

DRAMATICKÝ PARADOX V ARCHITEKTUŘE 19. STOLETÍ

Iana Ševčíková, Jiří Ševčík

9 Dostatečně instruktivním uvedením do dramatického paradoxu masky je obraz E. Nolda Misionář. Černoška s dítětem na zádech se na něm setkává s knězem s kloboukem, tunikou a svítkem v ruce. Divošská maska skrývá jeho tvář a zároveň i jeho myšlenky. Nasadil si ji proto, aby jejím prostřednictvím mohl uskutečnit svou misi. Masky však nejen skrývá a chrání, ale nechává ho vystoupit a ukázat se jako božské zjevení, které je třeba respektovat a přijmout. Další maska visící uprostřed scény patří zřejmě k provozování domácích rituálů a je jakoby symbolicky připravena k přijetí. Komický paradox jakési ideologické misionářovy diverze nám nemůže zakrýt daleko vážnější moment ukazující dvojí funkci masky: komunikační a současně posvátnou, zbožšťující, nepodléhající žádným zákonům společnosti a přírody. Masky v pokleslé podobě škrabošky může patřit karnevalové hře, ale je především prostředkovatelem a v nejstarším smyslu ztělesněním původních sil. Dotýká se temného počátku ještě nerozlišeného a nezlidštěného světa.^{1/}

Architektura 19. století je často divadelní hrou plnou převleků, které nechybí komické situace. Pokouší se však se stejnými rekvizitami sehrát i vážnou hru — zprostředkující rituál dorozumění při střetu dvou světů. V dramatickém rozporu se vynořuje také maska, takřka mimoděk a nechtěně, jako tragické vyprázdňování a zpochybnění smyslu, které nutí revidovat dosavadní východiska a dotknout se hlubších pramenů umění a života.

Některé stavby 19. století byly stíhány současníky sarkastickým označením, které v sobě skrývá odpor, zděšení a snad i hrůzu: „nestvůrná teatralita“. I dobové odborné časopisy jako Allgemeine Bauzeitung se hemží výrazy jako „Maskenarchitektur“, „Scheinarchitektur“. Opravňuje nás to k tomu, abychom se pokusili uvažovat o divadelnosti architektury 19. století a z tohoto pohledu vyložit to, co na nás někdy tak silně naléhá, když se setkáme se stavbami této doby nebo procházíme ulicemi čtvrtí za hradbami historických měst. Možná tato cesta bude plodnější než běžná stavebně historická analýza, pro niž je poznatelná jen definitivně uzavřená minulost, i než ikonografická úvaha, už proto, že ikonograficky evokativní význam fasád se zatím pokládá za téměř bezvýznamný; překročíme tak i běžný názor, že historické formy fungovaly v této době jako pouhý optický estetický podnět.^{2/}

Na první pohled vidíme v 19. století defilovat všechny styly všech dob jako divadelní kostýmy volené s neomezenou slohovou volností. Kardinální otázkou doby je „Im welchen Stille soll man bauen?“^{3/}. Řeší se např. na sjezdech architektů a inženýrů v Praze 1844 a v Halberstadt 1845. Bohužel za styly stojí často jen rozvinuté bádání historické vědy, pro niž je stejně podstatný a pravdivý jakýkoli z nich. A to neuspokojuje. „Všechny styly odtud jsou studijními sty-

ly, tj. takové, které nedošly všeobecného přijetí a napodobení, nýbrž cestou studií byly stále nově a nově vytvářeny. Byl to nejprve etruský styl, pak řecký, pak přišel na řadu středověký. Včera to byla renesance, dnes je to barok, zítra, nepochybujeme o tom, bude to kapucínský“, píše současník v článku o Praze a její architektuře v roce 1845⁴/. Existují alternativní návrhy pro touž fasádu. Němčina má pro ně speciální výraz „Austauschpläne“. Na první pohled je patrná zaměnitelnost všeho, nevázanost na situaci a místo. Jediná vázanost, která platí, a to velmi podmíněně, jsou přibližné syntaktické vazby mezi jednotlivými slohovými články. Stejně se zaměřuje a suspenduje i role architekta: architekt, dekoratér, kostymér.

