

Peter Eisenman - Elisa
Iturbe, Lateness, Prince-
ton: Point 2020, 120 stran

*Jiří Tourek je odborný
asistent na FHS UK, teo-
retickým dílem Petera Ei-
senmana se zabýval ve své
dizertační práci.*

Recenze

Rec

jiri.tourek@fhs.cuni.cz

151

Lateness a velmi pozdní Eisenman

Jiří Tourek

Útlá knížečka *Lateness* představuje zatím poslední krok architekta Petera Eisenmana v jeho pokračujícím promýšlení architektury. Od jeho dosavadní cesty se přitom tato nejnovější fáze v mnohém odlišuje. Například – a narozdíl od starších textů, v nichž téměř vždy spojoval své myšlenky se svými projekty či realizacemi – v *Lateness* není ani zmínka o Eisenmanově vlastní architektuře. Stejně jako v předchozích více než padesáti letech však i tentokrát zůstává jeden jasně deklarovaný cíl: kritičnost a kritická architektura.

Pojmem kritičnost se Eisenman napojuje na kritickou teorii Frankfurtské školy, dělá to však specifickým a originálním způsobem. Kritická architektura je taková, která se – obecně řečeno – dokázala vyvázat z establishmentu moci. Dokázala vytvořit (byť třeba jen částečnou) alternativu a otevřít skulinu pro jiný význam, odlišnou hodnotu, něco nového, nečekaného. Tím umožňuje posunout obor, tedy architekturu, a v posledku přispět k proměně celé kultury, k překonání *statu quo*. Co konkrétně to znamená, se liší dle jednotlivých autorů (jiný kritický projekt nabízí historik architektury Kenneth Frampton, nebo K. Michael Hays). Pro Eisenmana to dlouho byla metafyzická tradice Západu tak, jak se rozvinula od raného novověku. V posledních zhruba třiceti letech ji autor popisoval jako nutkavý sklon chápat každý aktuální stav architektury jako nutný a trvalý. Metafyzika tedy dle něj petrifikovala každou podobu architektury, z principu přechodnou, v něco zdánlivě nevyhnutelného. Úkolem a smyslem kritické architektury pak bylo odhalovat tuto iluzi a nabídnout cestu ven z rádobý věčnosti. V recenzované knize se nicméně Eisenman samotnému konceptu kritičnosti téměř nevěnuje. Téma je, jako ostatně často, přítomné jen v několika snadno přehlédnutelných zmínkách. Veškerou pozornost dostala – a v tom je již typický Eisenman – cesta, jak kritického pojetí architektury dosáhnout, a to dalo vznik celé knize.

Tou cestou je právě *lateness*. Tento novotvar si Eisenman odvodil z Adornova specifického užití pojmu pozdní styl (*Spätstil*), jenž se nachází ve studii o pozdních

Beethovenových skladbách.¹ Aby Eisenman odlišil své užití, odvozuje ze sousloví pozdní styl (*late style*) jednoslovné *lateness*. Jelikož však v češtině není možné vytvořit přijatelně znějící „pozdnost“, lze snad zkusmo mluvit o „zpožděnosti“, která vyjadřuje vše, oč Eisenmanovi běží. Oproti běžnému užití, které se váže k uměleckému slohu, jako je pozdní gotika, či k závěrečné fázi života umělce, jako třeba pozdní Picasso, chce Adorno – a v návaznosti i Eisenman – předefinovat to, co může slovo „pozdní“ v umění znamenat. Jde především o vazbu formy (nějakého díla) k času.

