

## **THOMAS MICAL (ED.)**

### **SURREALISM AND ARCHITECTURE**

Routledge, London – New York 2005, 362 s., čb. obr., jmenný rejstř.

Vzájemný vztah surrealismu a moderní architektury dosud patřil k okrajovým tématům historie umění. Příčiny toho nejsou nijak záhadné. Surrealisty z Bretonova okruhu moderní architektura odpuzovala svým přehnaným racionalismem. Nikdy se proto nedostala do středu jejich úvah. Moderní architekti, a to hlavně funkcionalisté, si zase zahradili cestu k surrealismu tím, že u své disciplíny popírali její umělecký statut. Výsledky zkoumání vztahu surrealismu k architektuře 20. století jsou proto velmi chudé. Omezily se na speciální svazek časopisu *Architectural Design* z roku 1978 (č. 2-3), ve kterém Dalibor Veselý shrnul názory klíčových surrealistů na architekturu, na kapitolu v americkém vydání knihy Stanislausa von Moose *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* z roku 1979, jež podala stručný, ale spolehlivý přehled nejednoznačných postojů pařížského architekta k surrealistické inspiraci, a na několik pasáží v knize Anthonyho Vidlera *The Architectural Uncanny* z roku 1992, jejíž zaměření na temné, hrozné aspekty architektonického projevu nutně muselo vtáhnout do hry psychoanalýzu a surrealismus.

V posledních letech nicméně zájem historiků a teoretiků umění o dané téma vzrůstá. Zasloužil se o to asi častý výskyt adjektiv „surreálné“ a „surrealistické“ v dnešní architektonické debatě, aktivity významných současných architektů – například Bernarda Tschumiho –, u nichž nelze pominout surrealistický původ, i touha prozkoumat v dějinách avantgard jedno z posledních bílých míst. Vstříc tomuto trendu nedávno vyšel sborník *Surrealism and Architecture* (2005), do nějž editor Thomas Mical nashromáždil příspěvky dvaceti dalších autorů.

Uvažovat o vztahu surrealismu a architektury zřejmě může být plodné i v případě, zjistíme-li, že mezi nimi žádné silné pouto nevzniklo. Ihned se nám totiž nabídne otázka po příčinách této vzájemné netečnosti. Stanovíme-li si však za cíl najít tu nějaký vztah za každou cenu, můžeme tak dospět k sporným výsledkům. Každý badatel se tu střetne přinejmenším s dvěma riziky. Zaprvé jde o nutkání shrnout všechno divné, „jiné“, odchylné od geometrického racionalismu architektury 20. století, pod deštník surrealismu. Na základě svých vlastních výzkumů české architektury třicátých a čtyřicátých let 20. století můžu dosvědčit, že projevy opozice vůči tuhé funkcionalistické doktríně se někdy surrealismu opravdu dovolávaly.<sup>1</sup> Na druhou stranu pokládám za jisté, že různé odchylky od hlavního racionalistického proudu moderní architektury rozhodně sahaly i po jiné než jen surrealistické argumentaci. Říkám to zejména na adresu úvodu editora Thomase Micala.

Druhé riziko spočívá v chiméře „surrealistické architektury“: ve víře, že ta či ona nezvyklá forma na nějakém projektu či stavbě vznikla jako produkt surrealistického architektonického stylu. Jednou se nějaká stavba začne jevit jako surrealistická, protože se podobá architekturám na obrazech Giorgia de

---

<sup>1</sup> Srov. Rostislav Švácha, *Surrealism and Czech Functionalism*, *Umění LV*, 2007, s. 316–328. – Stať odkazuje na starší české práce o vztahu surrealismu a architektury. Z autorů pojatých do Micalova sborníku zná některé z nich pouze Krzysztof Fijałkowski.

Chirica, podruhé nás může zaujmout domnělá příbuznost Le Corbusierova a Magrittova přístupu k architektonickému prostoru. Surrealistický charakter lze u stavby posílit i jazykem našeho popisu. Věřím, že ve všech uvedených případech se badatel dostal do slepé uličky. S lítostí však musím konstatovat, že nemálo příspěvků do Micalova sborníku se takovým slepým uličkám neumělo vyhnout.

Sborník přesto obsahuje i příspěvky velmi zajímavé. Bytům předních surrealistů – Bretona, Dalího, Tzary, Karla Teiga – se v něm věnuje stať Krzysztofa Fijalkowského. Domácnost surrealisty autor podle jeho vlastních slov nechápe jen jako pozadí či ornament surrealistické agendy, nýbrž jako prostorový nástroj k jejímu provádění. Pozorně přitom sleduje, do jaké míry byt sloužil jako soukromý útulek k přemýšlení a psaní a nakolik se stával dějištěm veřejných, kolektivních aktivit. Obydlí surrealistů se podle Fijalkowského vyznačovala velkou rozmanitostí. Něco jako surrealistickou pozici u nich nelze vystopovat. Pokud se ve 30. a 40. letech debata o typicky surrealistickém interiéru přesto vyskytla, měli ji na svědomí imitátoři surrealismu a žurnalisté, například autor karikatury v *The New Yorker* 2. ledna 1937, na jejíž existenci upozornil v Micalově sborníku Dickran Tashian ve stati o americkém surrealistickém malíři Josephu Cornellovi.

