

ANALÝZA A INTERPRETÁCIA ARCHITEKTÚRY V DIELE PETRA EISENMANA

MARIÁN ZERVAN, Katedra dejín a teórie umenia FF TU, Trnava

ZERVAN, M.: Analysis and Interpretation of Architecture in the Work of Peter Eisenman
FILOZOFIA 68, 2013, No 7, p. 571

The paper deals with the relation between formal analysis and interpretation in three periods of the theoretical work of the architect Peter Eisenman: a) formalist, b) structuralist, and c) post-structuralist ones. In the first period the formal analysis enriched by "complex dialectics" of generic and specific forms prevails. In the second period the formal analysis is influenced by semiotic analysis via self-reflecting sign, yet representation does not refer to any external but mostly to internal formal processes. In the third period the formal analysis is enriched by textual interpretation, together fulfilling the ambition of close reading of architecture. Master work, critical work and canonical work represent three model situations of close reading.

Keywords: Formal analysis – Interpretation – Close reading – Canonical – Critical and master work

Úvod. Cieľom tejto štúdie je predstaviť praktikujúceho architekta Petra Eisenmana (*1932) ako tvorcu, ktorý nielen analyzuje a interpretuje vlastné diela a postupy ich vzniku, ale aj diela iných architektov, pričom cieľom jeho analýz a interpretácií nie je len a výlučne výklad ich diel a porozumenie týmto dielam, ale aj hľadanie vlastných verzí analýzy a interpretácie v polemike s existujúcimi verziami. Pokúsim sa predstaviť niekoľko etáp v jeho architektonickom myslení, ktoré formovali aj jeho predstavy o analýze a interpretácii, a poukázať na ich možné filozofické a umelecko-historické kontexty. Nebudem sa podrobne venovať všetkým doteraz známym analýzám a interpretáciám, ktoré Peter Eisenman publikoval, ale len tým, v ktorých sa zaoberá dielami iných autorov, a spomedzi nich vyberám zasa len niektoré, ktoré mi ako príklady umožnia názornejšie vyložiť jeho postupy.

Eisenman – architekt ako teoretik a historik: Fázy vymedzovania. O tom, či je Eisenman architektom, by sa mohla viesť debata. On sám sa v poslednom čase prezentuje ako architekt. V jednej zo svojich kníh venovaných talianskemu architektovi Giuseppe Terragnimu (1904 – 1943) dokonca napísal: „Toto je kniha dvoch architektov. Ani jedného z nich nemožno nazvať historikom, kritikom alebo teoretikom architektúry“ (Eisenman 2003, 9). Toto vyjadrenie, ktoré môže byť vykladané aj ako uskromňujúce, reaguje na situáciu a debaty v súčasnej americkej architektúre (Mítášová 2011), ale je nesporne aj výrazom dlhšej nepísanej tradície, podľa ktorej architektonickému dielu nedokážu poroz-

umieť ani ho analyzovať okrem architektov ani umeleckí historici, resp. teoretici, ani historici iných profesií. Eisenman chce však týmto vyjadrením predovšetkým povedať, že ako historik a teoretik, resp. kritik je v inej pozícii vo vzťahu k architektúre, že je vnútri, a súčasne aj mimo nej a že túto pozíciu nemožno stotožniť s pozíciou teoretika ani historika, ktorá je mimo architektúry, hoci sa jej usilujú porozumieť a vyložiť ju, čím sa stávajú súčasťou architektonickej kultúry. Túto svoju pozíciu však Eisenman nevidel vždy rovnako. V dizertácii *Formal Basis of Modern Architecture*, na ktorej pracoval v rokoch 1961 – 1963 a dovolil ju zverejniť najprv len v nemeckom a neskôr aj v anglickom jazyku až v roku 2005, niekoľkokrát zdôrazňuje: „Predloženú dizertáciu možno posudzovať skôr ako kritickú a teoretickú, než ako historickú. Z tohto aspektu si budeme všimáť isté návrhy týkajúce sa formy v jej vzťahu k architektúre z teoretického aspektu, a nie z historického hľadiska“ (Eisenman 2005, 67). Okrem ďalšieho rozlíšenia pozícií teoretika a historika, ktoré Eisenman vykladá v súvislosti s problémom formy v zásade v tradičnom zmysle tak, že historik sa zaoberá dočasnými a premenlivými podobami formy, zatiaľ čo teoretik má ambíciu konštruovať zákonitosti formy, tu z jeho vyjadrenia v porovnaní s reflexiou zo začiatku nového tisícročia zreteľne preráža iná reflexia vlastného postavenia na začiatku šesťdesiatych rokov. Eisenman prešiel klasickou kariérou amerického architekta, ktorý si renomé získaval najskôr teoretickou a pedagogickou prácou a svoje návrhy začína realizovať až neskôr, na konci šesťdesiatich rokov. Už len z toho, čo bolo zatiaľ povedané, je zrejmé, že Eisenmanovo myslenie a tvorba nie sú niečím nemenným, ale prechádzajú viacerými zmenami. Identifikovať tieto zmeny možno tak na základe Eisenmanových realizovaných diel, ako aj vzhľadom na vymedzovanie vlastných pozícií medzi architektom, teoretikom a historikom, ale nesporne aj podľa toho, aký pojmový aparát Eisenman používa, aké problémy ho zaujímajú, s kým polemizuje a aké sú jeho odpovede. Pre Eisenmana je charakteristické, že svoje tvorivé etapy akoby vyhodnocoval publikáciami, v ktorých sa vždy transformuje aj pojmové inštrumentárium. Keby sme teda sledovali túto líniu rozlišovania, prišli by sme minimálne k piatim etapám: formálno-experimentálnu dokumentuje kniha *Houses of Cards* z roku 1987; exkavačno-palimpsestovú publikácia *Cities of Artificial Excavation* z roku 1994; diagramatickú kniha *Diagram Diaries* z roku 1999; tú, ktorá tematizuje intersticialitu, reflektuje publikácia *Blurred Zones: Investigations of Intersticial* z roku 2003 a napokon tú, ktorá hľadá kód X, respektíve neindexovú architektúru, predstavuje kniha *Code X* z roku 2005. K inej etapizácii by sme prišli sledovaním účinkovania Petra Eisenmana v dobových zoskupeniach, resp. smerovaniach. Tu by jednu etapu celkom určite tvorila výstava architektonickej skupiny Five Architects v roku 1969 v Múzeu moderného umenia (MoMA) v New Yorku a druhú zaradenie tohto autora na výstavu *Deconstructivist Architecture* takisto v newyorskej galérii MoMA v roku 1988. Pokiaľ ide o Eisenmanovu etapizáciu „teoretickej práce“, sám o nej v rozhovore s Yimu Yin a Tao Zhu pre časopis *World Architecture* povedal, že začala písaním dizertácie v roku 1961 a možno v nej rozlíšiť tri fázy: formalistickú (1961 – 1975), v ktorej sa zmieňuje o vyrovnávaní sa s ruskými formalistami a neskôr s Noamom Chomským, štrukturalistickú (1975 – 1987), kde prevažuje diskusia s francúzskym štrukturalizmom, a postštrukturalistickú – od začiatku spolupráce s Jacquesom Derridom

