

Marie Benešová

NÁMĚT LÁSKY V ARCHITEKTUŘE

Dříve než se budu zabývat vlastním tématem svého referátu, je třeba, abych se alespoň stručně zmínila o architektuře a jejím obecném charakteru.

Pokud je vůbec architektura pokládána za umění, má v obecné teorii výtvarných umění poněkud specifické postavení, poněvadž charakter procesu jejího vytváření je velmi obecný, složitě vztažný a odehrává se v několika rovinách. V nich se oproti jiným uměleckým druhům užítkovost architektury postupně překonává dříve, než nastává skutečná umělecká tvorba. Jde tedy o postup od objektivních předpokladů a jejich střetu s historickou subjektivní situací až k čistému subjektivnímu projevu. Tento projev, právě tak jako předmět, je obecné povahy, kterou nelze srovnávat s jakoukoliv skutečnou podobou přírodního předmětu, a tím spíše živých bytostí. Architektonické tvoření se řídí obecnými kompozičními zákony, například symetrií, kontrastem, gradací, rytmem, proporcí atd. Z těchto vztahů během tisíciletého vývoje byly formovány soustavy znaků, mluvy či jazyka, které oddělovaly jednotlivé etapy. Nikdy je však neoddělovaly bez souvislostí k předpokladům, a tím spíše předpokladům uměleckého rázu. Přestože se kvůli obecnosti svého předmětu i výrazu architektura považuje za méně srozumitelnou a jejímu jazyku – pokud mu chceme rozumět – se musíme naučit či spíše se ho musíme naučit vnímat, působí o to silnějším a emotivnějším způsobem svou estetickou a neestetickou stránkou. Není totiž třeba, abychom jej vykládali a srovnávali s jednotlivou skutečností, vymezenou situací, událostí či fabulí, s nimiž pracují jiné druhy umění. Tento zajímavý úsudek se odvozuje z dějin výtvarného umění – jednotlivé druhy v průběhu vývoje ustupují ze své zásadní charakterové podstaty a inklinují k opačnému charakteru. Tak je tomu například ve dvacátém století s malířstvím a sochařstvím, bytostně mimetickými druhy umění, které v některých výtvarných tendencích dospěly k výrazné abstrakci.

Stejně tak architektura má období, kdy rezignuje na svůj obecný výraz a chápe se syžetu. Mimesis v architektuře není tak mimořádná, pokud jde o inspiraci tvarem, který byl již jednou architektonicky vytvořen. S pří-

rodní mimesis se lze setkat v manýristické architektuře, která bývá značně morbidní v různých personifikacích. Tehdy nás například namísto vstupu do domu, běžně bezpečně tektonicky vymezeného, láká nebo spíše odpuzuje brána ve tvaru otevřené tlamy. Tyto příklady, uvedené v úvodu, měly poukázat na to, že architektura má – stejně jako její sesterská umění – schopnost vystoupit ze svého charakteru, který je jí určen, a může se vyjadřovat napodobením skutečnosti.

Archetyp této inspirace je navíc ztotožňován s mužským a ženským principem, představovaným pevným dórským řádem a subtilním řádem iónským, jehož voluty je možno racionálně interpretovat jako výraz schopnosti nadlehčování a vznášení těžkého vodorovného břemene. Stejným způsobem je lze pokládat za zabstraktnění ženských prsů, jen zdánlivě nesrovnatelných s pojetím prsů neolitických ženských idolů. V Řecku mohl být tento archetypální tvar takto pochopen, představíme-li si například iónský Erechtheion se síní kór. Interpretovat význam zde použitých prvků by bylo mnohem složitější, neboť chrám je zasvěcen dvěma mužským bohům a Athéně, bohyni výhradně panenského charakteru. Přesto se spojení obou řad v klasických Athénách vyskytuje jak v Parthenónu, tak ve vstupních Propylajích, ať již je považujeme za architektonickou zvláštnost či za symbol. Vědecky dokázat naše tvrzení však nemůžeme.

