
O humoru v architektuře a umění

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík

Když jsme listovali prameny 19.století a hledali, jaký byl v této době humor v umění a v architektuře, zjistili jsme, že většina vtipů a humorných obrázků je naprosto nesrozumitelná a že humor dokonce postrádají, protože se příliš váží k historické situaci. Kde tedy stále živý humor hledat? Nakonec jsme se obrátili k dobovým písemným pramenům a našli snad uspokojivou odpověď, která nás rychle vrátila do současnosti.

Hegel ve své Estetice popsal rozklad romantického (dnes bychom řekli středověkého) umění jako pokračující rozklad umění klasického. Zdůraznil, že v 19.století teprve tento proces vystupuje s naprostou jasností. Budeme nejdříve poněkud únavně citovat z klasika: "Na jedné straně se totiž staví reálná skutečnost ve své prozaické objektivitě (pohlížíme-li na věc z hlediska ideálu): obsah obvyklého denního života, který není pojímán ve své substanci, ... nýbrž je brán ve své proměnlivosti a konečné pomíjivosti. Na druhé straně stojí subjektivita, která se dovede vyšvihnout na mistra veškeré skutečnosti svým citem a názorem, právem a mocí svého vtipu, která neponechává nic ve své obvyklé souvislosti a v té platnosti, kterou má pro obyčejné vědomí a kterou uspokojí teprve, když vše, co přijde do této oblasti, ukazuje se vnitřně rozložitelným na základě podoby a situace, kterou mu poskytne subjektivní mínění, rozmar, genialita, když názor a cit konstatuje tento rozklad." (G.W.Hegel, Estetika, I. Praha 1966, s.420). Jedním z principů nové doby je tzv. subjektivní humor, "který hraje v moderním umění velkou úlohu. ... Umělec vstupuje do látky ... a způsobuje rozklad všeho, co se chce udělat objektivním nebo o čem se zdá, že takovou podobu ve vnějším světě má. Tím je každá samostatnost objektivního obsahu a vnitřně pevná, věci daná souvislost tvaru v sobě zničena a podání je pouhá hra s předměty, posunutí a zvrácení látky a bloudění sem a tam, křížování subjektivních vyjádření, názorů, chování, čím vším se autor vzdává sebe i svých předmětů." (s.424).

Hegel tu klade ovšem takovému postoji omezení: je lehké dělat vtipy o sobě a o tom, co je dáno, ale to vede jen k nahodilosti a neurči-

tosti a bizarně se spojují a barokně sdružují věci nejvzdálenější, jsou to skoky humoru, který využívá každého obsahu k tomu, aby uplatnil svůj subjektivní vtip. Jedno zabíjí druhé a vše jen vybuchuje. Chybí-li subjektu vnitřní jádro a opora citu, naplněného pravou objektivitou, pak humor rád zabíhá do sentimentálního citlivůstkářství (s.424). Pravý humor musí zkrátka podle Hegela nechat zazářit světelné ústředí ducha.

Sledujme však dále, jak Hegel rozvíjí svou myšlenku. Základem, ba přímo normou klasického umění byla jednota významu a tvaru, jednota umělcovy subjektivity a obsahu díla. "Pokud je umělec zapojen do určitosti světového názoru a náboženství tím, že je s nimi bezprostředně ztotožněn pevnou vírou, potud pojímá též opravdu vážně tento obsah a jeho znázornění; tj. tento obsah mu zůstává nekonečností a pravdou jeho vlastního vědomí..." (s.425). Uvádí i názorný příklad: Chce-li dnes umělec udělat předmětem či tématem díla řeckého boha nebo křesťanského svatého, pak podle jeho názoru nepojímá takovou látku opravdu vážně, protože obsah nemá pro něj už charakter substance. "Duch si dává práci s předměty jen tak dlouho, dokud je v nich ještě něco utajeného, nezjevného. Tak tomu je, pokud je látka ještě totožná s námi. ... Vázanost ke zvláštní náplni a způsobu podání, které se hodí pouze pro tuto látku, je pro dnešního umělce čímsi minulým a umění se tak stalo svobodným nástrojem, s nímž v rukou může zpracovávat podle své subjektivní obratnosti stejnou měrou každý obsah, ať je jakýkoli. ... Žádný obsah, žádná forma není již totožná s vroucím nitrem, s přirozeností, s neuvědomělou substanciální podstatou umělce; každá látka smí být rovnocenná, jen když neodporuje formálnímu zákonu, aby byla krásná a schopná uměleckého traktování. Dnes neexistuje látka, která by stála o sobě a pro sebe nad touto relativností. ... Proto se umělec chová ke svému obsahu vcelku tak říkajíc jako dramatik, který staví na scénu a exponuje jiné cizí osoby." (s.426).

