceremonii, stejně jako dotáhnout poslední technologie až po expresivní hranice. Protože bez ilustrací asi nemá velkou cenu rozepisovat se podrobněji o jednotlivých objektech, které Jeneks uvádí, vyjmenujme alespoň architektury, které zahrnuje do oddílu *Postmodernismus*. Mimo jmenované Japonce jde o příklady z Ameriky, Anglie a Belgie, resp. tyto architektury: Venturi & Rauch; R. Stern & J. Hagemann; P. Eisenman; Ch. Moore & W. Turnbull; M. Graves; H. Greene; R. Erskine; B. Goff; Campbell, Zogolovitch, Wilkinson & Gough a L. Kroll.

Za hlavní rys této postmoderní architektury považuje Jeneks *multivalenci*, tzn. schopnost budovy komunikovat ve více rovínách; to předpokládá pluralistickou řeč, zahrnující jak tradiční, tak moderní prvky, jak lidové a populární významy, tak i významy vysokého umění. „Architekt by měl projít školením v radikální schizofrenii“, říká Jeneks, „... aby se vždy díval stejně pozorně na dvě různé strany: aby sledoval tradiční, pomalu se měnící kódy a konkrétní etnické významy určitého prostředí a zároveň aby sledoval rychle se měnící kódy architektonické módy a profesionalismu. Jestli tuto schizofrenii neučím zcela explicitně a jestli nebude součástí jeho základního školení, potom se architekt stane bezděčnou obětí jednoho nebo druhého tlaku. — Jestli na druhé straně architekt přijme tento duální názor, jeho vlastní potěšení z architektury se může ve skutečnosti zvýšit s tím, jak vzroste jeho odpovědnost za její různé významy. Čím více bude vědět o tom, jak lidé reagují na formy, které používá, s tím větší jistotou bude s to je používat a dekódovat. Uspokojení z manipulace různými jazyky snadno vynahradí úsilí věnované jejich zvládnutí.“ (97)

Jeneks vidí tuto multivalentní architekturu ve stavu zrodu (v této knize vlastně teprve načrtává její obrysy a zároveň jí pomáhá na svět); jediný architekt, který podle něj používá skutečně pluralitního jazyka a který vytvořil multivalentní architekturu, je španělský barcelonský architekt Antoni Gaudí. Gaudího verze secese byla podle Jenekse neobyčejně inkluzivní, téměř kanibalistická: „spolykala maurské prvky, kaehle, polygonální kupole, absorbovala gotické motivy, opěrné pilíře, věžky a vitráže, vypůjčovala si rostliny a zvířata z přírody, metafory kterékoli živé bytosti, zahrnovala vznikající inženýrské formy (parabola a hyperbolická parabola byly prakticky vynalezeny Gaudim). Prostorově plynula a vinula se okolo pevných prvků, zatímco strukturálně nejenom artikulovala siločáry, ale dramatisovala je jako kroutící se svaly a šlachy. Symbolicky jeho dílo následovalo místní křesťanské a sociální významy,

existující v Barceloně v té době. A Gaudí nebyl odpuzován ani lidovostí — psal různá hesla po vrcholech svých budov, jakoby rané kubistické reklamy. Nebylo komunikačního způsobu, který by Gaudí alespoň jednou nepoužil.“ (98)

Jeneks dále analyzuje jednu z Gaudiho barcelonských stavob, nájemný dům Casa Ballo z roku 1907, „obzvláště multivalentní dílo, kde se významy modifikují navzájem“. (98) Ukazuje, jak bohatá řeč průčelí, na němž se objevují tvary podobné dračímu tělu (střecha), lebkám (balkóny vyšších pater), hladině moře (průčelí od druhého poschodí vzhůru) či kostem a kostrám (balkóny prvního a druhého patra), souvisí s místními přírodními, historickými a společenskopolitickými kódy i názory a sympatiemi samotného autora. To, co Jeneks na této budově odvíjí, tedy důvod, proč ji uvádí jako (paradoxní) příklad postmoderní architektury, tedy není její formální vzhled, ale její řeč a množství rovin, na nichž je s to hovořit.

V závěru knihy Jeneks shrnuje: „Je jisté, že mnozí architekti jsou dnes z modernismu stejně rozčarováni jako publikum; důsledkem toho je, že se začíná formovat nové paradigma či teorie. Toto paradigma doposud nemá přesnou definici a ne všichni se už na něm shodli, avšak jeho obrysy jsou jasné, zejména generaci architektů, které jsou dnes mezi třicítkou a čtyřicítkou. (. . .) — Musíme se vrátit k bodu, kde architekti byli zodpovědní za rétoriku, za to, jak jejich budovy záměrně komunikovaly, jak bylo vědomě a se záměrem docíleno 'dekora' a *bienséance* a potom kombinovat poučení z tohoto průzkumu s relevantní teorií semiotiky, tak aby bylo možno vědomě vyučovat spolu s ostatními disciplínami aktualizovanou rétoriku jako činitele tyto další disciplíny sjednocujícího. Neboť základní a konečnou rolí architekta je vyjadřovat významy, které určité kultura shledává důležitými, stejně jako osvětlit určité myšlenky a pocity, které dosud nedošly výrazu“. (101)