Současně se pocituje zvláštní paradox: pravdivosti nově se utvářející struktury mimouměleckých faktorů dispozice, konstrukce, účelnosti a jejich skrývání něčím neskutečným, hraným, nepřírozeným. Jde o variantu Diderotova hereckého paradoxu, kde stojí proti sobě předstíraná skutečnost a opravdová skutečnost⁵/. Zápas těla stavby a její tváře, který lze vlastně zobecnit jako divadlo světa: jako pravdu nové doby a jejího charakteru, tj. její podoby. Herecký paradox autentické a neautentické existence, kterým současníci nazírají architekturu, je skutečně trýznivým problémem, jenž by v architektuře jaksí neměl mít místo a měl by být odstraněn. „Vše a každého jak v jeho funkci, tak i v jeho materiálu ukázat, jako to, co je skutečné . . . vnitřní bytí a účel budovy zjevit citu vnějším tvarem“⁶/. V pozadí stojí alespoň zpočátku velká témata idealismu a romantiky: organická jednota a harmonie světa, ovládaného zákonem analogie a korespondence částí a celku. Podstata, duchovní smysl je skryt za jevy, které jsou však s ním v harmonickém souladu. Tato vznešená vnitřní jednota a organická účelnost, analogická renesančnímu a antickému pojetí, byla alespoň v 1. pol. 19. století hlavním morálním důvodem ostré kritiky nesouladu vnitřního bytí architektury a jejího vnějšího jevu.

Nejvíce vzrušovala ta stránka paradoxu, která měla být nejméně problematickou a skutečně autentickou. Totiž charakter nové doby a jejího života. Všechny zásady moderní architektury jsou tu formulovány možná radikálněji než ve 20. století. Jen účel, materiál, konstrukce, pravdivě vyjádřené, vedou k charakteristickému výrazu. „Přestaňte se ptát a volit, máte-li stavět v tom nebo onom stylu, přestaňte pro údajnou hrubost nebo že se nehodí ke zvolenému stylu skrývat pod omítku materiál a volit jiné konstrukce, které lžou, že jsou správně užité; nechte obojí jednoduše a pravdivě vystoupit a mluvit za sebe; přestaňte už, protože se nehodí k určitému stavebnímu stylu, hledat jiná zařízení, volit jiné konstrukce než ty vždy účelné; styl se musí vyvinout z nich, nikoli opačně, volit konstrukce a zařízení podle něho . . .“ — tak zní apel současníka z článku citovaného výše⁷/. Z hlediska pocíťované a postulované autenticity moderního života se jeví existence historického převleku jako maximálně neautentická. „Kdybychom chtěli dřívější doby vyvolat napodobením hradů, neměli bychom se také stydět přijmout životní způsob, který z těchto hradů vycházel, nebo přinejmenším starý kostým — pak by se stala důslednost komedií. Ale

my žijeme v přítomnosti a ne v minulosti, nechceme se jevit něčím jiným, než skutečně jsme. Architektuře sluší více než ostatním uměním uznat to za zákon; ctí a oslavuje díla minulosti, uchovává jejich zbytky, ale nechce znovu uvést v život jejich formy.“⁸ / Nebo ještě radikálněji: „Jestliže nějaká doba nevytvoří vlastní umělecké formy z vlastního ducha, jestliže si spíše poslouží uměleckými formami dřívějšího myšlenkového světa, ukazuje se v tom naprosté nepochopení vnitřní podstaty umění a znehodnocení charakteru nové doby.“⁹ /

Při takovém morálním stanovisku se pochopitelně současníkům zdá, že „jediné charakteristické /rozumějme pravdivé, pozn. aut./ ve stavebním umění, které má naše století, jsou tunely a řetězové mosty“¹⁰ / . Ostatně, diskuse o pravdivosti stylu nové doby zabírají v oficiálních časopisech, odkud jsme citovali, zhruba jen čtvrtinu. Ostatní je věnováno novým železnicím, železným domům, dokonce mobilním, stavbám, organizaci a vybavení nemocnic, ústavů pro choromyslné a věznic.¹¹ / V nich se odehrává nejdříve příprava nové funkční architektury bez paradoxu a na nich je nejlépe vidět síla, která stojí za podívanou historických kostýmů — síla maximální užitečnosti. Počíná tu snaha odstranit rozpor už nikoli nastolením metafyzického organického celku, který je jednotným jsoucnem, splynutím s bytím, ale splynutím se „skutečností“, která je rekonstruována podle předem daných vědeckých postupů. Ty se mají stát zárukou žádané identity, protože nová věda se úzkostlivě vyhýbá všem iluzím. K radikálnímu pokusu o odstranění paradoxu tímto způsobem došlo až mnohem později, kdy mizí historické převleky a fungující tělo stavby dosáhlo identity s fasádou proniknutím jeho technického provozu navenek. Rozpuštění stavby v bezkolizním strojovém provozu. Masky je tak stržena, ale vlastní tvář se nedostavila, návrat ke „skutečnému“ vedl nakonec opět k zaměnitelnosti, stejnosti, průsvitnosti, ztrátě individuálnosti. Pod strženou maskou nezůstalo ani tělo, jen abstraktní fungování nahradilo dřívější „hereckou“ roli.