Otázka po humoru v moderním umění je tedy koneckonců tou nejvážnější. Klasická jednota byla zrušena právě tímto principem, který dovedl otrástit každou určitostí a rozložit ji, čímž přiměl umění, aby vykročilo samo ze sebe. Hegel dodává, že v tomto vykročení je návrat člověka do sebe, "... činí svým novým svatým toho, který se nazývá Humanus" (s.427). Hegel přitom klade jednu potěšující podmínku: všude se musí projevovat zároveň dnešní přítomnost ducha. "Pouze přítomnost je svěží, všechno ostatní je vybledlé a ještě vybledlejší. ... Každá látka, ať pochází z jakékoli doby a z jakéhokoli národa, nabývá své umělecké pravdivosti jenom v podobě této živoucí přítomnosti, v níž plná lidská hrud' je vlastním reflexem člověka..." (s.428).

Hegelův popis rozkladu klasického a romantického umění je velmi významný, protože mimořádně brzy vystihnul celou situaci moderní doby. V tom potvrzuje známou Patočkovu tezi, že 20.století je pravdou století

devatenáctého. Pro nás je dnes významné Hegelovo pojetí humoru jako postoje, který nastupuje ve chvíli rozložení původní jednoty, kdy se vyčerpaly obsahy, kdy "vše je venku a nic uvnitř" a obsah nemá charakter substance.

V 19.století těžko nalézáme humor v architektuře, alespoň v obvyklém užším slova smyslu. K rozkladu ovšem došlo. Umělec-architekt expone jako cizí postavy všechny styly minulosti ve stejné platnosti. Už dávno víme, že se tehdy uvolnily vazby pravého obsahu, tedy životních funkcí a forem, kterými se navenek funkce projevují. Od této doby se spíše zakrývají, často velmi libovolně, ve vtipné hře forem, které jsou vyprázdněny, a ve vtipné hře obrazů, které byly už vícekrát reprodukovány. Určitost je zrušena humorem v Hegelově smyslu, protože si v podstatě nelze žádný z minulých názorů osvojit. Přirozeně, spíše mimoděk se vynořuje humoristická forma, někdy jako vtip na okraji, někdy jako bizarní křížení protikladných látek. Architekt přitom lehce sklouzne do sentimentu a náhodnosti. Že nevnímáme v 19.století rozklad podstaty jako humorný, je způsobeno tím, že se stále z obavy před úplným rozkladem předstírá jednota celku a že málokdo má odvahu přiznat nepříjemnou skutečnost: neexistuje žádná absolutní potřeba, která by měla být znázorňována uměním.

Tento setrvalý stav chtělo překonat moderní 20.století. Suverenita ducha se vrhla na to, aby vytvořila novou realitu a založila nový smysl v autonomii umění nezávislého na tradici. Ztráta substance se sice přiznala, ale odpověď byla příliš jednoduchá a nepřipouštěla si také rozklad, tj. např. to, že vedle sebe existují různé kvality, různé úrovně, protikladné funkce a formy. Moderna chtěla být příliš jednotná a příliš abstraktní. Přímým výrazem toho bylo stále přežívání klasických definic, které jsme se donedávna učili: užitečnost, pevnost, krása; materiál, funkce, konstrukce. Jeden ze soudobých teoretiků vtipně dodává: a dobře protřepat.

Chceme-li dospět k tomu, jaká je skutečně pravda 19.století, měli bychom si připomenout další významový posun, kterým je změna postoje k realitě v umění a architektuře. Velmi rozšířené je u nás dosud fenomenologické pojetí, odvozované od Heideggera - umění jako vyjevování bytí známé např. z Heideggerovy slavné studie o původu uměleckého díla. Jan Patočka v předmluvě k Hegelově Estetice z tohoto stanoviska také Hegela kritizuje. Smyslem uměleckého díla je podle něj odhalovat nevýslovné, nekonečné, odkrývat je, aniž bychom si nutně museli pro ono nevýslovné hledat obrazy, symboly, znaky, reprezentace. Patočkovi se zdá, že právě na architektuře Hegel ztroskotal, protože architektura neznázorňuje. Naopak, způsobem svého bytí utváří náš svět. Totiž tak, že je tvarovým a prostоровým předznamenáním, v němž se náš konkrétní život bude odehrávat.

Zatímco Hegel vyumělkovaně prý hledá enigmatičnost starých architektur, Patočka píše: "egyptské nekropole přímo doprostřed malé a nahodilé reálné skutečnosti nechávají se tyčit jako mnohem mohutnější realitu ono zázvězí, k němuž se náš život vždy vztahuje při všem prodlévání u přítomného, a v kamenné architektuře, kterou Egypt objevuje nebo monumentálně rozvíjí, je ad oculos přítomna věčnost, kterou pouhé předměty nemají" (s.56). Jinými slovy, v pouhém komunikování významů nemůže umění být právo své podstatné, hlubší funkci.

V době velkých sporů o umění osmdesátých let jsme proti předchozím názorům Hegela aktualizovali záměrně. Nejen proto, že rozpoznal rozpad starého umění a spojil s ním otázku humoru, ale zejména proto, že otevřel otázku reality, která u Nietzscheho ústí na konci století do nerozlišitelnosti bytí a zdání. Stará filozofie pravdy je tím velmi otřesena. Vše je převedeno pouze na rétoriku, která se už neváže na substanci věcí. Teprve teď je možná úplná fikce, zdání, iluze, metaforičnost a humor. Nemáme už žádnou pravdu jako esenci, skrývající se za věcmi. Mimo fikci už člověk nemůže existovat. Řeč je obrazem nebo modelem celé kultury. V ní se dává všemu smysl a pojmenování. Vše je reprezentací, znakem a vše je jako znak také vnímáno. Žijeme ve světě znaků, které nakonec odkazují jen k dalším znakům. Vše se odehrává mezi nimi. To je také stav postmodernismu ve smyslu pojmenování této epochy. Pevná rovina nějaké pravdy nebo podstaty prostě není přístupná. Realita je jen to, co už bylo pojmenováno, označeno, a umění pracuje s významy, aniž by mělo ambice odhalovat pravdu bytí. Postmoderní architektura už není klasicky scelená, ani to nepředstírá, a přiznává spor protikladných funkcí a forem. Venturi ve slavné definici architektury jako dekorované boudy připouští, že mohou existovat přidané a nikoli jen nedílné části a že architektura může být vtipná: "co jiného může být, když užíváme archeologických forem a nechceme se stát ubohými". Tak jako se osvobozují od reality významy, které k ní kdysi poukazovaly, jednosměrně a jednoznačně, osvobozují se i funkce a mohou být samy sebou nezávisle na ostatním. Všechny složky jdou svými vlastními cestami. Humor je projevem této dvojznačnosti. Šikmá, volně se vznášející fásáda obchodního domu Site hrozí gilotinovat návštěvníky, ale je i skvělou reklamou ke konzumaci spotřebního braku, jak píše Jencks. Současné umění zpochybňuje, ale i přijímá realitu a nechává volný vstup pro výklad. Architektura nejen je, existuje nejen jako exprese podstaty nebo poukaz k ní, ale také reprezentuje a značí. Není jen čistým prostorem a formou, ale také obrazem a metaforou. Obrací se proto i k okrajové zakázané řeči subkultury, když zmizel jednotný střed a podstata. Čerpá z periferie a oživuje se tabuizovanými významy. Většina použitých znaků také v sobě protichůdné významy spojuje, což je oblíbená rétorická figura zvaná oxymoron. Humor už není náhodným vtipem na okraji, ale

je "metafyzickým" stanoviskem k rozpornosti, roz-štěpenosti, de-kompozici. Je metaforou entropie. Některé domy stejně jako obrazy a objekty mísí odkazy ke klasické tradici, k orientálním mýtům, ke kabale, Jungovým archetypům atd. "Konfúzní amalgám, který nikoho nenutí věřit něčemu a nekonečnosti ... je třeba chválit odvahu reprezentovat naši nejistotu a vytvářet z ní absolutní architekturu, jeden z geometrizace eklekticky zvolených kosmologií, zatímco jiný skrývá svůj agnosticismus za technologickou neutralitou a sociální bonhomii. Architektura vždy měla svou metaforickou roli a i když metafory jsou konfúzní jako dnes, potvrzují, že jestliže univerzum konečně vydalo své tajemství, změnilo se v pluri-verzum." (Ch.Jencks).

Poslední verzi humoru založeného na rozpadu jednoty je dekompoziční a dekonstruktivní architektura. Souvisí úzce s poststrukturalistickým myšlením a filozofií. De-konstrukce a de-kompozice vzniká v současné kultuře jako popření centrované, utopické a syntetické kultury. Zdá se, že už nehlasí k historickým formám ani k funkčním noremám. Strategii oddělování, rozpojování je jediným konceptem, vymykajícím se totalizaci. Funkce, konstrukce a forma nejsou syntetizovány, ale postaveny vedle sebe a přes sebe. Umělci stále vytvářejí kolize, rozpory a rozdíly. Přednost se dává bláznovství před jednotným uspořádáním. Vzpomeňme na Tschumiho Folies, bláznovství v pařížském parku La Villette. Podle konceptu autorů je tu dekomponován jakýkoli význam a symbolický repertoár. V centru je prázdnota, domy jsou prázdnotou formou. Stojíme před čistou hrou jazyka. Zdánlivá racionalita vnějšku není vůbec racionální. Realita se rozptýlila.

Hegelův rozpad romantické a klasické formy umění tedy nejprve uvolnil místo pro humor - suverénní projev ducha, volně si hrajícího s fragmenty někdejší jednoty. Duch měl být zpočátku uchvácen pozorováním sebe sama, zrcadlením se v sobě, ve shodě se svou podstatou a přirozeností. Později se v sobě samém zrcadlí už jen umění. Jeden znak se rozplozuje z druhého, vytvářejí tříšť stále se rozmnožujících diferencí bez základu. Za nimi už nestojí žádná realita. Symboly a alegorie se nevztahují k ideálům, k ideálním obsahům. Výklady jsou nekonečné a funkce se odpovídá od formy. Není to však jednoduchý návrat k historii před modernou

Borovského obraz Umění je pro ducha je humornou perziflází našich Hegelovských citátů. Je dnes umění ještě jednotou konkrétního, smyslového a absolutního, jsou ještě dnes zářící ideje podobou umělecké pravdy. Naivní plakativní obraz, téměř reklamní znak, nás staví do rozšířeného kontextu. Americký malíř obraz namaloval už v roce 1973.

Jen o čtyři roky mladší (1977) je "projekt" Rema Koolhaase a skupiny OMA. Autoři ho doprovodili velmi poučnou story: V roce 1923 vymysleli moskevští studenti plovoucí plavecký bazén. Znamenal jakousi enklávu

čistoty v kontaminovaném prostředí a byl snad prvním krokem k nápravě světa pomocí architektury. Bazén byl přísně pravoúhlý, po obou stranách měl dlouhé chodby s průhledem dovnitř i ven, odkud se daly pozorovat umírající ryby i zajímavá činnost uvnitř. Zkrátka nejpopulárnější konstrukce moderní architektury. Jednoho dne podle Koolhasovy story objevili architekti, že když plují unisono v drahách, bazén se pohybuje pomalu opačným směrem. Přesně podle zákona akce a reakce. Ve 30. letech se bazén stal v sovětské společnosti krajně podezřelým už pro neviditelnou činnost pod vodou, když jeho větší část byla ponořená jako ledovec. Konstruktivisté se rozhodli uprchnout na svobodu pomocí samopohybu. Pluli usilovně směrem k cibulím moskevského Kremlu a zamířili podle známého zákona pryč. Po čtyřiceti letech dorazili do New Yorku. Ani to nezpozorovali, protože plavali směrem od cíle, k němuž chtěli dojít a snili cestou o Empire State Building. Zakotvili blízko Wall Street a užasli. Cožpak komunismus došel do Ameriky, zatímco pluli Atlantikem? Setkali se v Americe se ztrátou individuality, které se chtěli vyhnout. A newyorští architekti nevívali rádi vpád konstruktivistů. Mysleli, že skončili buď na Sibiři, nebo byli popraveni. Kritizovali bazén, protože už byli proti modernismu, nelíbily se jim jeho pravé úhly, nevynalézavost, nedostatek vtipu. Dali ruským konstruktivistům staré medaile s nápisem z třicátých let. Rusové četli: Cesta ze země ke hvězdám není lehká. Pak nasedli do bazénu a srazili se s vorem medúzy, samozřejmě z umělé hmoty. Pesimismus a optimismus, ocel modernismu a umělá hmota postmoderny se pronikly.

Po citacích z filozofie 19. století jsme skončili citacemi fiktivních příběhů. Myslíme, že vypovídají o jednom, o kolizi neslučitelných asociačních kontextů, které jsou podstatou naší humorné situace v současném světě. Není to už univerzum, ale pluriverzum a pohyb dopředu je pohybem dozadu, tak jako cíle a východiska jsou zaměnitelné. Vory plující osamoceně po oceánech jsou obrazem našich utopií, inzulárních a nesynchronních kultur, do nichž se po velké explozi rozpadla moderní kultura. Po explozi následuje imploze, výbuch dovnitř, chumelenice ve skleněné kouli. Všechno je mezi, intertextualita místo velkého ztraceného kontextu. V kostýmu génia se už nesděluje pravda.