

ČESKÁ VERZE RECENZE KNIHY EMMANUELA PETITA IRONY, OR, THE SELF-CRITICAL OPACITY OF POSTMODERN ARCHITECTURE, *UMĚNÍ* LXII, 2014, Č. 5, S. 484–487

**ROSTISLAV ŠVÁCHA**

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

Emmanuel Petit

## **Irony, or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture**

New Haven and London, Yale University Press 2013, 262 s., čb. a bar. obr., bibliografie, rejstříky

Náčrty dějin postmodernistické architektury, které ji buď nekriticky oslavovaly, anebo naopak odmítaly, provázely tento směr od sedmdesátých let 20. století. Dnes, když už můžeme pokládat dějiny postmodernismu za uzavřené, nastává čas pro jeho méně zaujaté historické zmapování. Pozvolna se do tohoto úkolu pouštějí i historici nepočtených ohlasů postmoderního směru na českém území. Kniha absolventa ETH v Curychu a Princetonské univerzity Emmanuela Petita o ironii a sebekritické neprůhlednosti postmoderní architektury vyniká mezi takovými pokusy svým teoreticko-analytickým přístupem.

Petit si uvědomil, že postmodernismus se už od svých počátků po roce 1960 ujal tématu, s jakým se v dějinách architektury setkáme jen sporadicky. Zvykla-li si architektura doby modernismu i dob starších ladit svoje projevy do důstojného, vážného, ne-li tragického tónu, postmoderní autoři se naopak rozhodli sázet na humor a ironii. Petit si vybral pětici z nich – Roberta Venturiho, Stanleyho Tigermana, Aratu Isozakiho, Petera Eisenmana a Rema Koolhaase –, aby sledoval, jakou funkci každý z nich ironii přikládá a jak s ní pracuje ve svých projektech. Porovnává přitom myšlení těchto architektů-intelektuálů s idejemi slavných ironizujících filozofů, básníků a literárních vědců, od Sókrata přes Giambattistu Vica, bratry Schlegely, Sørensa Kierkegaarda a Friedricha Nietzscheho po Umberta Eca, Jacquesa Derridu, Paula de Mana, Jeana Baudrillarda a Richarda Rortyho. Přestože mu tyto myslitelé nabízejí pro ironii mnoho definic – jako například Vicovu (1725), podle níž se ironie „*tvaruje pomocí falše, která na sebe bere masku pravdy*“ –, Petit se vyhýbá tomu, aby ji sám definoval nebo vytvářel její teorii. Navádí raději čtenáře, aby čekal, až se mu v průběhu textu ironie a její různá použití sama vynoří. Momenty ironie se v Petitově výkladu budou vždy nějak spojovat se schopností architekta nebrat vážně svou pravdu a uznat její fiktivnost, respektovat několik pravd najednou, dávat formě dvojsmyslný význam a zpochybňovat a zneprůhledňovat absolutní transparentci vztahu mezi formou a jejím sociálním obsahem.

Průkopníky postmodernismu v čele s Robertem Venturim (\*1925) pobuřovala sterilita americké poválečné pozdně moderní architektury, zosobňované otcem minimalismu Ludwigem Miesem

van der Rohe nebo brutalistou Paulem Rudolphem. Stavbám těchto architektů Venturi vytýkal neschopnost komunikace s obyčejným neelitním divákem. Aby sám takového diváka zaujal, vkládal do svých projektů formy všem dobře známé ze starých dějin architektury. Ironie, s jakou tyto prvky Istivě upravovali, sloužila Venturimu i jeho partnerce Denise Scott Brownové (\*1931) k tomu, aby nový formální slovník zůstal přijatelný i pro vzdělané a v architektuře se orientující publikum. Podobně jako v umění pop artu se tak ironie v rukou venturiovců vyvíjela jako médium dialogu mezi všemi vrstvami americké společnosti a jako vyznání víry v její demokratickou a experimentující inteligenci, jak lze podle Petita pochopit smysl knihy *Learning from Las Vegas* (1972) od týmu Venturi-Scott Brown-Steven Izenour. Jde-li však o jeho starší knihu *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), spíše než jako rétorický nástroj k oslovení širokého publika tady Venturi pojímá ironii jako metodu svého projektování. Knize předcházely rozbory ironických motivů Le Corbusierova poválečného díla v textech historiků architektury Colina Roweho a Vincenta Scullyho a rozpravy o podobných prvcích v literatuře anglického manýrismu, s nimiž od čtyřicátých let přicházela angloamerická Nová kritika v knihách Northropa Frye a Cleantha Brookse. Popis způsobu, jakým Venturi převádí postřehy těchto literárních historiků o ambivalencích, napětích, paradoxech a ironiích do své koncepce „*obtížného celku*“ a do forem své architektury, patří k nejsilnějším místům Petitova výkladu.