Vraťme se však k 19. století. Přes iritaci nesnesitelným kontrastem, že to, co stojí před námi, není skutečné, ale pravou skutečnost jen zakrývá, nepodařilo se vlastně identity dosáhnout a paradox odstranit. Hra pokračovala, často jako fraška, ale ve skutečnosti jako tragický rozpor člověka 19. století.

Nelze ovšem popřít, že zaklínání minulosti v 19. století splňovalo podobnou funkci jako všechny rituály. Ustavuje jednotu, spojuje, tvoří společnost, umožňuje jednotlivci přístup k tomu, čeho by sám nedosáhl, ale co rozhoduje o jeho životě a smrti. V sekularizovaném rituálu 19. století je tak i prostor k vytvoření nového mýtu — původní jednoty, v této době myšlené jako jednota národní. Je vytvářen v místě, vzniklém rozestupem mezi skutečnou přítomností a iluzivní minulostí, jako něco trvalého a nečasového. V tomto smyslu ceremoniální formy nejsou jen vzpomínkami na minulost, ale jejím opravdovým zpřítomněním. Nikdo asi nezůstával na pochybách, že řeči Riegrovy, symfonické básně Smetanovy a stavby Zítkovy, Schulzovy a Wiehlovy byly pokusem předvést minulost jako autentickou skutečnost a stálou přítomnost, do jejíž sváteční atmosféry byli přesazeni i její posluchači, čtenáři a obyvatelé.

- V této chvíli se mohla stát předváděná neautentická vnější podoba adekvátním výrazem mytizované národní jednoty, jako např. u Národního divadla a Národního muzea. Stejně jako u sakrálních staveb byl stylový převlek poukazem na někdejší dobu neproblematické ryzosti náboženského cítění, byla i řeč monumentálních stánek národních institucí dostatečně srozumitelná a přijatelná teprve tehdy, kdy se zahalila do historických kostýmů. Pro jejich srozumitelnost i socialista Bebel akceptuje co nejopulentnější provedení říšského sněmu od Wallota v Berlíně, zatímco monarcha Vilém II. se nemůže smířit se zneužitím sakrálního znaku kupole, použitého na této budově demokratické instituce národního parlamentu.^{12/} Maska historických stylů je tu podobně jako u fetišů a rituálních předmětů přírodních národů hmatatelně přítomnou minulostí a prostředkuje tak mýtické nerozlišitelné splynutí minulosti a současnosti.^{13/}
- Uvnitř této hry s historií však působí procesy, které přes všechno úsilí umění z tradice vyřazují. Jedinečnost historického uměleckého díla, jeho aura mizí. Zvláštní duchovní prostor, který byl výsledkem autentické situovanosti na konkrétním místě a nechával dílo stále opakovaně vystupovat jako sediment událostí, vyhasíná.^{14/} V nejbanálnější praxi se produkují a sériově vyrábějí prvky pro fasády a interiéry, nabízené v obchodních katalozích. Všechny stylové odstíny balustrů, frontonů, šambrán, sloupů, pilastrů, říms, ale i celých prostorových témat a stavebních typů jsou přiblíženy na dosah a k dispozici každému.^{15/} Jsou však zbaveny živého vyzařování do prostoru, ztrácejí svou tělesnou plnost, autoritu neopakovatelnosti a zůstávají vyprázdňujícími a zbavenými jazyka. Setkání s „holou přítomností“ prázdných otisků historie je spojeno s rozpaky bránícími komunikovat^{16/} nebo dokonce v případě stavby s nimi skutečně žít. Minulost byla sice zpřítomněna a dostala se do bezprostřední blízkosti, ale ve skutečnosti je nedosažitelná, protože maskovitý způsob jejího předvedení znemožňuje dorozumění. Cítíme to z tragické vážnosti, z níž něco na stavbách z 19. století dodnes utkvělo. Procházíme-li ulicemi a setkáváme-li se se stavbami z této doby, přepadá nás přes všechnu svátečnost a nedělnost znepokojivý pocit strnulosti, osamocení a prázdnoty.