Adorno není pro Eisenmana nový, jeho význam se však nyní posílil. V citované studii o Beethovenových pozdních skladbách nejde Adornovi o to, že je autor vytvořil ke konci života, ve hře tudíž není „pozdní Beethoven“, resp. osobní sebevyjádření stárnoucího skladatele. Jde o ryze formální přístup, jenž zachovává klasické formy, ovšem přetváří skladební postupy, kterými se jednotlivé části spojují. Tak mezi klasicky utvářenými a znějícími částmi vznikají předěly a zlomy, které z klasického celku vytváří neklasický soubor fragmentů. To samo o sobě muselo znít Eisenmanovi lákavě. V dílech Beethovena, která Adorno označuje jako pozdní, se tak nesetkáváme s odmítnutím klasicismu, s návratem ke klasicismu ani s vytvářením nového stylu, nýbrž se skladbami, které, aniž by patřily k něčemu minulému či přicházejícímu budoucímu, se přesto k oběma kategoriím nějak vážou. Tuto hudebně-kritickou myšlenku Eisenman přebírá a upravuje k užití v architektuře. Oproti Adornově zájmu spočívá hlavní rozdíl v tom, že z ryze analytické kategorie se stává nástroj, který má působit i proaktivně. Zpožděnost pak Eisenman definuje jako takovou architektonickou formu, kdy jednotlivé stavební prvky, převzaté z běžného repertoáru doby a místa, jsou složeny dohromady způsobem, který neodpovídá dobovým zvyklostem. A právě skutečnost, že dobové části jsou spojeny tak, že

1 Theodor W. ADORNO, „Late Style in Beethoven“, in: *Essays on Music*, Berkeley: University of California Press, 2002, s. 564.

to neodpovídá stylu či způsobu doby, vyvazuje takové dílo z lineárního času a dává mu kritický náboj. Podle Eisenmana představuje zpožděnost alternativní pohled na formu v čase, „jelikož na úrovni konkrétních konvencí je integrita formy zachována, ale současně je zpochybněno nebo nově promyšleno to, *jak* by se dle zděděného pojetí jedna konvence měla vázat k druhé“ (s. 20).

„*Lateness* se pohybuje mimo striktní dichotomii postupu vpřed a regresí, naopak zůstává v oblasti nečasového, není ani jasným zlomem vůči minulosti, ani otevřeným návratem k minulému.“ (s. 20) V tomto citátu se jasně ozývá, že Eisenman se pomocí zpožděnosti vymezuje jak vůči modernímu či modernistickému přístupu k dějinám, který hlásá rozchod s předešlou architekturou, tak vůči přístupu postmodernímu, který se snaží ohlížet za minulým a citovat ho. Eisenman v knize velmi dbá o to, aby se zpožděnost ani nepřiblížila postmoderním citacím minulých stylů.

Možná nejpřekvapivější na nové knize je to, že celá tato komplexní pozice je vybudována bez Eisenmanových dosavadních pojmů a postupů. Pryč je interiorita a anteriorita, zmizel nemotivovaný znak, slabá forma i Peirceova triáda znaků, diagram a dokonce i metafyzika přítomnosti. Derrida a Deleuze, dva autoři pro Eisenmana tak důležití, jsou zastoupeni každý jednou formální zmínkou, téměř se vnucuje dojem, že proto, aby se neřeklo. Je zřejmé, že tato etapa s nimi nepočítá a nepotřebuje je. Ani to by vlastně nemělo zájemce o Eisenmana překvapit. Eisenman takovýchto přerodů prodělal již několik. Tento se však zdá radikálnější než většina předchozích a ukazuje, že Eisenman je stále schopen začít s něčím novým. Snad by se dalo mluvit o velmi pozdním Eisenmanovi, který se najednou vyjadřuje velmi zřetelně až průzračně – oproti tomu, co bych nazval pozdním Eisenmanem (přibližně od začátku devadesátých let dvacátého století, kdy se přestal zabývat dekonstrukcí ve vlastním smyslu), který se vyznačoval velkou složitostí jak v myšlení, tak ve způsobu, jímž je podáno. Snad se projevuje vliv spoluautorky knihy Elisy Iturbe. Je-li zvýšená čtivost a vstřícnost textu především její zásluhou, lze si jen přát, aby spolupráce pokračovala.

Spojení Iturbe a Eisenmana je velmi zajímavé. Elisa Iturbe je Eisenmanova bývalá studentka, dnes kolegyně na Yale University, která též působí na Cooper Union v New Yorku. Na obou školách vede předměty spojující město a architekturu s otázkami fosilních paliv, budoucnosti energie apod. a klade tedy důraz na aktuální záležitosti klimatické změny. Širší odbornou veřejnost se svými výzkumy seznámila např. v roce 2019 jako hostující editorka architektonického časopisu *Log* na téma „Overcoming Carbon Form“ (Jak překonat uhlíkovou formu). O důvodu, proč tito autoři spojili síly, lze jen spekulovat. Jde o nečekanou spolupráci autorky, která zkoumá vysoce aktuální téma volající po neodkladném řešení – každopádně po tom, nebýt zpožděný –, s architektem, který se dlouhodobě snaží o vyvážení architektury z nadvlády aktuálního. Možná je tato spolupráce motivována tázáním, zda existuje architektonická forma, která by odpovídala světu potřebujícím spíše opravu než pokrok. V recenzované knize se však problémy energetiky ani ekologie netematizují.

Zato je tu patrné Eisenmanovo nutkání zareagovat na rozvoj světa počítačů a softwarového navrhování, jehož vliv, ba přímo nápor, se projevuje i ve světě architektury. To ovšem není zcela nové; Eisenman již od osmdesátých let patřil k prvním architektům, kteří prozkoumávali digitální možnosti v projektování a v architektuře obecně. I z toho důvodu nelze očekávat nějaký výstup proti počítačům, jde spíše o pokus myslet důsledky této „avantgardy založené na přítomnosti“, jak to v knize nazývá, a úsilí nabídnout pojetím zpožděnosti určitou alternativu. Rozvoj počítačového navrhování znemožnil dle Eisenmana kritičnost tak, jak vznikala zhruba do devadesátých let, neboť postupy vytvářející kritičnost v architektonické formě jsou nyní pomocí počítače okamžitě k dispozici v neomezeném rozsahu a variacích. Eisenman zde navazuje na historika architektury Maria Carpa, který ve své knize, *The Second Digital Turn* (Druhý digitální obrat, 2017), sleduje proměny počítačového navrhování a vůbec vlivu počítačů na architekturu od prvního obratu, který přinesl architektům nástroje na tvorbu (navrhování za pomoci počítačů),

k nástrojům „na přemýšlení“, kdy již nejde primárně o záležitost estetické či konstrukční, nýbrž o komplexní prostoupení celého projektu.² Následkem toho již kritičnost nemůže být jen záležitostí formy – vytváření „nové“, „jiné“ podoby formy díla,³ která bude odlišná od „nekritické“. Jistě se zde vzdáleně ozývá radikální technická reprodukovatelnost, o tu však nyní Eisenmanovi nejde. Okamžitá dostupnost každé formy, limitovaná jen samou mezí technologie, se totiž ještě spojuje s idealizací samotné technologie („technozeitgeist dneška“), což Eisenman označuje za návrat k technooptimistickému modernismu začátku dvacátého století a spojuje ho s idealizací přítomnosti. Tato idealizace se v době modernismu projevila jako „víra v možnost nového pokrokového paradigmatu“ a dnes jako vzývání okamžité disponibility, de facto vyvážané z času.

Uvedená možnost alternativy k digitální avantgardě je dána výše zmíněnou tematizací a problematizací časovosti architektonického díla. Eisenman se tedy snaží argumentovat, že oproti digitální stavbě, idealizující moment tady a teď, je dílo projevující zpožděnost kritické tím, že skladbu fragmentů jeho formy nedokážeme jednoznačně zařadit k době vzniku. Taková stavba představuje nerozhodnutelnou situaci, ukazuje ambivalentnost vůči času, hledí dozadu i dopředu. Činí naše tady a teď problematickým. Kritičnost se tedy nenachází ve formě samotné, ba ani v jejích jednotlivých fragmentech, nýbrž v napjatém vztahu fragmentů formy k časovému určení. Zpožděnost tak snad lze chápat i jako jakýsi pokus vymezit se vůči rozpínající se digitální sféře.

Ač je málo pochyb o tom, že časovost a celkově zpožděnost jako reakce na digitální proměnu architektury

představuje klíčovou komponentu recenzované knihy, věnuje jí autorská dvojice jen několik málo odstavců. Dobrou polovinu knihy tvoří tři kapitoly, v nichž předvádí neuvědomělou zpožděnost v dílech Adolfa Loose, Alda Rossiho a Johna Hejduka. Zpožděnost uvědomělou musí pochopitelně předvést teprve někdo po jejím přečtení. Pro architektky to mohou být nejzajímavější části. Doprovází je řady detailních axonometrických kreseb, jež spolu s textem předvádí nečasové posuny zpožděnosti. Eisenman a Iturbe se zde projevují jako formalisté, pečlivě čtou formu jednotlivých staveb a předvádějí, kde nachází „vykloubení“ formy. Tři odlišní architekti pokrývají průběh celého století a jednotlivé příklady jsou zvoleny tak, aby ukázaly zpožděnost i v raném, nebo alespoň nikoli pozdním díle daného autora. Důraz je na formální stránku, nikoli na dějinné či místní okolnosti. Proto se také čtenář z textu nedozví, že analyzovaná vila Müller stojí v Praze, kdo byl stavebníkem, kdy ji postavil atd.

U Loose se analýza zaměřuje na *raumplan* a jeho vztah k vertikálním rovinám a oknům. Myslím, že zde nevznikne mnoho pochyb, že taková architektura se vztahuje ke své době velmi ambivalentním způsobem. Jestliže „moderna usilovala o idealizaci času a technologie, pak *raumplan* a to, jak se nesrovnale váže k vertikálním povrchům (k průčelím), nutně ztělesňuje časový i formální rozpor“ (s. 45), neboť část takového domu si vypůjčuje z minulého, např. z prostorových sekvencí domů devatenáctého století, zatímco hladkým abstraktním pláštěm se váže více k soudobě moderně. Důležité je, že u něj nejde o kloub mezi dvěma érami, nýbrž o nelineární zlom v čase, v běhu architektury. V případě Rossiho je pak zpochybněno navázání jeho obytného souboru Gallarate a hřbitova San Cataldo k modernistické a/nebo postmodernistické typologii a tvarosloví.

Konečně u Johna Hejduka se analýza zaměřuje na kritické zpochybnění precedentů miesovských (v nerealizovaných tzv. texaských domech) i corbusierovských (v nerealizovaných tzv. domech-zdi). Zjednodušeně řečeno, Eisenman a Iturbe využívají k definici zpožděnosti to, jak John Hejduk ve svých projektech vychází z projektů Miese

2 Mario CARPO, *The Second Digital Turn*, Cambridge, MA (USA): MIT Press 2017.

3 Stálo by, zdá se mi, za důkladnější pozornost komparovat tuto Eisenmanovu pozici s tím, co píše Rem Koolhaas ve své knize *Preservation is overtaking us*, kde se také vyjadřuje o nemožnosti či přesněji patrně nevhodnosti vytváření nové formy, nových podob architektury jako cesty k úniku před všudypřítomnou komercializací architektury. Jazyk obou autorů je velmi různý, sdělení se však tak odlišné nezdá. Viz. Rem KOOLHAAS, *Preservation is overtaking us*, New York: GSAPP Books 2014.

a Le Corbusiera a kriticky je mění. Například Mies vytvořil domem Paní Farnsworthové v Planu ve státě Illinois určitý vzor stavby s exponovanou konstrukcí („I“ profilů), mezi jejímiž částmi je zavěšena podlahová a stropní deska. Hejduk zkouší, kam až lze v takové konstrukci zajít; není to však zájem konstruktéra či statika, jde spíš o meze formální platnosti takového modelu. Podobně přistupuje Hejduk k Le Corbusierovi, vycházejí z tvarosloví jeho Willy Savoye v Poissy, Carpenterova Centra v Cambridge v Massachusetts a Mill Owners' Association Building v Ahmadábádu. Zpožděnost je dle autorské dvojice v tom, jak Hejduk přepisuje tyto oborové precedenty – jde např. o vztah figury vůči pozadí stěny či rastrového pole, konkrétně kupříkladu figury zvlněné stěny na pozadí ploché stěny nebo vůči poli pilířů, jako je tomu v půdorysu Willy Savoye. Všichni formalisté vždy počítali takovéto objevy mezi největší Le Corbusierovy přínosy. Hejduk nedostal příležitost realizovat ani jediný z těchto svých projektů, i tak však představují zpochybnění vztahu autora k aktuálnímu okamžiku tehdejší architektury. V posledku jsou právě takovéto formální posuny a proměny to nejdůležitější, neboť architektura je Eisenmanovi i v této zatím poslední fázi formální záležitosti – působí, je činná svou formou.