Jak bylo snad patrné z tohoto referátu, Jeneks přes svou zásadní kritiku moderní architekturu neodmítá jako celek; odmítá z ní pouze její teorii, a to jistě právem; její formální řeč a ikonografii však akceptuje jako jeden z možných stylů a doufá, že jeho použití bude uženo na oblast, kde je shledáván vhodným, jako například u továren, nemocnic a některých úřadů, nebo pro lokální či elitní vkusové kultury. Není zde řeč o schizmatu s bezprostřední minulostí, ale — jak bylo už uvedeno — o vývoji z nebo od sdílených pozic. Jeneksovo úsilí obrodit architekturu pomocí sémantiky, na základě analogie s jazykem, historickým fenoménem par excellence, je možno vidět jako důležitý krok k celkovému chápání architektury jako činnosti, jejíž podstatnou dimenzí je její vlastní minulost. Neboť minulost (resp. paměť minulého, ať už ve smyslu paměti vlastní nebo „nevlastní“, konvencemi a tradicemi zprostředkované) je nezbytným předpokladem nejen fungující komunikace, ale stejně tak i samotné produkce architektury — a vlastně vůbec základem civilizované, na rozdíl od primitivní činnosti a civilizovaného, na rozdíl od primitivního jednání v jakékoli oblasti. Jeneksova kniha, zdá se, svědčí o tom, že dochází k šířejší založenému pochopení destruktivnosti oné funkcionalistické fantazie, podle níž je možné a reálné vlastní minulost ignorovat a začínat stále znovu od nuly, jak k tomu nabádalo heslo „funkce určuje formu“. Pokus, odmítající paměť, a tím i zkušenosti předchozích generací architektů, přirozeně nemohl vést k ničemu jinému než k dalekosáhlému ochuzení, dnes všeobecně a bolestně patrnému všude tam, kde vznikají nové, rozsáhlejší stavební celky, odkázané pouze na výrazové prostředky funkcionalistické estetiky. Cesta z této slepé uličky může vést jenom skrze opětné poznání, že architektura, stejně jako jazyk, je bytostně spjata se svou vlastní minulostí. Není snad třeba zdůrazňovat, že toto poznání není totožné s konzervativismem; architektura je vždy, stejně jako jazyk, otevřena změně; nemá-li však upadnout do primitivismu, nesmí být tato

změna diktována naivně racionalistickou fantazií o možnosti, nutnosti či prospěšnosti odmítnutí vlastní minulosti. K tomuto poznání a zároveň k řešení opírajícímu se o toto poznání Jeneksova kniha podstatně přispívá.

Protože naše architektura byla doposud vždy ovlivňována vývojem v jiných zemích, položme si na závěr otázku, do jaké míry může tento možný příští vývoj ovlivnit architekturu, vznikající u nás; ostatně cíle, které Jeneks v této knize klade, rozličnost a bohatost forem prostředí skrze pluralitní jazyk vytvářející multivalentní architekturu, nemůžeme nepovažovat za pozitivní a hodné následování. Pokud jde o hmotnou základnu naší architektury, jsou možnosti vývoje našeho prostředí k větší rozmanitosti či multivalenci poněkud nepříznivé; náš stavební průmysl je orientován na typizaci nejenom prvkovou, ale ve stále větší míře i objemovou, což jsou faktory, které vytvářejí univalentní architekturu vlastně ještě dříve, než architekt sahne po tužce; účelem objemové typizace je univerzální aplikovatelnost určitého druhu budovy, což viděno z hlediska spotřebitelů znamená: minimální ohled na konkrétní podmínky stavebního místa, vesnice, města či krajiny. Jedinou výjimku tvoří, resp. mohou tvořit, tzv. „atypické“ stavby. Pokud jde o „myšlenkovou“ základnu naší současné architektury, zdá se, že sympatická reakce na ideu plurality slohů a vůbec multivalence předpokládá přinejmenším dvě okolnosti: na jedné straně určitý respekt pro historizující architekturu 19. století a na druhé straně značné pochybnosti o funkcionalistické estetice i teorii, tedy dvě věci, které spolu do určité míry souvisí. S respektem k eklecticismu 19. století se však sotva setkáme v jiných kruzích než u památkářů; mezi architekty je doposud v živé paměti nešťastné trauma, které před necelými třiceti lety způsobil pokus o administrativně zaštitěnou kritiku funkcionalismu a jeho nahrazení historizující architekturou, pokus, který v kruzích architektů vedl k totální diskreditaci a následující tabuizaci slohové architektury a naopak k dalšímu posílení funkcionalistické estetiky. Tato nezáměrná tabuizace (první, záměrná, proběhla již ve 20. letech, v době, kdy se funkcionalismus prosazoval) ještě prohloubila propast mezi „moderními“ architekty, zabývajícími se současnými úkoly, a mezi architekty „památkovými“ řešícími úkoly spojené s opravou, přestavbou či dostavbou historických objektů. Tento fakt, spolu se skutečností, že naše architektonické školství je na rozdíl od jiných evropských zemí doposud do značné míry (i když už jistě ne v původní rigorózní podobě) ovládáno funkcionalistickými východisky, opravňuje k domněnce, že postmodernismus asi zůstane naší architektuře v podstatě cizí.

Jan Michl

NEKOLIK KAPITOL K DEJINÁM ZÁMECKÉ OBRAZÁRNY V BRUNTÁLE

Mezi obrazové sbírky, jejichž historie není dosud dostatečně zpracována a publikována, patří zámecká obrazárna v Bruntále. Jde o sbírku vzniklou z různých zdrojů v krátkém období posledního desetiletí devatenáctého století, která však v době své celistvosti měla takové hodnoty, že na Moravě ji kvalitou a početností převyšovala jen arcibiskupská sbírka v Olomouci a Kroměříži. Trvání tohoto souboru v Bruntále v plném počtu několika set obrazů bylo velmi krátké. Obrazy z něho jsou na několika místech v Čechách a na Moravě v majetku odlišných institucí, proto rekonstrukce celku je dosti náročná. Snad z těchto důvodů se nenašel historik, který by se dějinami sbírky podrobněji zabýval a své poznatky publikoval.¹