Jednoduché připodobnění mohlo být proměněno ve skutečný námět pouze tehdy, když se vytvořil symbol jako výraz velké obrazotvornosti. Nebylo již možné archetyp aktualizovat mimetickým způsobem. Zmíněný proces se odehrál na počátku 20. století, kdy můžeme do souboru mimetických druhů zařadit i architekturu. Tehdy se i architektura stává dílem s určitým námětem, dílem, které se však musí vypořádat se svou „kletbou“ – užítkovostí v celém procesu, který začíná daným úkolem, pokračuje konkrétní přírodní představou a vrcholí účinnou abstraktní kompozicí. Ta nepostrádá v symbolismu jisté tajemství, které vábí k rozluštění. Její asociace jsou složité, poněvadž mají hluboké duchovní a literární pozadí.

Tvůrcem architektury tohoto druhu byl František Bílek. O jeho tvůrčí osobnosti, niterně spřízněné s básníky Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou, není nutno se zde zmiňovat. Je však nutno připomenout jeho mimořádně živou obrazotvornost, která svou proměnou v umělecký tvar nabízí ve svém výrazu tak hluboce zakódované symboly, že sám autor je pokládal za nutné doprovázet slovním výkladem. Není třeba se také ptát, zda se v jeho díle setkáváme s láskou. Prostupuje celou Bílkovou tvorbou, stejně tak jako touha po odkrytí pravdy. Vyskytuje se také v jeho architektonických projektech? Rozhodně ano. Není to však láska ani jednoduchá ani tělesná. Je to láska vyšší, složitá a především duchovní, spojená s jinými kladnými a vznešenými lidskými vlastnostmi, které jsou zastoupeny

zvířecími symboly. Je zajímavé, že v souvislosti s architekturou se často vybavuje představa psa nebo psů, symbolu věrnosti, přátelství, ale také bdělosti a ostražitosti. Ač právě v této souvislosti nemůžeme hovořit o projevu lásky, lze postup této Bílkovy symbolické tvorby ztotožnit s návrhem stavby ve tvaru dvou strážných psů, a to jednoho sedícího a jednoho ležícího. Tak je lze vidět z exteriéru předsíně chrámu, který je součástí jeho díla *Stavba budoucího chrámu v nás* (1908), v němž Bílek „ujasňuje svá filosofická a náboženská stanoviska“, „v němž chápe vesmír jako Bohem stvořený chrám“.¹ Výklad je tu možný s ohledem na komentář, kterým Bílek dílo doprovodil. Nepoměrně obtížnější je interpretovat kresbu patrně rodinného domu na námět dvou vrkajících holoubků stočených jakoby zobáčky k sobě. K této kresbě komentář chybí. V tomto případě se odvažujeme vykládat symbol holubice ve významu pokora, skromnost, zbožnost, prostota a pravda i jako ideál soužití dvou lidí v novém životě a novém domě.

Je to však výklad velmi prostý a Bílkovi neodpovídá v souvislosti s „předsíní chrámovou“ nebo jeho vlastním domem. Spíše by bylo možno poukázat na citát: „I přiletěla k němu holubice k večeru, a aj list olivový utržený v ústech jejích“.² Bílkova vlastní vila v Praze IV čp. 233 byla komponována na námět „Život jako pole zralých klasů, skýtajících výživu bratří na každý den“.³ Dům má průčelí s vysokým řádem sloupů s hlavicemi uzavřených lotosových květů staroegyptských chrámů. Motiv lásky lze pak vyčíst nikoliv ze sloupů, představujících obilné pole, ale z konkávních průčelí, které je možno chápat jako náruče rozevřené vstříc bratřím.