v roku 1987 do súčasnosti, pričom nemožno zabudnúť ani na neskoršiu reflexiu Deleuza (Eisenman 2007, 289). Napriek tomu, že u Eisenmana možno sledovať isté paralely medzi tvorbou a teoretickým myslením, netreba ich absolutizovať. Rovnako si musíme uvedomiť, že etapy sú zvyčajne reformuláciou a objavením nových súvislostí v pôvodných koncepciách, a preto majú podoby tak vývinových fáz, ako aj ruptúr. Zmieňujem sa o nich len preto, že sa pokúsim vybrať z naznačených troch fáz „teoretickej práce“ tri príklady analýzy a interpretácie. Budem sa usilovať ich opísať, zaradiť ich do kontextov a vyzdvihnúť niektoré z dôsledkov, ktoré z nich vyplývajú.

Analýza a interpretácia v Eisenmanových textoch. Po prvý raz sa s pojmami analýzy a interpretácie v Eisenmanových textoch možno stretnúť v jeho dizertačnej práci, respektíve v rekapitulačnej štúdii *Towards an Understanding of Form in Architecture* z roku 1963, teda z obdobia, keď dizertáciu obhájil (Eisenman 2004, 2-10). Eisenmanovým školiteľom bol Colin Rowe, architekt a absolvent histórie architektúry na Warburgovom inštitúte v Londýne pod vedením Rudolfa Wittkowera. Inšpirovaný jeho geometrickou analýzou Palladiových vil našiel Rowe súvislosti medzi tzv. deväťštvorcovým rastrom Palladia a rastrom vil Le Corbusiera a svoj objav publikoval v dnes už slávnej eseji *Matematika ideálnej vily* z roku 1947 (Rowe 2007, 13-27). Rowova esej, dodnes považovaná za príkladnú formálnu analýzu architektonického diela, sa zaoberá v zásade proporciami, geometrickými rastrami a spája architektonické proporcie s hudobnými intervalmi tak, ako na ne poukázal Rudolf Wittkower v knihe *Architectural Principles in the Age of Humanism* z roku 1949. Pritom však jej záber bol oveľa širší. Porovnávala v zásade neporovnateľné: Palladiovu vilu Foscari Malcontenta s Le Corbusierovou vilou Stein v Garches, ktoré sa od seba líšili konštrukciou, priestorovou skladbou aj materiálom. Vonkajšou formou rozdielne diela boli však prepojené príbuznými proporciami a deväťštvorcovým rastrom, ktorý na prvý pohľad nevidno, ale pochopíme ho až analýzou ako vnútorný usporadúvajúci princíp. Tento formálny prostriedok umožňoval prekročiť rámec čistej formálnej analýzy, čo, mimochodom, Rowe urobil v spomínanej eseji niekoľkokrát, smerom k interpretácii dejinnej súvislosti renesančného humanizmu a moderného hnutia. Napokon, deväťštvorcový raster nebol v pôdorysoch vil uplatňovaný dôsledne ani presne ako vzorec, ale s určitými odchýlkami, napriek tomu však nestrácal funkciu usporadújúceho princípu. Dnes by sme jeho funkciu mohli opisovať ako diagramatickú, ale Rowe bol ochotný chápať ho na základe viacerých indícií ako „platónsky archetyp ideálnej vily“ (Rowe 2007, 25). Myšlienkové ovzdušie Roweovej eseje – ako aj cesta po Taliansku spolu s jeho školiteľom – Eisenmana významne ovplyvnili a s Rowom sa sústavne vyrovnával. Eisenman sa od tých čias zameral predovšetkým na dve obdobia, a to na taliansku renesanciu a na modernú architektúru. Zrejme aj prostredníctvom Rowa sa v texte dizertácie objavili odvolávky na Erwina Panofského, ikonografiu a ikonológiu, hoci tento model interpretácie, pokiaľ mi je známe, Eisenman dosiaľ nikdy nevyužil. V dizertácii dokonca explicitne tvrdí, že ikonografické interpretácie sú vzhľadom na jeho výklad moderných koncepcií irelevantné (Eisenman 2005, 71). Neznamená to, že rezignuje na symbolické formy a funkcie vôbec, len sú podriadené inému usporadúvaciemu pro-