Venturi a Scott Brownová toužili svým typem ironie oslovit celou americkou společnost. Dílo Stanleyho Tigermana (\*1930) předložilo podle Petita typ jiný, intimnější, jaký nemá daleko k osobní psychoanalýze svého autora. Ironie kierkegaardovského původu pomáhala Tigermanovi čelit pocitům architekta „*v exilu*“, znásobeným jeho silně prožívanou židovskou zkušeností. Také on, rodák z Miesova druhého domova Chicaga, se octl v konfrontaci s miesovským dědictvím a s téměř oidipovskými komplexy, jaké v něm probouzela autorita tohoto velikého tvůrce. Z tradice chladné miesovské geometrie se Tigerman snažil uniknout jakýmsi architektonickými vtipy, hravými kolážemi, kresbami a projekty, ve kterých se neobjevují ani tak venturiovské historismy, jako spíše odkazy na surrealismus nebo na podobu lidského těla včetně jeho sexuálních orgánů. Vzdáleného předchůdce takového druhu Tigermanovy obraznosti vidí Petit ve vulgárním realismu, jaký pro dnešní dobu znovu objevily práce sovětského historika literatury Michaila Bachtina o Rabelaisovi a lidové karnevalové kultuře doby středověku a renesance.

Tvorba Araty Isozakiho (\*1931) zapadá do Petitových výkladů jako ukázkový příklad „překlada“ západních myšlenkových konceptů do cizího kulturního prostředí. Obdobu ironie, jejíž přítomnosti ve svých projektech věnoval stať z roku 1985, hledá například japonský architekt v tradičním domácím pojmu „*ma*“. A pokud i poté zůstane mezi významem západního pojmu a jeho japonským překladem nějaká mezera, zkouší ji Isozaki přemostit opět ironií. Tak jako se američtí postmodernisté vymezovali proti dogmatickým a utopickým složkám poválečné moderní architektury, stavěl se Isozaki proti technooptimismu svých japonských vrstevníků, metabolistů. Smysl pro pomíjivost věcí a jejich postupný rozklad v ruiny – téma německých raných romantiků nebo výkladů Waltera Benjamina o alegorii – vyjadřoval Isozaki od šedesátých let v kolážích, v nichž se metabolistické formy prolínaly s fragmenty antických chrámů, a v projektech, ve kterých se koláž, fragment a ruina uplatňovaly jako kompoziční metoda. Isozakiovo občanské centrum v Cukubě (1979)

proto kritik Akira Asada označil za projev „šiléného lékaře“ a „důmyslného ironika, který nevěří žádnému ze stylů“.

Dílo Petera Eisenmana (\*1932) vystavuje podle Petita na odiv ironický rozpor mezi svým počátkem, dizertací z roku 1963, v níž se americký architekt pokusil definovat věčné a obecně platné principy utváření architektonické formy, a mezi svým dalším vývojem, ve kterém Eisenman označil takové principy za fikce a vši mocí svého velkého intelektu je destrukoval. Ironicky tak vyznívá i jeho slavné prohlášení z osmdesátých let, že má-li být architektura architekturou, „*musí odolávat tomu, co má ve skutečnosti dělat*“, to jest být služebnicí funkce, nositelkou významu a dědičkou tradice. Eisenmanova polemika s architektonickými konvencemi tak zašla dál než polemika postmodernistů s pozdním modernismem. Petit se ve svém výkladu soustřeďuje na postupné Eisenmanovo sblížování s poststrukturalistickou filozofií a literární vědou, zvláště s myšlenkami Jacquese Derridy a Paula de Mana. Nedopouští se však časté chyby jiných Eisenmanových interpretů, vysvětlovat dílo amerického architekta pouze Derridovou analytickou metodou dekonstrukce nebo slovníkem vlastních Eisenmanových textů z osmdesátých let – v čele s *The End of the Classical* (1984) –, jehož svůdnost nutí vykladače k pouhému opakování bez nadhledu a odstupu. Podobně se Petitovi podařilo vyhnout tomu, aby celou svou rozpravu o postmodernismu založil na komentářích nejznámějšího teoretika tohoto směru Charlese Jenckse.

Rem Koolhaas (\*1944) vystupuje v Petitově knize jako jediný Evropan a zároveň jako zástupce generační vrstvy, která se již mohla kriticky vyrovnávat nejen s tradicí modernismu, ale i s výsledky prvních postmodernistů. Petita Koolhaas zajímá jako ostentativně netečný glosátor všech architektonických ideologií, které chtěly ve 20. století dostat svět pod svou kontrolu. Koolhaas je bere smrtelně vážně a v projektech ze sedmdesátých let, s cyklem *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* (1972) v popředí, dovádí jejich megalomanie do komicky absurdních důsledků. Podobně jako Vico, Nietzsche, Rorty nebo Baudrillard, také Koolhaas se na pravdy všech ideologií dívá jako na něco vytvořeného lidskou myslí a tedy podléhajícího zastarávání, tak jak časem zastará i Koolhaasova architektura. Nejhušší výskyt takových pravd nabízejí holandskému architektu metropole. V knize *Delirious New York* (1978), kterou napsal jako stipendista Eisenmanova Institutu pro urbánní studia, využil Koolhaas svůj vypravěčský talent, aby rozvinul téma městských mytologií a s pomocí surrealistické „*paranoicko-kritické metody*“ pronikal k iracionálnímu jádru racionálně zkonstruované metropolitní reality.

Největší zásluha Petitovy knihy spočívá podle mého soudu v tom, jak umí architektonickou tvorbu představit jako intelektuální výkon. Autor si pro toto pojetí vybral vhodné období a vhodné zástupce. Kdyby svou pětičku rozmnožil o další ironiky, nemohl by už asi jejich dílo interpretovat v tak úctyhodné šíři a hloubce. Někteří jiní adeпти takového výkladu – například Hans Hollein nebo John Hejduk – se ostatně v Petitově knize objevili. Najdeme v ní i kritické argumenty proti postmoderní ironii v architektuře z pera Manfreda Tafurho a Kennetha Framptona, podle nichž se sice postmodernismus dokáže vysmát slabostem kultury kapitalismu, ale nepomáhá ji zlepšovat.

Co mi přesto v knize trochu chybí, to tkví v hledání odpovědi na otázku, jak to s postmoderní ironií vlastně dopadlo, popřípadě zda už dílo některého z pěti vybraných architektů neobsahovalo

zárodky obratu proti postmodernismu v pozdních osmdesátých letech. Tehdy se mimochodem dočkal rehabilitace zesměšňovaný terč prvních postmodernistů Mies van der Rohe. Z tohoto hlediska by možná stálo za to znovu promyslet pozici Eisenmanovu a Koolhaasovu. Víme o nich, že se oba distancovali od projevů postmoderního historismu – a Eisenman, jak to Petit poctivě přiznává, se dokonce distancoval i od svého zařazení do Petitovy knihy. Vezmeme-li pak v potaz Koolhaase, byl to zřejmě on, kdo poprvé použil ironii proti postmodernistům. Myslím tady na jeho povídku Story of the Pool z knihy o New Yorku, Petitem obsáhle citovanou, a na údiv newyorských architektů nad věcnou a nikterak historizující materiálností plovoucí konstruktivistické stavby, která podle Koolhaasovy literární fikce dorazila ve dnech vrcholícího postmodernismu do místního přístavu.

Emmanuel Petit by jistě proti této výhradě namítnul, že postmodernismus nelze zužovat jen na ten jeho proud, jaký pracoval s historickými odkazy a citacemi; že vedle pólu historismu v něm působil i stejně významný pól neomodernistický. Oba proudy spojuje dohromady nevíra ve fundamentalismus a naopak víra v ironii, jaká pravdy fundamentalismu kriticky rozhodává. Petit rovněž sdílí názor, že celé široké rozpětí postmodernismu dobře pokrývá jeho analogie s poststrukturalistickým myšlením. Když ale vezmeme v úvahu jedno z hlavních témat poststrukturalismu, dekonstrukci vztahu mezi znakem a jeho významem, tak jde o téma nepochybně důležité pro Petera Eisenmana, avšak bylo by stejně blízké také Robertovi Venturimu a jeho péči o čitelnost symbolů a historických citací? Zdá se mi zkrátka, že cosi jako ironické rozhodání by si zasloužilo i příliš široké pojmání postmodernismu.