Skepse vůči existenci surrealistické architektury ještě neznamená, že bychom neměli zkoumat, kteří architekti se ve 20. století hlouběji zajímali o surrealismus a jaký dopad měl tento zájem na jejich teorii a praxi. Bryan Dolin a Stephen Phillips se z tohoto hlediska zadívali na architektonickou tvorbu Roberta Matty a Fredericka Kieslera. První z nich, známý hlavně jako malíř, od roku 1935 prakticoval u Le Corbusiera a v roce 1937 vstoupil do Bretonovy skupiny. Druhý se o skupinu staral během jejího amerického exilu a v roce 1947 navrhl instalaci mezinárodní surrealistické výstavy v pařížské galerii Maeght. V projektech obou autorů, nejprve u Matty a po roce 1939 také u Kieslera, můžeme najít biomorfni nebo organické tvary. Oba těmto tvarům přisuzovali silný erotický či „prenatální“ podtext, o němž v souvislosti s architekturou poprvé promluvil Tristan Tzara ve stati *D'un certain automatisme du goût pro surrealistickou revui Minotaure* 1933 (č. 3-4). Asi se však s Dolinem a Phillipsem shodnu v názoru, že ani tento Mattův a Kieslerův organicismus nám důkaz o existenci surrealistické architektury nepodává. Raději si daná fakta vyložíme tak, že architekti, kteří se hlouběji zajímali o surrealismus, preferovali ve své tvorbě organické a biomorfni tvary.

Nadir Lahiji se v Micalově sborníku zamýšlí nad otázkou, jaké ponaučení si z pečlivé četby knihy Georgese Batailleho *La Part Maudite* (Prokletá část, 1949) mohl odnést Le Corbusier. Z Lahijovy stati mimochodem vyjde najevo, že stejně pečlivým čtenářem textů významného Bretonova soupeře uvnitř surrealistického hnutí byl i Karel Teige.<sup>2</sup> V knize *La Part Maudite* rozvinul Bataille myšlenku sociologa Marcela Mause o tom, že víc než rozumný poměr nákladů a zisku určují strukturu různých historických společností neproduktivní výdaje, ba i nesmyslně velkorysé dary. Lahiji dokládá, že také Le Corbusier se ve svém pozdním věku cítil být velkodušným dárce bez nároku na přiměřenou odměnu. Na rozdíl od svých přísně hierarchizovaných urbanistických projektů z třicátých let, v čele se *Zářícím městem*, pracoval podle Lahijeho Le Corbusier po roce 1950 na plánech měst „bez hlavy“, jak je podle autora mínění reprezentuje projekt města Čándígarhu v Indii. Složitou výkladovou

---

<sup>2</sup> Viz mou stať citovanou v poznámce 1.

konstrukcí se Lahiji snaží dokázat, že rovněž tato myšlenka bezhlavé společenské či sídelní struktury se zrodila v Bataillově kroužku. Zviditelnila ji například kresba *Acéphale* od surrealistického malíře Andrého Massona.

Vedle Čándigarhu se ve sborníku *Surrealism and Architecture* stalo předmětem úvahy ještě jedno slavné nové město, Brasília (1957–1960), dílo brazilského prezidenta Kubitschka a architektů Lúcia Costy a Oscara Niemeyera. Richard J. Williams se na zrod jedné z nejmladších památek UNESCO (statut od 1988) dívá jako na autoritářský přenos urbanistického modelu, jehož uskutečnění by v Evropě nebo ve Spojených státech musela zajišťovat tamější výkonná byrokracie, do poměrů naprosto odlišného, „tropického“ životního stylu. Takto už v roce 1960 Brasílii kritizoval vynikající brazilský sociolog Gilberto Freyre. Má-li iracionalita uvedeného přenosu surreálný, ba přímo surrealistický charakter, nepokládám na rozdíl od Williamse za tolik důležité. Síla autorova výkladu podle mě spočívá spíše v polemice s předsudky a stereotypy vyslanců západní intelektuální a umělecké elity při hodnocení Brasílie. Williams tady vyšel z hypotézy Susan Sontagové o typicky buržoazním, neangažovaném vidění moderního světa v její knize *On Photography* (O fotografii, 1977). Spisovatelka Simone de Beauvoir (1963), fotograf René Burri (1960, 1962) nebo antropolog a teoretik urbanismu James Holston (1989) zobrazovali nové brazilské hlavní město přehnaně dramatickými metaforami, aby tak co nejvíc vyšla najevo jeho exotičnost, odcizenost a jinakost. Čím jsou představy o Brasílii znepokojivější, podivnější nebo zlověstnější, tím lépe, protože my sami tam žít nebudeme, uzavírá Williams svou stat'. Český čtenář si při četbě jeho textu asi vybaví metafory typu „králíkáren“ nebo „betonových džunglí“, které při popisu panelákových sídlišť z šedesátých až osmdesátých let dodnes rádi používají domácí žurnalisté a domýšliví politici.