Známý Eisenmanův žák Jeffrey Kipnis, který sám překračuje spor kritické a ne-kritické teorie,⁴ napsal v úvodu k druhému dílu Eisenmanových vybraných textů z let 1990–2004, tedy toho, co jsem označil za pozdního Eisenmana, že je třeba počkat na další jednání, zda jeho hra skončí jako tragédie, nebo jako komedie.⁵ Kniha *Lateness* jistě ještě nepřináší rozřešení tohoto divadelního kusu, zůstanu-li u Kipnisova přirovnání, představuje však cosi jako další, třetí akt. V jedné online diskusi v létě 2020 Eisenman prozradil, že již dokončil rukopis nové knihy o Leonu

Battistovi Albertim. Třetí jednání tak může brzy nabrat obrátky. Možná je však lépe přistupovat k Eisenmanovi bez těchto divadelních obrazů, neboť mohou příliš připomínat lineární čas, vývoj odněkud někam, tedy typ přemýšlení, který, jak jsem se snažil ukázat, Eisenman nepodporuje. A možná je lépe vůbec se vyhnout diachronní perspektivě, ač v českém architektonickém prostředí, pokud jde o teoretizující reflexi architektury, tak pevně vládne. Ačkoliv totiž Eisenman předkládá příklady z historie dvacátého století, recenzovaná kniha – stejně jako všechny jeho ostatní texty – není dějinami architektury, a jsem přesvědčen, že historikům architektury může nabídnout jen málo. Zdá se mi proto, že těmi, které by – vyjma odborných „eisenmanologů“ – mohla nejvíce oslovit, jsou studující architektury, případně i dalších uměleckých oborů, kterým nabízí možnost podívat se na jejich obor jinak než buď čistě pohledem praktika, anebo ve zmíněné převládající historické perspektivě. Eisenman je jeden z nemnoha autorů, který to svým myšlením umožňuje, byť ne nutně v recenzované knize. A těm, kteří by chtěli o (své) architektuře, či obecně díle, uvažovat jinak, nebo těm, kteří teprve hledají jak, nabízí v českém prostředí zatím nevyužité možnosti. Eisenman s Iturbe nepřemýšlejí jako historici, nepřemýšlejí dokonce ani v lineární naraci, a snaží se definovat možnost architektury, jež patří do současnosti, ale i mimo ni. To na knížce oceňuji. Navíc může díky srozumitelnému vyjadřování a jasně a čtenářsky přívětivě vedené prezentaci argumentů dobře sloužit jako uvedení do Eisenmana. Kdo se někdy zkoušel prokousat větším množstvím jeho textů, tuto změnu velmi přivítá. Zájemci o Eisenmana, stejně jako recenzent, ocení vykrystalizování jeho pozic, jak v oblasti kritické teorie a kritické architektury, tak ve vztahu k časovosti, ale například i slohovosti (či stylovosti). Pro ostatní může snad být přínosem, že dokázal smysluplně propojit svou teoretickou pozici s aktuálním děním v architektuře, konkrétně v oblasti počítačového navrhování a digitální oblasti vůbec.

4 Monika MITÁŠOVÁ, *Oxymorón a pleonasmus. Texty kritické a projekční teorie architektury*, Praha: Zlatý řez 2011, s. 236–238.

5 Jeffrey KIPNIS, „Introduction. Act Two“, in: Peter EISENMAN, *Written into the void. Selected writings 1990–2004*, New Haven–London: Yale University Press 2007, s. VIII.