cesu. Eisenman na prvý pohľad ide v Rowových stopách, preberá štafetu formálnej analýzy. Naviac má ambíciu zostaviť na jednej strane pojmový aparát takejto analýzy, na druhej strane akýsi slovník či kompendium formálnej reči modernej architektúry (Eisenman 2005, 103). Výsledky jeho analýz sa budú v mnohom podobáť Rowovým, ale budú sa od nich aj zásadne líšiť. Pri budovaní pojmového aparátu sa Eisenman najskôr jasne dištančuje od tradície výkladu formy v zmysle štýlového a estetického formalizmu a súčasne od zjednodušujúcich poňatí formy ako tvaru, obrysu, vzhľadu či figúry, aj keď s určitými predpokladmi tvarovej psychológie v texte priamo pracuje a bude sa k nim neustále vracat'. Formu chápe široko ako organizáciu a usporiadanie a umiestňuje ju do komunikačného procesu ako prehovor a súčasne základ jazyka. V tomto vyjadrení cítiť alúziu na Saussura a Eisenman skutočne vysvetľuje formu ako gramatiku, respektíve syntax, a súčasne ako vetu, ktorú možno spätne vzťahovať na syntaktické pravidlá (Eisenman 2005, 103). Prostredníctvom syntaktických pravidiel sa Eisenmanova koncepcia otvára aj Chomského *Syntaktickým štruktúram* z roku z roku 1957 a jeho predstave generatívnej gramatiky. Eisenman naznačenú podvojnú formu vyjadruje dvoma rozdielnymi pomenovaniami formy: rozlišuje formu generickú a špecifickú (Eisenman 2005, 76-77). Generická forma je forma geometrických priestorových útvarov, ktoré sa v architektonickej komunikácii používajú predovšetkým v dvoch podobách ako centrálna a pozdĺžna útvary. Tieto formy majú podľa Eisenmana svoju autonómnu logiku, respektíve syntax nezávislú od vonkajších podmienok. Špecifická forma naopak na viacerých úrovniach – od priestorového a objemového usporiadania až po použité materiály a farebnosť – je závislá od viacerých kultúrnych, spoločenských i politických okolností, ktoré sú vyjadrené v intenciiach a funkciách špecifickej formy, pričom tie môžu byť pragmatické, ale aj symbolické. Špecifická forma sa utvára v kontexte komunikácie, ale súčasne je korigovaná a preformulovaná syntaktickými pravidlami. Generická forma teda plní predovšetkým funkciu zdefinitívňujúcu, korekčnú, ale aj uľahčujúcu čítanie, a napokon kritickú. Nie je len Rowovým platónskym archetypom, ale poskytuje aj celú škálu syntaktických možností.

Toto rozlíšenie, v ktorom sú vpísané nesporne aj Corbusierove korekčné čiary alebo, ako priznáva Eisenman, aj implicitná syntax Corbusierových *Štyroch kompozícií*, priamo spomínaných v dizertácii (Eisenman 2005, 70), ako aj formalistická a štrukturalistická polarita imanentných zákonitostí a vonkajších náhodných intervencií, sa u Eisenmana stalo platformou formálnej analýzy a súčasne protovyjadrením jeho modelu kritickej autonómnej architektúry. Cieľom formálnej analýzy nemá byť len metrika a geometria architektonických artefaktov, vyjadrená v generickej forme, a ani vhodnosť, tvar, štýl reprezentovaný špecifickou formou, ale to, čo Eisenman volá „komplexná dialektika“ (Eisenman 2005, 102) vymedzovania generickej a špecifickej formy, teda sledovanie zrodu formálnych systémov. Demonštrovať to možno na niektorých krokoch formálnej analýzy jednej zo stavieb moderny, ktorú Eisenman považuje za kľúčovú: Casa del Fascio (1932 – 1936) od Giuseppe Terragniho (1904 – 1943) v talianskom meste Como (Eisenman 2005, 223-238). Dom, ktorý pôvodne slúžil ako centrála Fašistickej národnej strany, v sebe spájal dva programy: jedným bolo sústredenie administratívy a miestneho vedenia strany v jednej budove a druhým možnosť rýchlych pohybov zásahovej jednotky pri rôznych príleži-