Je však třeba, abych uspokojila požadavky tohoto sympozia. Dovolte mi prosím, abych posunula čas o téměř devadesát let a krátce se soustředila na objekt, který po dobu více než pěti roků vzrušoval pražskou odbornou i laickou veřejnost. I když se mu prostě říká Tančící dům, nepochybujeme, že byl zformován na téma vztahu muže a ženy. Byl dokončen v roce 1996. Funguje jako administrativní budova a geneze jejího konečného tvaru je asi pětiletá, snad i delší. Záměry, jakým způsobem zastavět toto místo, které se uvolnilo po zničení rohového domu na Rašínově nábreží po náletu, můžeme sledovat půl století. Nynější projekt, o jehož autorství se dělí F. O. Ghery, exkluzivní americký architekt, a Vlado Milunič, Chorvat, ale naturalizovaný Pražan, vznikl původně ze soutěže. Z ní se postupně vyvinul Miluničův projekt, který v zásadě již nese znaky nynější realizace. Tento projekt je výrazem architektonického dekonstruktivis-

¹ Marie Halířová, Katalog mezinárodní výstavy „Art nouveau ve střední Evropě“, Kodaň, březen–červen 1996.

² I Mojžíš. 8, 11.

³ František Bílek, *Stavba budoucího chrámu v nás*, Praha 1908.

mu. Toto hodnocení však nepovažuji pro naše sympozium za důležité, spíše nás bude zajímat vztah jeho vnitřní prostorové struktury a vnější forma, nebo jeho skutečná architektonická hodnota, která zůstává i po řadě analýz stále sporná.

Nás zajímá jeho námět, který byl zformován do exkluzivního tvaru. Tento tvar představuje dvě hmoty ztělesňující v úzkém vztahu mužský a ženský princip či spíše – poněvadž tvar je velmi názorně stylizován a je plně čitelný – muže a ženu. Muže zobrazuje v tradičním pojetí jako pevnou, neúchylnou podstatu vztahu, žena má pak následující atributy – je prohnutá, dynamická, svádějící, vábíci. Mužský princip je ztělesněn v pevném a neprůhledném materiálu, žena v transparentním, vířivě působícím skle. Ač se tento projekt nazývá Tančící dům, je v jeho konfiguraci patrný moment jisté lascivnosti, svodu, lásky, a to přesto, že obě hmoty nejsou bezprostředně těsně spojené, ale je mezi nimi malá cézura. O to však působí vyzývavějším způsobem, neboť tu existuje náznak nadcházejícího děje. Sex tu je rozhodně přítomen, ačkoliv u předlohy představy o něj vůbec nešlo. Ginger a Fred nebyli milenci. Nejde tu o přesný opis skutečnosti, ale o kreaci, do níž je vložen i názor autorů na námět i jeho rozvinutí. Snad starší Američan neměl přímo na mysli projektem realizovat vlastní sexuální představy. Naopak mladší z autorů, Milunič, asi ano. Doklad o tom podává rozhovor s nimi, v němž například Ghery zdůvodňuje prohnutí prosklené hmoty snahou o neporušení vyhlídky ze sousedního domu na hradčanské panorama. Naopak Milunič již v roce 1991 říká, že jeho představa, kterou obecně inspiroval ruský konstruktivismus, se zformovala do tří podob, z nichž první měla tvar puklého lusku, druhá jakési české Johanky z Arku s prsy vypnutými do magického centra města, ve třetím případě šlo o spadlé kalhoty,⁴ tedy o asociaci zcela neoddiskutovatelnou a jasnou. Vyzývavé tvary tohoto domu navozují samy o sobě různé asociace tématu lásky, je to vidět zejména v interpretaci fotografa, naladěného týmž způsobem. Není však nutné je dále rozvádět. Jako důkaz existence námětu lásky v architektuře snad stačí, co tu bylo řečeno.

Marie Benešová
Fakulta stavební ČVUT
Praha

⁴ F. O. Ghery–Vladimir Milunič, Tančící dům, *Architekt* 37, 1991, s. 4.