Odstup, chlad, distance při zdánlivě doslovném zmocnění minulosti brání nám chovat se k takové stavbě autenticky, nutí nás vzdát se sebe a strnout rovněž přijetím masky. Tato možnost chování vůči historizujícím stavbám je vlastně naznačena v uvedené citaci o napodobení hradu, které by mělo implikovat i přijetí adekvátního životního způsobu, vycházejícího ze středověké stavby. Důslednost se jeví sice jako absurdní komedie, ale ve skutečnosti byla běžně praktikována: historický rituál překračoval do života a hra s převleky se rozvinula od soukromé sféry až po politickou.

Nová skutečnost však dotírá. Historické škrabošky stylu, které se měly stát důvěrně známými a výmluvnými obličejí, uspokojujícími opakováním stabilního řádu, se tak stále dostávají do rozporu se záhadami nového života, vymykajícího se konvenci známého uspořádání. Člověk si vyrobil masku a nasazuje si ji vědomě, aby zaklínal osud a přelstil současnost, budoucnost i sama sebe. Použí-

vá ji k rituálu při riskantním střetnutí se skutečností. Kdo si nasazuje masku, pozbývá své podoby a stává se tím, co chce vyvolat. V této chvíli se teprve vynořuje maska v původním smyslu, jak ji postihl G. Bataille: jako přítomnost chaosu, upřený pohled, z něhož „promlouvá nejistota a hrozba náhlých změn, nepředvídaných a stejně nesnesitelných jako smrt“.^{17/} Maskou je herecký paradox autentické a neautentické skutečnosti překonán nikoli smířením a sjednocením, ale odkazem k původnímu napětí, z něhož teprve dramatický paradox mohl vzniknout. I v 19. století proto z masky promlouvá hrůza z chaosu, který přepadal při velké bouři, pustošící tradiční zajištěný svět a provázející povstávání nového, o němž ještě nikdo nic nevěděl. Co je pod sebevědomým povrchem století nejlépe vyjadřuje citát z Böttichera, který opětovně uvádíme: „... kdyby námitky vznášené jak proti gotickému, tak proti klasicistickému směru byly oprávněné, museli bychom vlastně obě stylové skupiny odmítnout. Jako výsledek by nám pak nezůstalo nic, stáli bychom náhle v strašlivé prázdnotě sami a ztratili všechnu historickou půdu. . .“^{18/} V podobném duchu se vyjadřuje i Semper, fascinován zhroucením světa umění.

Pokusili jsme se sledovat, jak rozhodnutí zakrýt si tvář škraboškou historie mělo nejprve zajistit šťastnou plavbu. Znamenalo uzavření do světa divadla před hrozícím nebezpečím a uklidnilo jistotou mimikry nepozorovatelného splnutí se stabilizovaným a ještě srozumitelným světem. Nakonec se možná i proti vůli současníků stalo maskou, která, místo aby zdůvěrnila-sociabilizovala, uvolnila to, co bylo spoutané. Původní herecký paradox založený na studijních stylech, jimiž věda garantovala neměnnou skutečnost, se téměř nechtě proměňuje. Historický rituál oživující sen minulosti, kdy vzdálení předchůdci měli vstoupit do současnosti jako živá skutečnost, se vlastně stal alespoň v určitém ohledu opačným: současníci byli strženi se svou maskou do říše těch, kteří už přestali být živými.

Zdá se, že maska v moderní architektuře sehrála už několikrát podobnou roli. Když avantgardy překlenuly svým způsobem „herecký“ paradox skutečnosti a zjevu, neztratily se staré pochybnosti o pravdivosti této jednoty. Maska, která se tu pak v kritickém okamžiku ve 30. letech objevuje, je „suspensí smyslu“. Jak ukazuje příklad italského architekta G. Terragniho, jehož okázalý purismus a afázie jsou velmi otrásající, stala se vlastně, podle M. Tafuriho ekvivalentem problematičnosti existence vůbec.^{19/} Terragniho maska nasazená funkcionalismu je pouhým povrchem, transparentní plochou, simulující prostorovou stavbu, ale současně šířící její hmotnost. Tomu odpovídá absolutní bezvztahnost k prostoru, ztráta místa. Je vrcholnou hrou, kde tělo a tvář se rozpouštějí jedno v druhém do pouhého povrchu. Znamená to zrušení rozdílu pravdy a zdání ve formě, která je prázdná, a není nic, co by jí mělo dát důvod k existenci.

Některé analogie současného nového proudu v architektuře s architekturou 19. století jsou jistě oprávněné a upozornili jsme na ně už v loňském referátu. Herecký paradox však neřeší postmoderní architektura ani nereálným splynu-

tím umění a života jako funkcionalismus a konstruktivismus ani ho nepoužívá jako mimikri a pojistku, přestože k jeho hlavním znakům patří výskyt všech stylových forem minulosti. Nalezla spíše opět jeho původní podobu, nikoli jako obtížného rozporu, ale živého napětí, v němž originálně předvádí nenaturalistickou skutečnost, která není jen vědecky verifikovatelným faktem /ať už jako historické věrnosti nebo biologické, psychologické funkčnosti atd./, ale pravdou odhalovanou uměním. Neuzavřela se jen do divadla, ale po dlouhé době se stala divadlem světa. Součástí hry je celá historie i přítomnost včetně její banality a konvence a těžko napravitelné nečistoty. Moralizující řešení paradoxu modernistickým předvedením konstrukce a funkce jako vnitřní podstaty, je dnes nepřijatelné, protože stejně málo skutečné jako zakrytí falešnou škraboškou. Skutečnost je komplikovanější a problematičtější než škraboška, ale život sám. Role se obrátily. Prostor, který si vybojovala postmoderní architektura na jevišti světa je iluzivní, protikladný, často matoucí, dvojznačný. Ale dějiny jsou konečně pochopeny jako součást našeho osudu, naší přítomnosti.

19 „Minulost je nabita dneškem“, nikoli dnešek minulostí, a „vytržena z kontinuity dějin.“²⁰ Ani v nejnovější architektuře nechybí maska ve smyslu Bataillové. Má podobu minulosti i přítomnosti. Je ještě utkvělejší než v 19. století a stejně rafinovaná jako maska nasazená Terragnim modernismu. Jsme však přesvědčeni, že nás vede k původním zdrojům, z nichž se může zrodit opět dorozumění.

Poznámky

- ¹/ Smysl masky jako temného vtělení chaosu, které však má obrozující funkci tím, že se dotýká původních sil, ukázal G. Bataille, *Le Masque, Oeuvres completes II*, Paříž 1970, s. 403—6. P. Rezek ve svých přednáškách a dosud nepubl. filozofické studii *Holá přítomnost /prolegomena k performance/* uvedl citovanou práci ve známost v českém prostředí. Charakterizoval tu nekomunikovatelný „svět masky“ na příkladu Segalových plastik.
- ²/ Srv. *Wiener Fasaden des 19. Jahrhunderts Wien*, Köln, Graz 1976.
- ³/ *Allgemeine Bauzeitung* 1844, s. 268n.
- ⁴/ F. M., *Prag und seine Baukunst*, *Allgemeine Bauzeitung* 1845, s. 38
- ⁵/ Srv. J. Šafařík, *Člověk ve věku stroje*, předn. proslavená 9. 2. 1967 ve Svazu architektů, Liberec 1969. Herecký paradox Šafařík rozvinul v několika stupňujících se variantách: Diderotův paradox divadla a života, Pirandellovo splnutí postavy a role, Craigův herec—stroj, Ionescovo absurdní divadlo loutek. Na tématu demonstroval situaci člověka v technické civilizaci. Problematika tělesné zakotvenosti jako překážky znemožňující uskutečnění hereckého paradoxu v současném světě, rozvinul dále P. Rezek v souvislosti s technizací soudobého umění: *Technické rysy soudobého umění*, nepubl. filozof. studie. Ukazuje tu hlubší a původní podobu paradoxu jako smyslové jistoty a odhalené pravdy.
- ⁶/ *Allgemeine Bauzeitung* 1844, s. 268.
- ⁷/ Rosenthal, *Was will die Baukunst eigentlich*, *Allgemeine Bauzeitung*, 1844.
- ⁸/ Komentář k architektonickým návrhům Persia, *Allgemeine Bauzeitung* 1843, s. 97.
- ⁹/ *Allgemeine Bauzeitung* 1845.
- ¹⁰/ F. M., *Prag und seine Baukunst*, 1. c., s. 38
- ¹¹/ Srv. např. *Allgemeine Bauzeitung* 1858, s. 295.
- ¹²/ Srv. W. Hermann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, II. Teil*, Basel u. Stuttgart 1977, s. 54—5.

- ^{13/} C. Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1971, s. 325 n.
- ^{14/} Srv. W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 19—21, 41.
- ^{15/} Srv. R. Kusýn, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, II. vyd. Praha 1892.
- ^{16/} Srv. P. Rezek, 1. c.
- ^{17/} G. Bataille, 1. c.
- ^{18/} W. Hermann, 1. c., s. 29.
- ^{19/} M. Tafuri, *The subject and the mask, An introduction to Terragni*, in: *Lotus international* 20, 1978, s. 5 n.
- ^{20/} W. Benjamin, 1. c., s. 19.