tostiach. Terragni ako člen skupiny Gruppo 7 a stúpenec talianskeho racionalizmu v architektúre, ktorý býva niekedy veľmi problematcky a nerozlišujúco označovaný ako oficiálny smer Fašistickej národnej strany, zvolil na mieste v blízkosti historického jadra mesta Como budovu pripomínajúcu štvorkrídlové renesančné paláce, ale aj niektoré renesančné vily, dal jej ale strohú geometrickú formu bez historického tvaroslovia. Eisenmana popri týchto súvislostiach špecifickej formy zaujíma predovšetkým „zápas“ požiadaviek a volieb špecifickej formy na jednej strane a vzájomné vymedzovanie dvoch typov generickej formy – centrály a longitudály – zodpovedajúcej dvom naznačeným programom. V analýze Eisenman ukazuje, ako proces vymedzovania preniká rozličnými vrstvami a plánmi špecifickej formy, priestorovou skladbou na jednotlivých podlažiach a napokon aj na fasádach, keďže všade možno identifikovať zápas kocky a kvádra, resp. štvorca a obdĺžnika, takže akoby nebolo možné jednoznačne rozhodnúť, ku ktorej z alternatív sa Terragni priklonil. Táto stelesnená reverzibilnosť, respektíve alternatívnosť, ako to neskôr Eisenman opísal v úvode ku knihe *Giuseppe Terragni* (Eisenman, 2003; pozri aj Eisenman 2011, 155), naznačuje aj možnosť iného formálneho čítania a analýzy budovy, než toho, ktoré ho zaraďuje k nejakému štýlu a smeru, prípadne k totalitnej architektúre. Naopak, dovoľuje pristúpiť k dielu Casa del fascio ako k artefaktu, ktorý má ambíciu kriticky sa vymaniť z podobných súvislostí – napríklad neustálym spochybňovaním symterickosti, monumentality, idey palácovosti a podobne. Spomínaná reverzibilnosť ako prostriedok spochybňovania však vylučuje toto dielo aj z modernistických súvislostí, bazírujúcich na „pravdivosti“ vyjadrenia funkčného programu na fasáde budovy. Táto dvojaká kritickosť, smerom k minulosti a smerom k súčasnosti, robí z Casa del fascio výnimočné dielo, ktoré neskôr Eisenman nazve kritickým. Súčasne ale práve takéto dielo umožnilo Eisenmanovi zreflektovať vlastné postupy formálnej analýzy v porovnaní so svojím učiteľom. Neskôr to v úvode ku knihe *Giuseppe Terragni* (Eisenman 2003) opísal takto: „A práve uvedený aspekt Terragniho diela viedol ku skúmaniu toho, čo je bežne chápané ako formálna analýza a formálne navrhovanie, a odtiaľ k novému čítaniu formálneho všeobecne. Lingvistická analógia, a najmä idea kritického textu sú tu uplatnené so zámerom rozšíriť obecné hranice formálneho“ (Mitášová 2011, 153-154). Pochopiteľne, idea kritického textu sa v tejto fáze neuplatnila a presadzuje sa naplno až v Eisenmanovej postštrukturalistickej etape, ale retrospektívna sebareflexia len potvrdzuje, že Eisenmanovi od začiatku išlo tak o analýzu diela – a v tomto zmysle sú jeho analýzy dielocentrické –, ako aj o formy a postupy tejto analýzy. V tomto ohľade je jeho formálna analýza aj analýzou metateoretickou. Pojem interpretácie je v Eisenmanovej dizertácii použitý niekoľkokrát, vždy bez dôslednejšieho a podrobnejšieho vysvetlenia. Z kontextov je zrejmé, že na viacerých miestach sa formálna analýza a interpretácia zamieňajú. Inokedy pod interpretáciou rozumie priradovanie významov a funkcií určitým formám (Eisenman 2005, 87). Keď sa ale zamyslíme nad tým, do akých dôsledkov formálnu analýzu dovádza, je zrejmé, že interpretácia sa týka tak vzťahov ku kontextu, ako aj povahy a zmyslu diela, a preto je takéto terminologické váhanie pochopiteľné. Pochopiteľné je aj to, že interpretáciu si predstavoval aj v duchu Wartburgovho inštitútu ako čítanie významov symbolických foriem, a preto sa radšej držal pojmu formálnej analýzy. Treba pripomenúť, že rok potom,

čo Eisenman dokončil svoju dizertáciu, obhájili doktorské práce dvaja ďalší, dnes svetoznámi architekti: Christopher Alexander textom *Notes on the Synthesis of Form* na Harvarde a Christian Norberg-Schulz spisom *Intentions in Architecture* v Trondheime. Každá z nich inak rieši vzťah architektonickej formy a kontextu, ale zhodne smerujú k pojmu komplexnej alebo integrálnej teórie, čo nebolo Eisenmanovou ambíciou.

Z druhej štrukturalistickej etapy som vybral ako príklad analýzy a interpretácie Eisenmanovu štúdiu *Aspects of Modernism: Maison Dom-Ino and the Self-referential Sign* z roku 1980 (Eisenman 2004, 112-120). Ako zavŕšenie predchádzajúcej a otvorenie novej fázy napísal Eisenman brilantnú analýzu Stirlingovej Strojníckej fakulty v Leicestri pod názvom *Real and English, Destruction of Box I.* z roku 1974 (Eisenman 2004, 58-82). Záujem o semiotické analýzy potvrdzovala jeho štúdia *Semiotica e Architettura*, publikovaná v časopise *Cassabala*, číslo 429 z roku 1977, venovaná inak už spomínanému Terragniho dielu Casa del Fascio, na ktorej by bolo možné porovnávať výsledky formálnej a semiotickej analýzy, ale napriek tomu má jeho text *Aspekty modernizmu* v tejto etape kľúčové postavenie, a to z viacerých dôvodov. Potvrdzuje reflexiu peirceovskej semiotiky a semiológie saussurovsko-barthesovskej proveniencie, ale robí to v rámci formálnej analýzy a na rozdiel od zaužívaných klasifikácií znakov využíva predovšetkým pojem samoreferenčného znaku čiže znaku-neznaku, ktorý je podobný Mukařovského pojmu autonómneho znaku bez preukázateľných indícií, že by túto koncepciu, prednesenú vo francúzštine na Medzinárodnom filozofickom kongrese v Prahe v roku 1934, Eisenman poznal. Tento typ znaku a formálna analýza umožnili Eisenmanovi opätovne udržať autonómiu architektonického diela vo vzťahu ku kontextom, na ktoré znaky zvyčajne odkazujú alebo ich zastupujú a reprezentujú, a tým aj jeden z predpokladov kritickosti architektonického diela. Napokon, zatiaľ čo v prvej etape vystupoval Eisenman v pozícii teoretika a historické súvislosti síce akceptoval, ale ich neuprednostňoval, v štúdiu *Aspekty modernizmu* vystupujú do popredia. V prvej etape Eisenman vníma modernizmus z mnohých uhlov pohľadu, má ho aj v názve dizertácie, ale v zásade si k nemu zachováva rezervovaný, až neutrálny postoj, ako o tom svedčí formulácia: „Kvalifikácia niečoho ako moderného sa v tejto práci využíva iba ako kritérium výberu príkladov“ (Eisenman 2005, 69). Je zrejmé, že adjektívum *moderné* nadobúdalo na základe takéhoto jednoduchého klasifikačného kritéria len pomocný význam časovej spolupatričnosti. Toto kritérium bolo preto časovo chronologické. Tento Eisenmanov postoj je pochopiteľný, keďže rozdiely medzi modernizmom a renesančným humanizmom boli spochybnené analýzou jeho učiteľa. V štúdiu *Aspekty modernizmu* ho už ale zaujímajú aj vlastnosti a postupy modernistických diel, ktorými sa odlišujú od iných diel, ako aj charakteristika modernej doby ako takej. Pri jej opise prijíma Eisenman koncepciu dejín, ktorú našiel vo Foucaultovej knihe *Slová a veci*, keďže korešpondovala s koncepciou samoreflexívneho znaku. Samozrejme, mal k dispozícii aj esej umenovedca Clementa Greenberga *Modernistická maľba* z roku 1960, začínajúcu opisom charakteristického určenia modernistického maliarstva, ktorým sa stala sebakritickosť (Pospiszyl 1998, 35-42). Le Corbusierov (1887 – 1965) Inovatívny dom (Dom-Ino) z roku 1914 sa líšil od iných Eisenmanom analyzovaných diel tým, že bol chápaný ako konštrukčná stavebnica pozostávajúca zo šiestich pilierov a troch hori-

zontálnych platní zo železobetónu, bol to teda dom bez fasád, hoci sa rátalo s tým, že fasády a vnútorný priestor sa bude individuálne upravovať. Eisenman v osemnástich diagramoch krok po kroku overuje možnosti tejto stavebnice, alternatívy rozmerov horizontálnych platní, počtu pilierov a ich rozstupov a umiestnenia schodiska vzhľadom na syntaktické a fyzikálne možnosti konštrukcie. Pokračuje teda vo formálnej analýze, dokonca tvrdí, že dôkladná formálna analýza tohto diela ešte nebola vykonaná (Eisenman 2004, 114), a v rámci nej sa dostáva k slovu aj komparácia s renesančnými pôdorysmi, ale zmenili sa podmienky analýzy aj jej podoba. Generická forma síce zostáva v hre bez toho, že by toto pomenovanie zaznelo, ale fyzikálne zákonitosti zásadne obmedzujú možnosti geometrie – a to je signál iného uvažovania o možnostiach a mieste geometrie v architektúre. Špecifická forma, jej intencie a funkcie a ich priestorové vyjadrenia sú v Le Corbusierovom tzv. voľnom pláne definované len rámcovo a od začiatku ako nestále a poskytujúce veľkú variabilitu. Fasády neexistujú, a tak sa strácajú možnosti symbolických funkcií, hoci takéto funkcie z architektúry Inovatívneho domu celkom vytlačiť nemožno, lebo je tu vždy možnosť interpretovať napríklad piliere nielen v ich geometrickej a fyzikálnej zostave, ale aj v tradičnom symbolickom, alebo dokonca ikonickom poriadku. Niet tu však záchytného bodu. Formy a syntaktické vzťahy sa sťahujú do seba, prestávajú byť priehľadné – a to sú sprievodné javy modernej epistémy. V ich odlišných možných usporiadaniach sa teraz objavujú náznaky odkazov na zámernosť postupov ich utvárania, a teda aj elementárne predpoklady intencionálnej znakovosti. Eisenmanova dôsledná vykonávaná formálna analýza syntaxe sa v nachádzaní odlišnosti možných rozdielov zracia na svoj protiklad: na analýzu semiotickú. Tú však Eisenman nikdy úplne nerozvinie (neurobia to ani jej známe verzie v podaní Charlesa Jencksa alebo Umberta Eca), ale zastane pri sebareflexívnom znaku, ktorý semiotickú interpretáciu znovu vracia späť k formálnym postupom diferencujúceho utvárania. Tento paradoxný pohyb vnútri formálnej analýzy nie je čímsi samoúčelným, ale názorne ukazuje, že ani ideálne geometrické vzťahy, ani fyzikálne zákonitosti konštrukcie nerobia architektúru architektúrou, ale práve ich zámerné a diferencované využívanie v rámci daných možností. Sebareflexívny znak sa potom stáva indikátorom tak architektonickosti, ako aj modernosti a súčasne zárukou kritickosti. V rámci takto zmenených podmienok formálnej analýzy dostáva iné možnosti aj interpretácia. Popri tradičnom priradovaní významov a alegoréze v prípadoch *pilier ako konštrukčný prvok* a *pilier ako kmeň stromu*, sa interpretáciou stáva v zásade každé alternatívne čítanie syntaktických vzťahov, vedúce k ich zvýznamňovaniu, a teda k utváraniu zoskupení sebareflexívnych znakov.

V tretej etape Eisenmanovej „teoretickej práce“, ktorá je opisovaná ako postštrukturalistická, sa profiluje Eisenmanov názor na architektúru a zároveň sa prebudováva vzťah medzi formálnou analýzou a interpretáciou a ich pojmovými inštrumentármi. Ide o fázu, keď sa Eisenman vážne zaoberá spochybňovaním metafyziky architektúry prostredníctvom premýšľania Derridovej kritiky metafyziky prítomnosti a pôvodu (Zervan 1999). Pojmy generickej a špecifickej formy striedajú pomenovania silnej a slabej formy. Kým silná forma v sebe spája charakteristiky generickej i špecifickej formy, slabá forma, nadväzujúca na Vattima (Vattimo, Rovatti 2013) vyjadruje spochybňujúce a kritické stratégie

z predchádzajúcich období: „Slabá forma je arbitrárna, nerozhodnuteľná, excesívna, nemá ontológiu ani teleológiu hodnôt, teda nemá silné vzťahy k naratívom priestoru a času“ (*Re-Working Eisenman* 2003, 53). Práve určenie nerozhodnuteľnosti zohráva v tomto období významnú úlohu. Popri slabej forme vstupuje do Eisenmanovho myslenia po diskusiách s Derridom, ktorých výsledkom bola kniha *Chora L Works* (Kipnis, Leiser 1997), pojem textu, ako ho poznáme z Derridovej *Gramatologie*. V procese vymedzovania pozícií formy a textu vznikajú aj nové súvislosti medzi formálnou analýzou a interpretáciou. Medzistavmi tohto procesu sú dve pozoruhodné Eisenmanove knihy: prvou je *Giuseppe Terragni. Transformations Decompositions Critiques* z roku 2003 a druhou *Ten Canonical Buildings: 1950 – 2000* z roku 2008. Kým v prvej ide v zásade o komparáciu dvoch diel, Casa del Fascio a bytového domu Casa Giuliani-Frigerio v meste Como, z ktorej vyplynulo niekoľko závažných záverov, druhá je pokusom o analýzu a interpretáciu desiatich stavieb, ktoré na tieto závery nadväzujú a ďalej ich precizujú. Prvým záverom monografie o Terragnim je zmena pozície toho, kto analyzuje a interpretuje. Z úvodu tejto štúdie je zrejmé, že pozíciu teoretika a historika tu obsadzuje architekt. Dôsledky tejto výmeny sa neprejavujú len v tom, že pojem interpretácie sa rozvrstvuje (nepôjde len o interpretáciu diela interpretátorom, ale aj o interpretáciu diela dielom), ale najmä v tom, že kým architekta podľa Eisenmana zaujímajú predovšetkým vnútorné problémy architektúry, hľadá ich riešenia a reaguje na ich alternatívne možnosti, historik začleňuje dielo do premenlivých kultúrnych kontextov. Druhým záverom je zistenie, že na dva domy v jednom meste približne z toho istého obdobia nebolo možné použiť ten istý model analýzy, a preto bolo treba vypracovať diferencovanejšie postupy. Tretí záver opisuje sám Eisenman takto: „To nastoľuje situáciu oscilujúcich čítaní, čo je protikladom dvoch alternatívnych čítaní, ktoré dominovali v prípade Casa del Fascio. Rozdiel medzi týmito dvoma čítaniami je kľúčový. V Casa del Fascio sú možné dve stabilné čítania, ktoré alternujú. V Casa Giuliani-Frigerio konštantná oscilácia nikdy neumožní, aby stabilita čítania bolo úplne koherentná.“ To je v zásade opis toho, čo bude v knihe *Ten Canonical buildings* nazvané nerozhodnuteľným s odvolaním sa na Derridovu knihu *Dissemination* z roku 1972 (Derrida 1981, 213, 222, 278; pozri aj Derrida 1988, 148) a prostredníctvom neho aj na Gödelove dôkazy neúplnosti formálnych systémov, ktorých dôsledkom bol aj objav tzv. nerozhodnuteľných viet. Nerozhodnuteľnosť ako atribút postmodernosti v neštylovom chápaní Eisenman postaví proti Empsonovej ambiguite (Empson 1949), ktorú na rozdiel od Venturiho považuje za príznak modernosti. Ale to je len jedna z úloh, ktorú nerozhodnuteľnosť zohrá v knihe *Ten Canonical Buildings*. Oveľa zásadnejšiu funkciu bude mať pri vysvetľovaní nového chápania interpretácie vo vzťahu k formálnej analýze a pri rozlišovaní medzi veľkými/majstrovskými, kritickými a kánonickými dielami. Každé z vybraných kánonických diel bude špecifickým prejavom nerozhodnuteľnosti. Ako príklad toho, čo tento koncept nerozhodnuteľnosti prináša a ako pracuje, som si vybral prvé dielo v poradí Eisenmanovho výberu, teda bytový dom Casa Il Girasole v Ríme z rokov 1947 – 1950 od Terragniho súputníka architekta Luigiho Waltera Morretiho (1907 – 1973). V Morretim našiel Eisenman spriazneného architekta, ktorý sa okrem architektonickej tvorby venoval aj písaniu o architektúre i architektonickom priestore a bol zaklada-

teľom časopisu *Spazio* (1950 – 1953), ktorý viedol spolu s Feliciou Abruzzese. Robert Venturi v knihe *Zložitost' a protiklad v architektúre* spomína bytový dom Casa Il Girasole z aspektu, ktorý Eisenman nazýva „na prvý pohľad“ (Eisenman 2008, 31), a vyzdvihuje naozaj to, čo je najzjavnejšie: podvojnost', alebo ambiguitu, jednotu domu, alebo dom rozdelený medzerou na dve časti. (Venturi 2001/2003, 21). Casa Il Girasole má v sebe množstvo podobných podvojností či viacznačností. Obsahuje celý rad odkazov na historické formy architektúry: náznak edikuly v čelnej fasáde, odkazy na dva deväťštvorcové rastre za sebou a pravouhlý zjednocujúci raster, alúzie na florentské paláce, ale tie sú realizované nie ako citácie v dobovom historickom tvarosloví, ale v súčasných geometrických formách, ktoré navyše v mnohých prípadoch spochybňujú svoje funkcie. Jazyk domu je abstraktný, geometrický, ale súčasne aj figuratívny, čo okrem už spomínaných náznakov potvrdzuje motív slnečnice (Il girasole), otáčanie za slnkom, ktoré preniká hmotovou a priestorovou skladbou domu. Výsledné podoby domu ale nemožno jednoznačne odvodiť pomocou transformačných pravidiel z geometrickej syntaxe, a naopak figúru slnečnice nemožno uvidieť v tvare domu, ale skôr v jeho priestorovom usporiadaní. Štruktúrnym a konštrukčným zostavám často konkurujú notačné zápisy, napríklad vtedy, keď na zadnej strane fasády zostava okenných otvorov zachováva edikulový rozvrh čelnej fasády. Na základe týchto postupov vzniká čosi viac ako vnútorne konzistentná forma, v ktorej je do určitej miery zapísaný aj priebeh jej čítania a interpretácie, lebo jednotlivé prvky získavajú významy z viacerých možných usporiadaní a sú potenciálne mnohovýznamové a mnohofunkčné, zapájajú sa do nelineárnych, mnohosmerových, ale vždy architektonických súvislostí. Práve tie Eisenman pomenúva v zhode s Derridom ako text, a preto možno povedať, že dielo je neustálym vymedzovaním formových a textových súvislostí, pričom ani forma, ani text si nezachovávajú všetky svoje charakteristiky. Text je ohraničený formou, lebo jeho hranicami je architektúra, keďže musí zostať vnútroarchitektonický, a forma je vnútorne nekonzistentná, a teda neúplná, vyžadujúca si textové doplnenie. Všetky Morettiho reakcie na aktuálne kultúrne dianie sú sprostredkované jeho polemikami s modernistickou koncepciou neutrálneho a matematického priestoru na jednej strane a polemikou s novými formami eklekticizmu, ktorý sa chystá etablovať ako nový štýl, na strane druhej. Stále teda ide o vnútroarchitektonickú diskusiu. Preto Eisenman opisuje Casa Il Girasole ako jedno z prvých neštýlovo postmoderných diel. V knihe *Ten Canonical Buildings* je rovnako ako v predchádzajúcich Eisenmanových textoch znovu premyslený aj pojmový aparát formálnej analýzy a interpretácie. Formálna analýza sa jednoznačne definuje ako postup odlišný od iných, napríklad estetických analýz, ale predovšetkým od analýz mimoarchitektonických kontextov a sleduje predovšetkým vnútorné usporiadanie, konzistenciu syntaktických vzťahov a transformačných pravidiel. V tomto zmysle je formálna analýza lineárna, kontinuálna, rozhodnuteľná a uprednostňuje prítomné (Eisenman 2008, 28). Tam, kde sa preukáže jej nedostatočnosť, to znamená neúplnosť a nerozhodnuteľnosť na základe vnútornej konzistencie, nastupuje textová interpretácia, ktorá reaguje na textovú interpretáciu diela dielom. Tá podľa Eisenmana vykladá rozmanité línie architektonickej intertextuality a je preto významovo multivaleťná, diskontinuálna a plurismerová, viacčasová a nerozhodnuteľná. Usiluje sa pochopiť

dielo ako nerozhodnuteľnosť v zmysle predpokladu všetkých jeho možných usporiadaní, aj tých, ktoré boli vkladané zámerne, aj tých, ktoré boli vytesnené. Nerozhodnuteľnosť chápe textová analýza ako dejúcu sa kvalitatívnu multiplicitu rozmanitých čítaní, teda už nie v zmysle neúplnosti konzistencie, ale ako multiplicitu uskutočnených i neaktualizovaných možností rôznych identifikovaných čítaní, ktoré napriek dezintegrite a nestabilnému a neuzavretému celku nie sme náchylní diagnostikovať ako chyby ani zlyhania, keďže si uvedomujeme, že programy týchto rozličných čítaní napríklad zmysluplne reagujú a riešia práve spomínané vnútroarchitektonické problémy (Eisenman 2008, 28-29). Obidva postupy teraz Eisenman pomenúva spoločným názvom *close reading*, ktorého pôvod treba hľadať v literárnovednom smere *New Criticism*. Eisenman siahol po tomto názve, veľmi rozšírenom v angloamerickom prostredí, nie preto, že by chcel potvrdzovať literatúrocentrizmus svojej koncepcie formálnej analýzy a textovej interpretácie, ale predovšetkým preto, že chcel nadviazať na pôvodné významy tohto pomenovania sústredného a na dielo zameraného výskumu. Tento názov paradoxne niektoré súvislosti vyzdvihuje, a iné suspenduje, čím vnáša do pôvodne neaxiologickej a neteleologickej koncepcie hodnotové hierarchie. Zreteľne sa to prejavuje v diferenciácii medzi kánonickými, kritickými a majstrovskými dielami, ktoré autor zavádza v knihe *Ten Canonical Buildings* (Eisenman 2008, 16-24). Túto typológiu možno čítať tak axiologicky, ako aj neaxiologicky. Nehodnotovo predstavujú spomínané tri verzie diel modely vpísaných čítaní, s ktorými sa formálna analýza a textová interpretácia môžu stretnúť. Majstrovské dielo potom predstavuje podľa Eisenmana zapísané jedinečné čítanie alebo viacero ambiguitných čítaní spojených do originálneho celku. V tomto zmysle je nadčasové, respektíve transčasové – či už jedinečnosťou posolstva, alebo opätovne odhaľovanou viacznačnosťou vybudovaného celku. Analýza a interpretácia len potvrdzuje, čo je vpísané. Kánonické dielo nie je v Eisenmanovom poňatí dielom, ktoré predkladá normatívne alebo didaktické vzory analýzy či interpretácie. Naopak, je dielom, ktoré stelesňuje medzistavy, nerozhodnuteľnosť tak vnútri formových, ako aj textových súvislostí. Reaguje na minulé diela a inšpiruje tie vznikajúce. Formálna analýza a textová analýza v rozličných obdobiach odhaľujú tak kritické nadväznosti, ako aj rozsah a formu inšpirácií, a preto je určenie kánonickosti historicky premenlivé. Kánonické dielo je implicitne kritické, vstupuje do vnútroarchitektonickej diskusie a vychyľuje ju rozmanitými smermi, preto je „alternatívnou interpretáciou histórie“ (Eisenman 2008, 17). Kritické dielo ale nemusí byť nevyhnutne kánonické, pričom reprezentuje postoje k aktuálnym architektonickým problémom, jeho čítanie je zapísané ako alternatívne, stelesňujúce dobové čítania, ale súčasne ich spochybňuje. Formálna a textová analýza objavujú súvislosti diela s dobovými diskusiami. Takto popísané tri typy diel sú modelmi formálnej analýzy a interpretácie v čistej podobe, no oveľa častejšie sa možno stretnúť s ich prienikmi. Casa Il Girasole je teda kritickým i kánonickým dielom: kritickým preto, že polemizuje s dobovými modernistickými a postmodernistickými predstavami; kánonickým preto, že samo reinterpretuje minulé diela a na jeho riešenia nadväzuje napríklad spomínaný Robert Venturi dielom *Dom pre moju matku* v Chestnut Hill z roku 1962. Spomenutá typológia má však aj axiologické potencie. Kánonické dielo pripomína model vývinovej hodnoty, kritické dielo model aktuálnej alebo

genetickej hodnoty a majstrovské dielo model nadčasovej hodnoty tak, ako to poznáme z prostredia českého a slovenského štrukturalizmu.

Záver. Pokúsil som sa ukázať kontinuitu a premenlivosť názorov Petra Eisenmana na formálnu analýzu a interpretáciu architektúry v troch zatiaľ najdôležitejších fázach jeho „teoretickej práce“. Naznačil som myšlienkové, najmä lingvistické a filozofické kontexty jeho úvah a pokúsil som sa prepojiť ich s rozličnými pozíciami teoretika, kritika, historika a architekta, do ktorých sa Eisenman projektoval. Dúfam, že sa mi podarilo ukázať Eisenmana ako autora, ktorý výrazne preferuje formálnu analýzu proti interpretácii. Interpretáciu doposiaľ ani terminologicky, ani obsahovo precízne nevyložil. Napriek tomu sa v jednotlivých fázach prejavila, infikovala a spochybnila rigidnosť formálnej analýzy semiotickými a neskôr textovými interpretáciami.

Literatúra

- ALEXANDER, Ch. (1964): *Notes on the Synthesis of Form*. London: Oxford University Press. Blurred Zones (2003). New York: Monacelli Press.
- BOIS, Y.-A. (1994): Surfaces. In: Bedard, J. F. (ed.): *Cities of Artificial Excavation*. New York: Rizzoli, 38-46.
- DAVIDSON, C. (ed.) (2005): *Code X. The City of Culture of Galicia*. New York: Monacelli Press.
- DERRIDA, J. (1988): *Limited INC*. Evanston: Northwestern University Press.
- DERRIDA, J. (1981) *Dissemination*. London: Athlone Press.
- EAGLETON, T. (2005): *Úvod do literárnej teórie*. Praha: Triáda.
- EISENMAN, P. (1987): *Houses of Cards*. London: Oxford University Press.
- EISENMAN, P. (1995): *Aura und Exzess*. Wien: Passagen Verlag.
- EISENMAN, P. (1999): *Diagram Diaries*. London: Thames and Hudson.
- EISENMAN, P. (2003): *Giuseppe Terragni. Transformations Decompositions Critiques*. New York: Monacelli Press.
- EISENMAN, P. (2004): *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963 – 1988*. New Haven and London: Yale University Press.
- EISENMAN, P. (2005): *Die formalen Grundlegung der modernen Architektur*. Berlin, Zürich: gta Verlag, gebr. Mann Verlag.
- EISENMAN, P. (2005): *Ins Leere geschrieben*. Wien, Passagen Verlag.
- EISENMAN, P. (2007): *Written into the Void: Selected writings 1990 – 2004*. New Haven and London: Yale University Press.
- EISENMAN, P. (2008): *Ten Canonical Buildings: 1950 – 2000*. New York: Rizzoli.
- EISENMAN, P. (2011): Terragni a idea kritického textu. In: Mitášová, M. (ed.): *Oxymorón a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury*. Praha: Zlatý řez a Vysoká škola výtvarných umění, 155-158.
- EMPSON, W. (1949): *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.
- GREENBERG, C.: Modernistická malba. In: Pospiszył, T. (ed.) (1998): *Před obrazem*. Praha: OSVU.
- KIPNIS, J. – LEESER, T. (eds.) (1997): *Derrida, J., Eisenman, P. Chora L Works*. New York: Monacelli Press.
- MALLGRAVE, H. F., Goodman, D. (2011): *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*. West Sussex: Wiley–Blackwell.

- MITÁŠOVÁ, M. (2011): Americká kritická a projektivní teorie architektury. In: Mitášová, M. (ed.) (2011): *Oxymorón a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury*. Praha: Zlatý řez a Vysoká škola výtvarných umění, 8-36.
- MITÁŠOVÁ, M. (ed.) (2012): *Oxymorón a pleonasmus II. Rozhovory o kritické a projektivní teorii architektury*. Praha: Zlatý řez a Vysoká škola výtvarných umění.
- MITOSEKOVÁ, Z. (2010): *Teorie literatury. Historický přehled*. Brno: Host.
- NEWTON, K. M. (2008): *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum.
- NORBERG-SCHULZ, Ch. (1965): *Intention in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Re-working Eisenman* (2003). London: Academy Edition.
- ROWE, C. (2007): *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA.
- VATTIMO, G. – ROVATTI, P. A. (eds.) (2013): *Weak Thought*. New York: State University of New York Press.
- VATTIMO, G. (1991): Chvála slabého myslenia. In: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: ARCHA, 155-163.
- VENTURI, R. (2001/2003): *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha: Arbor vitae.
- ZERVAN, M. (1999): Pojem aury v diele Petra Eisenmana. In: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: ARCHA, 114-134.
- ZERVAN, M. (2005): Amnézia verzus Anamnesis. *Profil* 2, 6-20.
- ZERVAN, M. (2010): Aura ako odchýlka. *Anthropos*, 7 (2), 65-71.

Text vznikol v rámci grantového projektu VEGA 2013 *Interpretačné metódy v architektúre*.

Marián Zervan
Katedra dejín a teórie umenia FF TU
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
SR
e-mail: marian.zervan@gmail.com