Antropomorfními, biologickými a lékařskými metaforami Le Corbusierových textů o městech a o urbanismu z třicátých let se ve svém příspěvku do Micalova sborníku zabývá David Pinder. Tělo města, které nebude náležitě regulované, podle Le Corbusiera zdegeneruje: stane se monstrem, protoplazmou, kaluží. Architektovy ideály, které se mohou jevit jako klasicistní, se ocitaly v rozporu s Bretonovou nebo Bataillovou zálibou v organickém či úplně bezforemném. Pinder nicméně dokazuje, že v průběhu třicátých let se Le Corbusierovo klasicistní doktrinářství oslabovalo. Popisy New Yorku v architektově knize *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937) například toto město stále označovaly za monstrum, které by si zasloužilo moderní rekonstrukci v duchu *Zářícího města*. A přece New York žádnou velkou léčbu nepotřeboval, protože šlo o monstrum, které podle Le Corbusierových slov „kypí zdravím“.

Užitečný, byť stručný přehled bádání o vztahu architektury a surrealismu obsahuje úvod a poznámkový aparát závěrečné stati Jamese Williamsona. Předchozím výzkumníkům na tomto poli autor vytýká, že se příliš soustřeďovali na kuriozity, zatímco významní architekti, u nichž by se vyplatilo probrat surrealistické složky jejich tvorby, zůstávali stranou. Williamson tu připomíná jména<sup>3</sup> Carla Scarpy, Alda Rossiho, Rema Koolhaase, Bernarda Tschumiho a především Johna Hejduka, jehož

---

<sup>3</sup> Williamsonův výčet doplníme dvěma Latinoameričany, jejichž zaujetí surrealismem lze snadno doložit jejich vlastními texty a výroky, Luisem Barragánem a Ricardem Porrem. Opominout by se neměly ani práce Louise Kahna z údobí, kdy psal svou esej o monumentalitě (1944).

„alchymistickému“ čili surrealistickému rozrušování hranic mezi sakrálním a profánním věnuje svůj výklad. Rád bych k tomu poznamenal, že zpochybňování sakrálního a jeho záměna za profánní patří k hlavním tématům architektury po celé dvacáté století a že nelze spolehlivě prověřit, zda si přitom architekt opravdu počíná jako alchymista či nikoliv.

Recenze pro pražský časopis *Umění* by měla být zvědavá, zda sborník *Surrealism and Architecture* neobsahuje nějaká bohemika. S výjimkou bytů Karla Teiga, Bretonovy pražské přednášky z jara 1935 a filmu Jana Švankmajera *Jabberwocky* (Žvahlav, aneb šatičky slaměného Huberta) z roku 1971 tu nenajdeme žádná jiná. Vzhledem k faktu, že o vztahu surrealismu a architektury se v Praze a v Brně v letech 1935–1948 diskutovalo intenzivněji než v jiných centrech umělecké avantgardy, považují tuto absenci za chybu. Podněty pro prohloubení studia dějin českých avantgardních hnutí však sborník nepochybně přináší.

Editor Thomas Mical se v úvodu k *Surrealism and Architecture* omlouvá, že se při výběru příspěvů omezil na autory publikující v angličtině. Mohl by k tomu dodat, že velkou většinou jde o autory mladé, takové, kteří vystoupili na scénu v devadesátých letech nebo až po roce 2000. Ze sborníku tak můžeme vytušit, jaké úhly pohledu a jaké metodologické trendy má dnes v oblibě mladá generace historiků a teoretiků umění včetně písíciích umělců-praktiků. I z mého velmi zkratkovitého přehledu asi vyjde najevo, že v ohnisku zájmu mnoha statí v Micalově sborníku se octl jazyk, metafory a stylistické strategie důležitých textů od předních umělců, architektů a spisovatelů 20. století. Stejně významným předmětem výzkumu se tu zdají být různé odchylky od „centrálních“ postojů, posun, který v bádání o dějinách surrealismu naznačuje vyzdvihování Georgese Batailleho téměř na úroveň Bretonovu.

Jako autority, o jejichž názory se mladí badatelé rádi opírají, vystupují v Micalově sborníku marxistický historik kultury Walter Benjamin, existencialistický filosof Martin Heidegger a psychoanalytik Jacques Lacan: někdy každý zvlášť, někdy všichni dohromady. Ze statí M. Stone-Richardse o esejistovi Murici Blanchotovi se dozvíme, že od pozdních padesátých let se o syntézu neortodoxního marxismu s Heideggerovou ontologií pokoušel okruh autorů kolem pařížské revue *Arguments*, mezi nimiž nejvíce proslul filosof Henri Lefebvre. Od nich pak tento postoj převzali například Kenneth Frampton a v úvodu k sumárnímu dílu *Real Spaces* (2003) také David Summers, tedy badatelé aspoň o jednu generaci starší než autoři pojatí do Micalova sborníku. Asi se proto nedopustím chyby, když nakonec řeknu, že po metodologické stránce se mladá generace ještě příliš nevyhranila.

*Rostislav Švácha – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha*