

Texty píšící architekty a historičky moderní architektury Beatriz Colominy, která od 80. let působí v USA a v současnosti vede studijní program Média a modernost (Media and Modernity) na Princetonské univerzitě, byly česky nebo slovensky publikovány v několika antologiích a časopisech.^a Ve studii *Stěna s otvory*, která vychází z autorčiny disertace na Škole architektury v Barceloně, Colomina v kontextu kritické teorie architektury a médií a prostřednictvím kultivování psychoanalytické interpretace promýší vztahy mezi veřejným a privátním, vnějším a vnitřním, pohledem/obrazem a okem/optickým přístrojem, sexualitou a prostorem při tvorbě a užívání moderních prostor Loosových a Le Corbusierových rodinných domů a vil. Jednou z rovin výkladu, která ji (kromě samotné povahy architektonického díla v době jeho technické reprodukovatelnosti a v době masmédií) zajímá, je také rodová (genderová) interpretace architektury. Tento text měl a má vliv nejen na americkou diskusi o institucionálním vymezení architektury a jejích mimosociologických rodových výkladech, ale také na mezinárodní kulturologické diskuse o vztahu architektury, audiovizuálních umění a multimédií. Texty Colominy jsou diskutovány rovněž jako součást kurátorských studií. I v tomto směru mohou ovlivnit tyto obory také v Čechách a na Slovensku, zejména v rozšíření preferovaných obecně historických, sociologicky a sociálně zaměřených interpretací domácí moderní architektury a jejího odkazu.

Text je přetištěn v plném znění bez obrazové dokumentace z katalogu Max Risselada (ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos/Le Corbusier*, Archa, Zlín 2012, s. 32–52.

Z anglického originálu Beatriz Colomina, *The Split Wall. Domestic Voyeurism*, in: Max Risselada (ed.), *Raumplan Versus Plan Libre. Adolf Loos/Le Corbusier*, o10 Publishers, Rotterdam 2008, s. 32–51, přeložila Petra Ocelková.

Publikováno též: Beatriz Colomina, *Intimacy and Spectacle. The Interiors of Adolf Loos*, AA Files, 1990, č. 20, podzim, s. 5–15 [autorský upravená verze]; Beatriz Colomina, *The Split Wall. Domestic Voyeurism*, in: eadem (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, s. 73–128; Beatriz Colomina, *Interior a Window*, in: eadem, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1994, s. 232–281 a 282–335 [autorský upravená verze]; Beatriz Colomina, *Interior a Ventana*, in: eadem, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) – Colegio Oficial de Arquitectos de la Región de Murcia (COAMU) – Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia, Murcia 2010, s. 158–185 a s. 187–219 [autorský upravená verze].

^a Beatriz Colomina, Bojové línie – E. 1027, Aspekt, 1997, roč. 5, č. 3, s. 42–49. Přeložila Monika Mitášová. – Eadem, L'Esprit Noveau. Architektura a reklama, in: Jana Tichá (ed.), *Architektura na prahu informačního věku*, Zlatý řez, Praha 2001, s. 39–60. – Eadem, Posedlost informacemi, in: Jana Tichá (ed.), *Architektura v informačním věku*, Zlatý řez, Praha 2006, s. 39–54. Oba texty přeložila Jana Tichá.

BEATRIZ COLOMINA STĚNA S OTVORY. DOMÁCÍ VOYEURISMUS

„Žít znamená zanechávat stopy,“ píše na téma zrození interiéru Walter Benjamin. „Interiér je zvýrazňuje. Byla vynalezena spousta potahů a chráničů, povlaků a pouzder, do kterých se vtiskly stopy předmětů každodenní potřeby. I stopy obyvatele interiéru na něm zanechají svůj otisk. Vzniká detektivní příběh, který tyto stopy sleduje... Zločinci prvních detektivních románů nejsou gentlemani ani apači, nýbrž samotní příslušníci buržoazie.“¹

V detektivním románu máme vždy nějaký interiér. Může však detektivní román být o samotném interiéru, o skrytých mechanismech, jimiž z prostoru vzniká interiér? Neboli detektivní příběh o pátrání samém, o kontrolujícím pohledu, pohledu kontroly, kontrolovaném pohledu. Ale kam by se otiskly stopy tohoto pohledu? Kde máme pokračovat? Je nějaké vodítko?

V necitovaném úryvku ze slavné Le Corbusierovy knihy *Urbanisme* (1925) se dočteme: „Jednoho dne mi Loos řekl: „Vzdělaný člověk se nedívá z okna. Jeho okno je z matného skla. Je tam jen proto, aby do místnosti proniklo světlo, nikoliv proto, aby jím prošel pohled.“² Tento úryvek poukazuje na očividný, přesto však očividně přehlížený rys Loosových domů: okna jsou nejen neprůhledná nebo zakrytá jemnými závěsy, ale dokonce se zdá, jako by uspořádání prostorů a dispozice vestavěného nábytku (*immeuble*) přístupu k oknům překážely. Pohovka je často umístěna opěradlem k oknu a tím zajišťuje, že si obyvatel sedne k oknu zády, čelem do pokoje. Je tomu tak dokonce i v případě oken, která jsou otočena do jiných vnitřních prostorů – jako například v sedacím koutku dámského pokoje Müllerovy vily (Praha, 1930). Navíc pokud vstoupíte do Loosova interiéru, vaše tělo je neustále natáčeno tak, aby se dívalo na prostor, kterým se právě pohybujete, a nikoliv na blížící se prostory nebo na prostory venku. Tělo je zastaveno každým otočením, každým pohledem zpět. Při pohledu na fotografie si snadno sami sebe představíte v těchto přesných, statických pozicích, které jsou obvykle naznačeny neobsazeným nábytkem. Fotografie ukazují, že autorovým záměrem bylo, aby byly tyto prostory chápány obýváním, používáním tohoto nábytku, „vstoupením“ do fotografie, tím, že se v nich bude žít.³

¹ Walter Benjamin, Paris, Capital of the Nineteenth Century, in: idem, *Reflections*, přeložil Edmund Jephcott, Schocken Books, New York 1986, s. 155–156. Srov. český překlad jako Paříž, hlavní město devatenáctého století, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 74. Přeložila Věra Saudková [pozn. ed.].

² „Loos m'affirmait un jour: „Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre es ten verre dépoli; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard.“ Le Corbusier, *Urbanisme*, Ed. Crès & Cie, Paris 1925, s. 174. Když byla tato kniha vydána v angličtině pod názvem *The City of Tomorrow and its Planning*, v překladu Fredericka Etchellse (Payson & Clarke, New York 1929), zněla tato věta následovně: „A friend once said to me: „No intelligent man ever looks out of his window; his window is made of ground glass; its only function is to let in light, not to look out of.“ (s. 185–186). V tomto překladu bylo Loosovo jméno nahrazeno slovem „friend“ (přítel). Byl snad pro Etchellse Loos „někým zcela bezvýznamným“, nebo je to jen další příklad určitého nedorozumění, které vedlo k chybnému překladu názvu knihy? Možná to byl sám Le Corbusier, kdo o vyneschání Loosova jména rozhodl. Jiným, ale neméně příznačným příkladem je chybný překlad „laisser passer le regard“ (aby jím prošel pohled) jako „to look out of“ (aby se jím díval ven). Jako kdyby mělo být zabráněno vyznění myšlenky, že může pohled jako takový nabýt života sám o sobě, nezávisle na pozorovateli. Tohle se může stát jen ve Francii!

³ Vnímání prostoru není založeno na tom, čím prostor je, ale spíše na tom, co ztvárňuje. Postavený prostor v tomto smyslu nemá autoritu o nic větší než výkresy, fotografie nebo popisy.

V Mollerově domě (Vídeň, 1928) je nad úrovní obývacího pokoje vyvýšený sedací kout s pohovkou umístěnou proti oknu. Přestože se člověk nemůže z okna dívat, jeho přítomnost silně cítí. Police s knihami kolem této pohovky a světlo přicházející ze zadu naznačují příjemný koutek na čtení. Pohodlí v tomto prostoru je však více než jen smyslové, je zde totiž také psychologický rozměr. Pocit bezpečí je navozen místem této pohovky, umístěním lidí, kteří na ní sedí proti světlu. Pokud někdo vejde od vchodu nahoru po schodech (to je sama o sobě poměrně tmavá pasáž) do obývacího pokoje, bude mu několik okamžiků trvat, než rozpozná člověka sedícího na pohovce. Naopak člověk sedící na tomto místě by jakékoli vyrušení odhalil okamžitě, stejně jako když herce, který vstoupí na pódium, okamžitě zpozoruje divák v lóži.

Loos se zmiňuje o divadelní lóži v souvislosti s poznámkou, že „malý rozměr divadelní lóže by byl nesnesitelný, kdyby se z ní člověk nemohl dívat na velký prostor pod ní“.⁴ Když se Kulka a později Münz dívali na tuto poznámku z hlediska ekonomie prostoru, kterou poskytuje *Raumplan*, přehlíželi její psychologický rozměr. Podle Loose se divadelní lóže nachází na průsečíku mezi klaustrofobií a agorafobií.⁵

Tento prostorově-psychologický prostředek může být nazíráno také z pohledu moci, kontrolních systémů uvnitř domu. Vyvýšený sedací koutek Mollerova domu poskytuje jeho obyvateli výhodné místo, ze kterého má o interiéru přehled. Pohodlí v tomto prostoru se tedy vztahuje k intimitě i ke kontrole.

Toto místo je ze série obytných prostorů nejintimnější, paradoxně však není umístěno v samém středu domu, nýbrž na jeho okraji, a vytlačuje tak objem ven z uliční fasády, přímo nad hlavní vchod. Navíc koresponduje s největším oknem na tomto pohledu (téměř horizontálním oknem). Obyvatel tohoto prostoru tak může odhalit každého, kdo překračuje práh či vstupuje do domu (zatímco je krytý záclonou), a monitorovat jakýkoliv pohyb uvnitř v interiéru (zatímco je „krytý“ světlem ze zadu).

V tomto prostoru představuje okno pouze zdroj světla (nikoliv rám pro výhled). Oči se mají dívat do interiéru. Jediný možný výhled z tohoto místa ven vyžaduje, aby pohled prošel celou hloubkou domu, z výklenku k obývacímu pokoji a dále k hudebnímu pokoji, který se otevírá do zadní zahrady. Pohled ven je tedy závislý na pohledu na interiér.

Takový pohled najdeme i v jiných Loosových interiérech. Například v Müllerově vile navozuje sled prostorů kolem schodiště vznikající pocit soukromí směrem od salonu k jídelně a pracovně, k „dámskému pokoji“ (*Zimmer der Dame*) s vyvýšeným koutkem pro sezení, který je umístěn ve středu nebo „srdeči“ domu.⁶ Okno v tomto prostoru však poskytuje výhled do obytného prostoru. Izde je ten nejintimnější pokoj jako divadelní lóže, umístěný přímo nad vchodem do společenských prostorů v tomto domě, tak, aby byl vetřelec snadno a okamžitě spatřen. Podobně je pohled na venkovní prostor směrem k městu z této „divadelní lóže“ obsažen ve výhledu na interiér.

4 Ludwig Münz - Gustav Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Verlag Anton Schroll, Wien - München 1964, s. 130-131. Anglický překlad: Adolf Loos. *Pioneer of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 1966, s. 148: „We may call to mind an observation by Adolf Loos, handed down to us by Heinrich Kulka, that the smallness of a theatre box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond; hence it was possible to save space, even in the design of small houses, by linking a high main room with a low annex.“

5 Georges Teyssot poznamenal, že „bergsonovské pojetí místnosti jako útočiště před světem je zde formulováno jako „juxtapozice“ mezi klaustrofobií a agorafobií. Tuto protichůdnost najdeme již u Rilkeho“. Georges Teyssot, *The Disease of the Domicile*, Assemblage, 1988, č. 6, červen, s. 95.

6 K tomuto sedacímu koutku vede i přímější a soukromější cesta – schodiště u vchodu do salonu.

Tento prostor je vložen do středu domu a tím nabývá jednak povahy „posvátného“ místa, zároveň je však také kontrolním místem. Pohodlí tedy opět paradoxně vytváří dvě zdánlivě protikladné okolnosti, intimitu a kontrolu.

Výše popsané myšlenky se jen stěží shodují s představou pohodlí, které je spojováno s interiéry devatenáctého století tak, jak je popisuje ve svém fragmentu *Louis-Philippe, or the Interior* Walter Benjamin.⁷ V Loosových interiérech není pocit bezpečí docílen pouze tím, že se člověk jednoduše otočí k exteriéru zády a ponoří se do svého vlastního vesmíru – do „lóže v divadle světa“, abychom použili Benjaminovu metaforu. Dům již není divadelní lóže. Divadelní lóže je uvnitř domu a člověk z ní má výhled na vnitřní společenské prostory. Obyvatelé Loosových domů jsou jak herci, tak diváky tohoto rodinného jeviště – jsou součástí svého vlastního prostoru, a přece od něj odděleni. Klasické odlišení mezi vnitřkem a vnějkem, soukromým a veřejným, objektivním a subjektivním začíná být spletité.⁸

Divadelní lóže v Mollerově domě a Müllerově vile jsou prostory označené za „ženské“, jejich domácký charakter nábytku kontrastuje s nábytkem sousedního „mužského“ prostoru, tedy knihoven. V těchto prostorech reprezentují kožené pohovky, stoly, komín a zrcadla „veřejný prostor“ uvnitř domu – kancelář a klub pronikají do interiéru. Pronikají však pouze do izolovaného pokoje – prostoru, který patří do sledu společenských prostor uvnitř domu, není však jejich součástí. Jak podotýká Münz, knihovna je „oázou klidu“, „oddělenou od ruchu domácnosti“. Vyvýšený výklenek Mollerova domu na jedné straně a *Zimmer der Dame* Müllerovy vily na druhé mají nejen výhled na společenské prostory, ale také jsou umístěny na samém konci řady pokojů, na prahu soukromých, tajných horních místností, kde se ukryvá sexualita. Na křížovatce mezi viditelným a neviditelným je žena, která stráží nevyslovitelné.⁹

Divadelní lóže je však něco, co poskytuje ochranu a zároveň poutá pozornost samo o sobě. Když tedy Münz popisuje vchod do společenských prostor Mollerova domu, píše: „Když člověk vstoupí dovnitř z jedné strany, jeho pohled putuje opačným směrem, dokud se nezastaví na světlém, příjemném výklenku, vyvýšeném nad úro-

7 Za vlády Ludvíka Filipa vstupuje občan do nové etapy dějin... Životní prostor se pro soukromou osobu poprvé dostává do rozporu s jeho pracovním prostorem. Životní prostor tvoří interiér, kancelář je jeho doplňkem. Soukromá osoba, která si vyrovňává své účty s realitou ve své kanceláři, požaduje, aby se jeho iluze udržely v interiéru. Tato potřeba je naléhavější a naléhavější od té doby, co již nemá v úmyslu rozširovat své obchodní úvahy do těch společenských. V utváření svého soukromého prostředí potlačuje obé. Z tohoto pramení fantasmagorie interiéru. Pro soukromého jedince představuje soukromé prostředí vesmír. V něm shromažďuje vzdálená místa a minulost. Jeho salon je lóže v divadle světa.“ Walter Benjamin (cit. v pozn. 1), s. 154. Srov. český překlad in: Benjamin (cit. v pozn. 1), s. 72-73 [pozn. ed.]

8 To nám připomíná Freudovu studii nazvanou *A Child Is Being Beaten* (1919), kde je, jak napsal Victor Burgin, „subjekt umístěn jak do hlediště, tak i na pódiu – kde je jak útočníkem, tak tím, který je napaden“. Victor Burgin, Geometry and Abjection, AA Files, 1987, č. 15, léto, s. 38. *Mise-en-scène* Loosových interiéru jako by splývala s tou, kterou má Freudovo podvědomí. Sigmund Freud, ‘*A Child Is Being Beaten*’. A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversion, in: idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919). An Infantile Neurosis and Other Works*, The Hogarth Press, London 1955, s. 175-204. Další souvislosti s Freudovou studií také viz Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London 1986, s. 209-210.

9 V analýze Benjaminových popisů buržoazního interiéru Laura Mulvey píše: „Benjamin nezmiňuje skutečnost, že soukromá sféra, domácí sféra, je nezbytným doplňkem buržoazního manželství, a proto je spojena se ženou, a to nikoliv pouze ve smyslu ženského pohlaví, ale se ženou ve smyslu manželky a matky. Právě matka zaručuje soukromí domova tím, že udržuje jeho pořádnost. Obrana proti vniknutí do domu či zvědavosti je nezbytná stejně jako stěny, které samotný domov obklopují.“ Laura Mulvey, *Medodrama Inside and Outside the Home*, in: eadem, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London 1989.

veň obývacího pokoje. Nyní jsme skutečně uvnitř domu.¹⁰ Větřelec je tedy „uvnitř“, pronikl do domu teprve tehdy, když jeho nebo její pohled objevil tento nejintimnější prostor, který proměňuje obyvatele domu v siluetu stojící proti světlu.“

„Voyeur“ v „divadelní lóži“ se stal objektem jiného pohledu. Je chycen při pozorování, polapen přímo ve chvíli kontroly.¹² Divadelní lóže rámuje pohled a zároveň rámuje také toho, kdo se z ní dívá. Opustit prostor je nemožné, nemůže odejít z domu, aniž by jej nespatřili ti, které se pokoušel kontrolovat. Objekt a subjekt si vyměňují místa. Jestli je ve skutečnosti za každým z těchto pohledů člověk, není podstatné:

Cítím, že mne pozoruje někdo, jehož oči ani nevidím, ani nerozpoznávám. Něco mi naznačuje, že tam může někdo být. Okno, jakmile ztmavne a jakmile mám důvod si myslet, že za ním někdo je, se okamžitě stává pohledem. Od chvíle, kdy tento pohled existuje, jsem již něčím jiným, cítím, že se stávám objektem pohledu jiných. V této situaci, jež je vzájemná, však i jiní vědí, že jsem objektem, který ví, že je viděn.¹³

Architektura není pouze pódiem, na kterém se nachází sledující subjekt. Je mechanismem sledování, které subjekt vytváří. Uvádí a rámuje svého obyvatele.

Teatrálnost Loosových interiérů je tvořena mnoha druhy ztvárnění (postavený prostor nemusí být nezbytně tím nejdůležitějším z nich). Mnoho fotografií například jako by působilo dojmem, že má někdo zrovna vejít do místnosti, že se tam má hrát nějaká hra z žánru domácího dramatu. Nápadně rozmístěné kusy nábytku evokují postavy, které na pódiu, mezi kulisami a rekvizitami, chybějí.¹⁴ Jedinou publikovanou fotografií Loosova interiéru, na níž je lidská postava, je fotografie zachycující pohled na vchod do salonu Ruferova domu (Vídeň, 1922). Sotva viditelná mužská postava se právě chystá překročit práh průchodem skrze zvláštní otvor ve zdi.¹⁵ Právě na tomto prahu, kousek od jeviště, je však herec/narušitel nejzranitelnější, protože můžeme vidět malým oknem v čítárně ze zadu jeho krk. Tento dům, jenž je tradičně považován za prototyp *Raumplanu*, obsahuje také prototyp divadelní lóže. Loos popisuje ve svých spisech týkajících se tohoto domu několik domácích melodramat. V časopisu *Das Andere* například píše:

- 10 Münz - Künstler, Adolf Loos. *Pioneer of Modern Architecture* (cit. v pozn. 4), s. 149.
- 11 Po přečtení původní verze tohoto rukopisu poukázala Jane Weinstock na to, že siluetu proti světlu můžeme chápat jako zastíněnou ženu, zastřenou ženu, a tudíž jako tradiční objekt touhy.
- 12 V odpovědi na dřívější verzi této eseje poukázala Silvia Kolbowski na to, že žena, která sedí ve vyvýšeném výklenku Mollerova domu, může být spatřena také ze zadu, oknem do ulice, a proto je i ona ve svém okamžiku kontroly zranitelná.
- 13 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book I, Freud's Papers on Technique 1953–1954*, ed. Jacques-Alain Miller, přeložil John Forrester, W. W. Norton and Co., New York – London 1988, s. 215. V tomto úryvku odkazuje Lacan na knihu *Bytí a nicota* Jean-Paula Sartra.
- 14 Příklad takové personifikace nábytku najdeme v jednom z Loosových nejautobiografických textů, v textu *Interiors in the Rotunda* (1898), kde Loos píše: „Každý kousek nábytku, každá věc, každý objekt měl příběh, který mohl vyprávět, rodinný příběh.“ Viz Adolf Loos, *Spoken into the Void. Collected Essays 1897–1900*, přeložili Jane O. Newman a John H. Smith, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1982, s. 24.
- 15 Tato fotografie byla publikována teprve nedávno. V Kulkově monografii (je v ní zahrnut i Loos) najdeme tentýž názor a tutéž fotografií, avšak bez lidské postavy. Onen zvláštní otvor ve zdi strhává pozorovatele k prázdnotě, k chybějícímu herci (napětí, které chtěl fotograf bez pochyby zakrýt). Toto napětí vytváří subjekt, stejně jako na vestavěné pohovce vyvýšeného prostoru Mollerova domu nebo u okna *Zimmer der Dame*, ze kterého je výhled na salon Müllerova domu.

*Zkuste popsat, jak se narození a smrt, bolestný nářek pro syna, kterého matka potratila, smrtelné chrčení umírající matky, poslední myšlenky mladé ženy, která si přeje zemřít [...] odvíjejí a rozplétají v pokoji Olbricha! Načrtněte tento obraz: mladá žena, která se zabila. Leží na dřevěné podlaze. V jedné ruce drží revolver, ze kterého se ještě kouří. Na stole dopis, dopis na rozloučenou. Je tento pokoj, ve kterém se scéna odehrává, pokoj lidí, jež mají dobrý vkus? Kdo se na to bude ptát? Je to jen pokoj a nic víc!*¹⁶

Mohli bychom se také ptát, proč tím, kdo umírá a pláče a páchá sebevraždy, jsou jen ženy. Nechme však tuto otázku nyní stranou. Loos nám říká, že dům si nemáme představovat jako umělecké dílo, že mezi domem a „řadou vyzdobených pokojů“ je rozdíl. Dům je jevištěm rodinného dramatu, místem, kde se lidé rodí, kde žijí a kde umírají. Zatímco umělecké dílo, obraz, se prezentuje kritickému zájmu jako objekt, dům je přijímán jako prostředí, jeviště.

Když Loos připravuje scénu, boří status domu jako objektu tím, že zásadním způsobem splétá vztah mezi vnitřkem a venkem. Používá k tomu například zrcadla. Kenneth Frampton na tuto skutečnost poukazuje, když říká, že zrcadla vypadají jako otvory a některé otvory můžeme mylně pokládat za zrcadla.¹⁷ Ještě tajemnější je umístnění zrcadla v jídelně Steinerova domu (Vídeň, 1910) přímo pod neprůhledné okno.¹⁸ I zde je okno opět pouze zdrojem světla. Zrcadlo umístěné do úrovně očí vrací pohled do interiéru, na lampa nad jídelním stolem a na předměty na příborníku, a připomíná tak pracovnu Sigmunda Freuda na Berggasse číslo 19, kde se v malém zarámovaném zrcadle visícím proti oknu zrcadlí lampa na jeho pracovním stole. Podle Freudovy teorie zrcadlo představuje duši. Odraz v zrcadle je také naší vlastní podobiznou, která se promítá do vnějšího světa. Umístění Freudova zrcadla na hranici mezi interiérem a exteriérem podkopává daný status této hranice. Nelze tedy zkrátka oddělit vnitřní a venkovní prostor. Podobně podporují Loosova zrcadla souhru mezi realitou a iluzí, mezi skutečným a zdánlivým, a porušují status hranice mezi vnitřním a venkovním prostorem.

Tato dvojznačnost mezi vnitřním a venkovním prostorem je ještě intenzivnější, když oddělíme zrak od ostatních smyslů. Fyzické a vizuální vztahy mezi prostory v Loosových domech jsou často odděleny. Široký otvor mezi zvýšenou jídelnou a hudebním pokojem v Ruferově domě vytváří vizuální kontakt, který nekoresponduje s tím fyzickým. Podobně se nám zdá v Mollerově domě, že nelze vstoupit do jídelny z hudebního pokoje, který je o 70 centimetrů níže. Jediný možný přístup je po otevíracích schodech, které jsou skryty ve dřevěné podlaze jídelny.¹⁹ Tato strategie fyzického oddělení a vizuálního spojení, „rámování“, se opakuje v mnoha jiných Loosových interiérech. Otvory jsou často zakryty závěsy a zvyšují tak dojem, že jsme na pódiu. Neměli bychom zapomenout poznamenat, že jako jeviště na nás většinou působí jídelna, zatímco hudební pokoj je prostorem pro diváky. Rámována je tradiční scéna

¹⁶ Adolf Loos, *Das Andere*, 1903, č. 1, s. 9.

¹⁷ Kenneth Frampton, nevydaná přednáška, Kolumbijská univerzita, podzim 1986.

¹⁸ Je třeba poznamenat, že se jedná o venkovní okno, na rozdíl od druhého okna, které se otevírá do prostoru, kde je práh.

¹⁹ Zrcadlící se povrch v zadní části jídelny Mollerova domu (mezi neprůhledným oknem a zrcadlem) a okno v zadní části hudebního pokoje se navzájem „zrcadlí“, a to nejen díky svému umístění a proporcím, ale dokonce i tím, jak jsou ve dvou řadách uspořádány rostliny. Fotografie tak působí dojmem, že práh je mezi těmito dvěma prostory prakticky neschůdný, nepřekonatelný.

z každodenního rodinného života. Přerušení mezi vnitřním a venkovním prostorem a rozpor mezi zrakem a hmatem se však neodehrává pouze na rodinné scéně. Objevuje se také v Loosově projektu domu pro Josephine Bakerovou (Paříž, 1928) – v domě, který rodinný život vylučuje. V tomto případě však „rozpor“ nabývá jiného významu. Dům byl navržen tak, aby obsahoval velký, shora osvětlený dvoupodlažní bazén se vstupem na úrovni druhého podlaží. Kurt Ungers, který s Loosem na tomto projektu úzce spolupracoval, napsal:

Přijímací pokoje v prvním podlaží uspořádané kolem bazénu – velký salon s rozsáhlým seshora osvětleným vestibulem, malá hala a kruhová kavárna – naznačují, že tento prostor nebyl zamýšlen pro soukromé využití, nýbrž jako miniaturní zábavní klub. V prvním podlaží obklopuje bazén nízká chodba. Osvětlují ji široká okna viditelná zvenčí a s bazénem ji spojují tlustá, průhledná okna tak, že je možné pozorovat osoby, které plavou a potápějí se v křišťálově čisté vodě, zaplavené vrchním světlem: je to tak říkajíc podvodní revue.²⁰ (Zdůraznila autorka.)

Oko je stejně jako v Loosových raných domech směřováno k interiéru, který se k venkovnímu světu otáčí zády. Subjekt a objekt pohledu jsou zde však přehozeni. Obyvatelka domu Josephine Baker je nyní hlavním objektem a návštěvník, host, je dívajícím se subjektem. Nejintimnější prostor – bazén, vzor smyslného prostoru – zaujímá střed domu a je také středem návštěvníkova pohledu. Jak píše Ungers, zábava spočívá v tomto domě v dívání se. Mezi tímto pohledem a jeho objektem – tělem – je však stěna v podobě skla a vody, která činí tělo nedosažitelným. Bazén je osvětlen shora střešním oknem, tak, že v něm okna vypadají jako zrcadlící se povrchy, které překážejí plavci ve výhledu na návštěvníka stojícího v chodbě. Tento pohled je protikladem univerzálního pohledu divadelní lóže, zato se shoduje s pohledem skrze kukátko, kde si subjekt a objekt místa zkrátka vyměnit nemohou.²¹

Mise-en-scène v domě Josephine Bakerové připomíná mechanismus voyeurismu v kině tak, jak jej popisuje Christian Metz:

Je dokonce nezbytné [...] aby se herec choval tak, jako kdyby nebyl viděn (a tedy jako kdyby neviděl svého voyeurů), aby se staral o své a uskutečňoval svou existenci tak, jak ji předvídá fikce filmu, aby pokračoval ve svých bláznovinách v zavřeném pokoji a maximálně dbal na to, aby si nevšiml, že byl do jedné ze stěn umístěn skleněný obdélník a že žije v jakémsi akváriu.²²

Architektura tohoto domu je však komplikovanější. Plavkyně může také zhlédnout odraz – orámovaný oknem – svého vlastního kluzkého těla v neznámých očích tajemné postavy diváka, jehož spodní část těla je odříznuta rámem. Vidí tedy sama sebe, pozorovanou někým jiným: narcistický pohled je navršen na voyeuristickém pohledu. Tento erotický souhrn pohledů je vepsán v každém ze čtyř okenních otvorů u bazénu. Každý z nich, dokonce i když se jím nikdo nedívá, vytváří z obou stran pohled.

20 Dopis od Kurta Ungerse pro Ludwiga Münze, citováno in: Münz – Künstler, Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture (cit. v pozn. 4), s. 195.

21 Model peepshow a struktura voyeurismu viz projekt Victora Burgina Zoo.

22 Christian Metz, A Note on Two Kinds of Voyeurism, in: idem, *The Imaginary Signifier*, Indiana University Press, Bloomington 1977, s. 96.

Rozpor mezi pohledem a ostatními fyzickými smysly, který najdeme v Loosových interiérech, je přímo vyjádřen v Loosově definici architektury. V eseji *Principle of Cladding* (*Princip odívání*) píše: „pravý umělec, architekt, nejdříve cítí účinek, jehož chce dosáhnout, a až poté vidí prostory, které chce vytvořit, ve svých představách. Cítí účinek, kterým chce působit na diváka [...]. (Je jím) útulnost, v případě obydlí.“²³ (Zdůraznila autorka.) Pro Loose je interiér předobjektovským prostorem, prostorem před analytickým odstupem, který s sebou nese jazyk, prostorem tak, jak jej cítíme, jako odění. To znamená jako odění před tím, než vzniklo oblečení, kdy si člověk musel nejprve vybrat látku (a tento čin vyžadoval, pokud si vzpomínám, jasné gesto odvrácení pohledu od látky, zatímco cítíme její texturu, jako by byl pohled na ní překážkou k tomu, abychom ji mohli cítit).

Loos jako by obrátil kartézské schizma mezi perceptuálním a konceptuálním. Zátměco Descartes, jak píše Franco Rella, zbavil tělo jeho statusu „sídla platného a přenosného vědění“ („V pocitu, ve zkušenosti z něj odvozené, kotví omyl“),²⁴ Loos dává přednost tělesnému zážitku z prostoru před jeho interpretací v mysli: architekt nejprve prostor cítí a až poté si ho představuje. Pro Loose je architektura jakýmsi obalem, ale to, co je obaleno, nejsou stěny. Konstrukce má až druhořadou roli a její hlavní funkcí je udržet obal na místě:

Architektovým hlavním úkolem je poskytnout lidem teplý a útulný prostor. Koberce jsou teplé i útulné. Proto se rozhodne rozprostřít jeden koberec na podlahu a čtyři koberce pověsit tak, aby vytvořily čtyři stěny. Ale z koberců se dům postavit nedá. Koberec na podlaze i tapisérie na zdi vyžadují nosnou rámovou konstrukci, která je upevní na správném místě. Vynalezt takovýto rám je architektovým druhotním úkolem.²⁵

Prostory v Loosových interiérech pokrývají jejich obyvatele stejně, jako šaty pokrývají lidské tělo (každá příležitost má svůj náležitý outfit). José Quetglas píše: „Byl by stejný tlak na tělo přijatelný v nepromokavém plášti jako ve večerních šatech, v jezdeckých kalhotách nebo v kalhotách od pyžama? [...] Všechnu Loosovu architekturu můžeme vysvětlit jako obal lidského těla.“ Loosovy interiéry, od ložnice Liny Loosové („tašky z kožešiny a látky“) až po bazén Josephine Bakerové („průhledné mísy vody“), vždy obsahují „teplý vak, do kterého se člověk může zabalit“. Je to „architektura rozkoše“, „architektura lůna“.²⁶

Prostor v Loosově architektuře však není pouze pocitován. Ve výše zmíněné citaci je důležité, že Loos popisuje obyvatele domu jako diváka, protože jeho definice architektury je ve skutečnosti definicí divadelní architektury. Šaty jsou natolik odděleny od těla, že potřebují konstrukční podporu nezávislou na něm. Stává se z nich „divadelní scéna“. Obyvatel je „pokryt“ prostorem a zároveň je od něj „oddělen“. Napětí

23 Adolf Loos, *The Principle of Cladding* (Das Prinzip der Bekleidung, 1898), in: idem, *Spoken into the Void* (cit. v pozn. 14), s. 66. Srov. český překlad jako Oděvničtví jako princip architektury, in: Adolf Loos, *Řeči do prázdná*, Orbis, Praha 1929, s. 79. – Idem, *Řeči do prázdná*, Tichá Byzanc, Kutná Hora 2001, s. 80 [pozn. ed.].

24 Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Pratiche Editrice, Parma 1981, s. 13 a pozn. 1. René Descartes, *Correspondance avec Arnauld et Morus*, ed. Geneviève Lewis, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1953: dopis do Hyperaspistes, srpen 1641.

25 Adolf Loos, *The Principle of Cladding* (cit. v pozn. 23), s. 66. Srov. český překlad in: Loos 1929 (cit. v pozn. 23), s. 78. – Idem 2001 (cit. v pozn. 23), s. 79-80 [pozn. ed.].

26 José Quetglas, *Lo Placentero, Carrer de la Ciutat*, 1980, č. 9-10, leden, s. 2 (speciální vydání o Loosovi).

mezi pocitem pohodlí a pohodlím díky kontrole narušuje tradiční roli domu. Přesněji řečeno je rozvrácen tradiční systém pojetí, v jehož rámci je dům pouze jedním z mnoha překrývajících se mechanismů.

Loosova kritika tradičních názorů na znázornění architektury je úzce spjata s fenoménem vznikající velkoměstské kultury. Předmětem Loosovy architektury je jedinec ve velkoměstě, který je ponořen do abstraktních vztahů města a dychtivě touží prosadit nezávislost a individualitu své existence proti vyrovnávací síle společnosti. Tato bitva je podle Georga Simmela moderním ekvivalentem boje primativního člověka s přírodou, oděv je jedním z bojišť a móda je jednou ze strategií.²⁷ Píše: „Všednost je dobrou formou ve společnosti [...]. Je nevkusné zviditelnit se nějakým osobitým, jedinečným projevem [...]. Poslušnost ke standardům široké veřejnosti ve všech vnějších okolnostech (je) vědomým a žádaným prostředkem zdrženlivosti osobních pocitů a vkusu.“²⁸ Móda je jinými slovy maskou, která chrání soukromí velkoměstských bytostí.

Loos píše o módě následovně: „Stali jsme se lidmi kultivovanějšími, jemnějšími. Primativní lidé se museli odlišovat různými barvami, moderní člověk potřebuje své šaty jako masku. Jeho individualita je natolik silná, že již není možno ji vyjádřit kusem obléčení [...]. Své vlastní vynalézání soustřeďuje na jiné věci.“²⁹

Je příznačné, že Loos píše o exteriéru domu stejně jako o módě:

Když jsem byl konečně pověřen stavbou domu, řekl jsem si: dům se mohl ve svém vnějším vzezení změnit asi tak jako smoking. Tedy nepříliš. [...]. Musel jsem být tedy podstatně prostší. Musel jsem nahradit zlaté knoflíčky černými. Dům musí vypadat nenápadně.³⁰

Dům nemusí zvnějšku říkat vůbec nic. Veškerá jeho bohatost musí být namísto toho zřejmá v interiéru.³¹

Zdá se, že Loos zavádí radikální rozdíl mezi interiérem a exteriérem, reflektuje tak rozpor mezi soukromým a společenským životem velkoměstské bytosti: venek je doménou výměny, peněz a masek. Vnitřek je oblastí nezcizitelného, nevyměnitelného a nevyslovitelného. Navíc má tento rozpor mezi vnitřkem a vnějkem, mezi smysly a zrakem podtext související s pohlavím. Exteriér domu, jak píše Loos, by se měl podobat smokingu, mužské masce. Jako sjednocené ego chráněné souvislou fasádou je exteriér mužský. Interiér je obrazem sexuality a reprodukce, vším, co by oddělilo subjekt ve vnějším světě. Toto dogmatické rozdělení mezi vnitřkem a vnějkem v Losových spisech je nicméně podkopáno jeho architekturou.

27 „Nejhļubší konflikt moderního člověka již nehledáme v pradávné bitvě s přírodou, nýbrž v bitvě, kterou musí jednotlivec svádět, aby si obhájil svou nezávislost a svébytnost své existence proti obrovské moci společnosti, ve vzdoru jednotlivce, který nechce být pohlcen společensko-technickými mechanismy.“ Georg Simmel, Die Grosstadt und das Geistleben (1903). Anglický překlad: The Metropolis and Mental Life, in: Georg Simmel, On Individuality and Social Forms. Selected Writings, ed. Donald Nathan Levine, Chicago University Press, Chicago 1971, s. 324–339.

28 Georg Simmel, Fashion (1904), in: ibidem.

29 Adolf Loos, Ornament and Crime (1908), v překladu Wilfrieda Wanga in: The Architecture of Adolf Loos, Arts Council of Great Britain, London 1985, s. 103. Srov. český překlad jako Ornament a zločin, in: Loos 1929 (cit. v pozn. 23), s. 150. – Idem 2001 (cit. v pozn. 23), s. 150 [pozn. ed.].

30 Adolf Loos, Architecture, in: ibidem, s. 107.

31 Adolf Loos, Heimat Kunst (1914), in: idem, Trotzdem. 1900–1930, Brenner Verlag, Innsbruck 1931.

Domněnka, že exteriér je pouze maska, která obléká již existující interiér, je ne-správná, protože interiér a exteriér vznikají současně. Když Loos například navrhoval Ruferův dům, používal model, který se dal rozebrat, a umožňoval tedy současné rozložení vnitřního a vnějšího prostoru. Interiér není jen prostor uzavřený fasádou. Vytváří se spousta hranic a napětí mezi vnitřním a vnějším prostorem spočívá ve stěnách, které vnitřní a vnější prostor oddělují. Jeho status je narušen Loosovým potlačením tradičních forem ztvárnění. Pochopit interiér znamená pochopit stěny obsahující otvory.

Vezměme si například posunutí tradičních metod kreslení ve čtyřech Loosových kresbách tužkou, zobrazujících fasády Ruferova domu. Každá kresba zobrazuje nejen náčrt fasády, ale také tečkovanými čarami naznačuje horizontální a vertikální členění interiéru, pozici místností, tloušťku podlah a stěn. Okna jsou zobrazena jako černé čtverce bez rámů. Tyto kresby nezobrazují ani vnitřní, ani vnější prostor, zobrazují membránu mezi nimi: mezi vyobrazením obydlí a maskou je stěna. Loosův subjekt obývá tuto stěnu. Toto obývání tvoří na této hranici napětí, pohrává si s ním.

Není to jen metafora. V každém Loosově domě najdeme bod maximálního napětí, který se vždy shoduje s prahem nebo rozhraním. V Mollerově domě je jím zvýšený výklenek vyčnívající z uliční fasády, kde si obyvatel velebí v bezpečí interiéru a zároveň je však od něj oddělen. Subjektem Loosových domů je host, vetřelec ve svém vlastním prostoru. V domě Josephine Bakerové má stěna místnosti s bazénem otvory v podobě oken. Stěna byla opatřena otvory, a tak má úzká chodba obklopující bazén okna vnitřní i venkovní. Návštěvník doslova obývá tuto stěnu, která mu umožňuje dívat se dovnitř na bazén i ven na město, ale zároveň není vevnitř ani vně domu. V jídelně Steinerova domu je pohled orientovaný k oknu otočen zrcadlem pod ním a tím přeměňuje interiér v pohled na exteriér, ve scénu. Subjekt je přemístěn: neschopen obývat bezpečně vnitřní prostor domu, může obývat pouze nejisté pomezí mezi oknem a zrcadlem.³²

Loos je, stejně jako obyvatelé jeho domů, vevnitř i vně objektu. Illuze, že Loos je člověk kontrolující svou vlastní práci, soustředěný subjekt, je nedůvěryhodná. V podstatě je tvořen, kontrolován a rozbitý svou vlastní prací. V *Raumplanu* Loos například navrhne prostor (aniž by dokončil stavební výkresy) a poté se nechá touto konstrukcí ovládnout. Objekt má nad ním takovou moc, jako má on nad ním. Není jen autorem.³³

Kritik není v tomto fenoménu výjimkou. Neschopen odtrhnout se od objektu, vytváří kritik nový objekt a současně je jím vytvářen. Kritika, jež se prezentuje jako nová interpretace existujícího objektu, vytváří ve skutečnosti zcela nový objekt. Na druhé straně autoři knih, kteří hlásají, že jsou čistě objektivní, tedy autoři standardních Loosových monografií – Münz a Künstler v šedesátých letech a Gravagnuolo v osmdesátých letech dvacátého století – jsou vyvedeni z rovnováhy samotným předmětem svého zkoumání. Nikde jinde není toto odcizení patrnější než v jejich interpretacích domu pro Josephine Bakerovou.

Münz, jindy velmi rozvážný autor, začíná své hodnocení tohoto domu následujícím zvoláním: „Afrika: to je obraz, jejž si vybavíme víceméně silně díky přemýšlení o před-

32 Subjekt není pouze obyvatelem prostoru, je také tím, kdo se dívá na fotografie, kritikem a architektem. Po této stránce rozebírám tento názor detailněji ve svém článku *Intimacy and Spectacle. The Interiors of Loos*, AA Files, 1990, č. 20, podzim, s. 13–14.

33 Loosova nedůvěra v architektonické výkresy vedla k tomu, že vyvinul *Raumplan* jako prostředek conceptualizace prostoru tak, jak je pocitován, avšak nezanechal žádnou jeho definici. Kulka poznamenal: „Během stavby provede mnoho změn. Projde prostorem a řekne: „Výška tohoto stropu se mi nelíbí, změňte ji!“ Kvůli myšlence *Raumplanu* bylo obtížné dokončit projekt předtím, než samotná konstrukce umožnila představit si prostor tak, jak měl být.“

loze,“ ale poté přiznává, že neví, proč si tento obraz vyvolal.³⁴ Pokouší se analyzovat formální charakteristiky projektu, ale vše, čeho se dokáže dopátrat, je, že „vypadají zvláštně a exoticky“. Nejpozoruhodnější věcí v tomto úryvku je nejasnost, zda Münz mluví o předloze domu, nebo o Josephine Bakerové samé. Jako by ani on sám nebyl schopen se od tohoto projektu oddělit, nebo do něj proniknout.

Stejně jako Münz, i Gravagnuolo zjišťuje, že píše věci, aniž by věděl proč, poté se pokárá a snaží se získat opět kontrolu:

Nejdříve zde máme půvab této rozmařilé architektury. Její rafinovaný a přitažlivý charakter není určen pouze dvoubarevností fasády, ale - jak vidíme - také působivým charakterem vnitřního uspořádání. Pokud chceme pochopit mechanismus kompozice, musíme rozebrat tuto „hříčku“ pomocí analytické objektivnosti, spíše než se oddat potěšení z náznaků.³⁵ (Zdůraznila autorka.)

Poté jmenuje systém analytických kategorií („architektonická introverze“, „obnovení dichromatismu“, „plastické uspořádání“), které nikde jinde v knize nepoužívá. A dochází k závěru:

Voda zatopená světlem, osvěžující plavání, voyeurské potěšení z podvodního průzkumu - to jsou pečlivě vyvážené složky této rozmařilé architektury. Důležitější však je, že s pozváním na tuto působivou podívanou, kterou již předem kabaretní hvězdou naznačuje téma domu, Loos nakládá diskrétně a s intelektuální objektivností. Je to spíše poetická hra, která v sobě zahrnuje mnemotechnické hledání citátů a narážek na římského ducha, nikoliv nějaké vulgární odevzdání se vkusu Hollywoodu. (Zdůraznila autorka.)

Gravagnuolo končí tím, že Loosovi přisuzuje v procesu nakládání s projektem ono „odtržení se“ (od Hollywoodu, vulgárního vkusu, feminizované kultury), které se sám kritik pokoušel znova získat ve své analýze. Trvání na odtržení se, na obnově odstupu mezi kritikem a objektem kritiky, architektem a stavbou, subjektem a objektem, pochopitelně svědčí jasně o tom, že se Münz a Gravagnuolo od objektu odloučit nedokázali. Obraz Josephine Bakerové nabízí potěšení, ale také představuje hrozbu kastrace, kterou předznamenává to „druhé“: obraz ženy v průzračné vodě, nepolapitelný, nekontrolovatelný a nedefinovatelný. Jedním ze způsobů, jak se s touto hrozbou vyrovnat, je fetišizace.

Dům Josephine Bakerové představuje posun v sexuálním statusu těla. Tento posun se týká více než pohlaví spíše určení rasy a společenské vrstvy. Divadelní lóže domácích interiérů umisťuje obyvatelku proti světlu. Vypadá jako silueta, záhadná a přitažlivá, ale osvětlení ze zadu také poutá pozornost k jejímu fyzickému objemu, tělesné přítomnosti uvnitř domu, s jeho vlastním interiérem. Kontroluje interiér, ale zároveň je v něm polapena. V domě Josephine Bakerové je tělo podívanou, objektem erotického pohledu, erotickým systémem pohledů. Exteriér domu nemůžeme chápát jako tichou masku navrženou tak, aby skrývala svůj interiér. Je to potetovaný povrch, který k interiéru neodkazuje, neskrývá jej, ani jej neodkrývá. Tato fetišizace povrchu se opakuje v „interiéru“. V chodbách návštěvník konzumuje tělo Josephine

34 Münz - Künstler, Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture (cit. v pozn. 4), s. 195.

35 Benedetto Gravagnuolo, Adolf Loos. Theory and Works, Rizzoli, New York 1982, s. 101.

Bakerové jako povrch Inoucí k oknům. Stejně jako tělo je i dům celý povrchem - jednoduše nemá interiér.

V Le Corbusierových domech si můžeme všimnout, že jsou zde formy přesně opačné formám Loosových interiérů. Na fotografiích nejsou okna nikdy kryta závěsy ani žádné předměty nepřekážejí přístupu k nim. Ba naopak, jako by všechno v těchto domech bylo uspořádáno tak, aby subjekt neustále směřoval k periferii domu. Pohled je směrován k exteriéru natolik záměrně, že bychom mohli tyto domy chápout jako rámy ohraničující pohled ven. Dokonce i když jsme v „exteriéru“, na terase nebo na „střešní zahradě“, jsou zdi konstruovány tak, že rámuje krajinu, a pohled z těchto míst do interiéru, jako na kanonické fotografii vily Savoye, jím prochází až k zarámované krajině (takže vlastně můžeme hovořit o sledu překrývajících se rámů). Tyto rámy jsou časově podmíněny promenádou. Na rozdíl od Loosových domů se zde vnímání odehrává v pohybu. Jen těžko si přestavíme sami sebe ve statické pozici. Zatímco fotografie Loosových interiérů působily dojmem, jako by měl někdo zrovna vstoupit do místnosti, Le Corbusierovy interiéry v nás vzbuzují pocit, že v nich zrovna někdo byl a nechal tam důkaz své přítomnosti v podobě kabátu a klobouku, které leží na stolku u vchodu vily Savoye, nebo v podobě chleba a džbánu na kuchyňském stole; (všimněte si zde také toho, že dveře zůstaly otevřené, to ještě zesiluje pocit, že jsme právě někoho minuli). A dokonce když přijdeme do nejvyššího bodu domu, jako například na terasu vily Savoye, najdeme na parapetu okna, které rámuje krajinu, vrcholícím bodě promenády, klobouk, sluneční brýle, malý balíček (cigaret?) a zapalovač. Nuže, kam šel ten gentleman? Protože jste si již jistě všimli, že ony osobní věci jsou všechny předměty mužskými (nikdy tam není kabelka, rtěnka nebo nějaké dámské oblečení). Někoho sledujeme, stopy jeho existence se nám ukazují formou série fotografií interiéru. Pohled do těchto fotografií je pohledem zakázaným. Pohled detektiva. Voyeurský pohled.³⁶

Film *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929) natočil Pierre Chenal spolu s Le Corbusierem.³⁷ Hlavním hercem je v něm sám Le Corbusier, který přijíždí svým vlastním autem ke vchodu vily Garches, vystupuje a vstupuje energicky do domu. Má na sobě tmavý oblek s motýlkem, vlasy slepené brilantinou, každý vlas na svém místě, a v ústech cigaretu. Kamera zabírá exteriér domu a dorazí až k „střešní zahradě“, kde sedí ženy a hrají si děti. Malý chlapec si hraje s autíčkem. V tomto okamžiku se opět objevuje Le Corbusier, ale na opačné straně terasy (nikdy se nedostává do kontaktu s ženami a dětmi). Vyfukuje svou cigaretu. Velmi sportovně jde poté nahoru po spirálovém schodišti, které vede na nejvyšší bod domu, na místo se skvělou vyhlídkou. Stále ve svém společenském oděvu, stále s cigaretou v ústech, zastaví se, aby si prohlédl výhled z tohoto místa. Rozhlédne se.

36 Další interpretace těchto fotografií Le Corbusierových vil, které vyšly v *Oeuvre complète*, viz Thomas Schumacher, Deep Space, Shallow Space, *Architectural Review*, 1987, roč. 181, č. 1079, ledene, s. 37-42. – Richard Becherer, Chancing it in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scène, *Modulus*, 1987, č. 18, s. 63-87. – Alexander Gorlin, The Ghost in the Machine. Surrealism in the Work of Le Corbusier, *Perspecta*, 1982, č. 18, s. 50-65. – José Quetglas, Viajes alrededor de mi alcoba, *Arquitecture*, 1987, č. 264-265, s. 111-112.

37 Kopie tohoto filmu je uložena v Muzeu moderního umění v New Yorku. Informace týkající se tohoto filmu viz James Ward, Le Corbusier's Villa "Les Terrasses" and the International Style, (disertační práce), New York University, Graduate School of Arts and Science, New York 1983. – Idem, *Les Terrasses*, *Architectural Review*, 1985, roč. 177, č. 1057, březen, s. 64-69. Richard Becherer jej v Chancing it in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scène přirovnal k filmu Man Raye *Les Mystères du Château du Dé* (výprava Mallet-Stevens).

Tento film ukazuje také postavu ženy, která chodí domem, jímž je, jak se ukáže, vila Savoye. Tentokrát žádné auto nepřijíždí. Kamera zabírá dům z dálky, jako objekt uvelebený v krajině, a poté zabírá venkovní a vnitřní část domu. A právě když je na půli cesty interiérem, objevuje se na plátně žena. Je již vevnitř, již obklopena domem, svázána. Otevírá dveře, které vedou na terasu, a jde nahoru po rampě na střešní záhradu, zády ke kameře. Na sobě má všední oděv a vysoké podpatky, cestou nahoru se drží zábradlí a sukně i vlasy jí vanou ve větru. Působí zranitelně. Její tělo je rozdelené, orámované nejen kamerou, ale také samotným domem, jeho okenními příčkami. Pohybuje se z vnitřního prostoru domu ven, na střešní terasu. Venkovní prostor je však opět konstruován jako vnitřní prostor, sevřený stěnou, v níž otvor s proporce okna rámuje krajinu. Žena jde dál podél zdi, jako by jí byla chráněna, a když stěna zatáčí, aby vytvořila solárium, žena zatáčí také, bere si židli a sedá si. Je otočena k interiéru, k prostoru, jímž právě prošla. Žena z plátna nyní mizí, kamera nám ukazuje celkový pohled na terasu, žena zmizena za rostlinami. Právě v okamžiku, kdy se otočila, a mohla by tedy pohlédnout do kamery (nemá kam jinam jít), mizí. Nikdy nezachytí náš pohled. Doslova tedy někoho pronásledujeme, náš pohled je pohledem voyeura.

Mohli bychom nashromáždit více důkazů. Je několik málo fotografií Le Corbusierových domů, na kterých jsou zachyceni i lidé. Ale ženy se v nich nikdy do kamery nedívají: ve většině případů jsou vyfoceny ze zadu a téměř nikdy nezaujímají stejné místo jako muži. Vezměme si například fotografie Immeuble Clarté v *Oeuvre complète*. Na jedné z nich je v interiéru žena a dítě, vyfotografováni jsou ze zadu, čelem ke zdi. Muži jsou na balkoně a dívají se ven na město. V dalším záběru se žena, opět vyfocena ze zadu, naklání z okna a dívá se na muže a dítě, kteří jsou na balkoně. Tato prostorová struktura se opakuje velmi často, a to nejen na fotografiích, ale také na skicách Le Corbusierových projektů. Například na kresbě Wannerova projektu se žena v horním podlaží opírá o verandu a dívá se dolů na hrdinu, boxera, který se nachází v *jardin suspendu*. Ten se dívá na svůj boxovací pytel. A na kresbě *Ferme radieuse* se žena v kuchyni dívá přes pult na muže, který sedí u jídelního stolu. Čte noviny. I zde je žena „vevnitř“ a muž „venku“, žena se dívá na muže a muž se dívá na „svět“.

Avšak žádný příklad nám zřejmě neříká více než fotografická koláž výstavy obývacího pokoje pro *Salon d'Automne 1929*, včetně veškerého „vybavení obydlí“, tedy projekt, který Le Corbusier realizoval ve spolupráci s Charlotte Perriandovou. Na tomto obrázku, který Le Corbusier publikoval v *Oeuvre complète*, leží sama Perriandová na lehátku, s hlavou odvrácenou od kamery. Podstatnější je, že na původní fotografii použité pro tuto koláž (stejně jako na jiných fotografiích v *Oeuvre complète*, na kterých je lehátko v horizontální pozici) můžeme vidět, že křeslo bylo umístěno přímo vedle zdi. Je tedy neobvyklé, že se žena dívá do zdi. Nic nevidí.

Pro Le Corbusiera – který například píše: „Žiji jen pod podmínkou, že vidím“ (*Précisions, 1930*) nebo „To je to hlavní: dívat se... dívat se / pozorovat / vidět / představovat si / objevovat, tvořit“ (1963), a v posledních týdnech svého života: „Jsem a zůstanu zatvrzele vizuálním“ (*Mise au Point*) – vše je ve vizuálnu.³⁸ Ale co zde znamená ono vizuální?

Měli bychom se nyní vrátit k úryvku v knize *Urbanisme*, kterým jsem začala tento eseji („Jednoho dne mi Loos řekl: Vzdělaný člověk se nedívá z okna...“), protože právě v této části nám dává Le Corbusier klíč k tajemství, když dále říká: „Takový sentiment (Loosův ve vztahu k oknu) může mít vysvětlení v přelidněném, chaotickém městě, kde se chaos objevuje v hrozivých obrazech. Člověk by připustil paradox (Loosova okna)

38 Pierre-Alain Crosset, Eyes Which See, Casabella, 1987, č. 531-532, s. 115.

i před nádhernou skutečnou podívanou, až příliš nádhernou.³⁹ Pro Le Corbusiera je sama metropole „až příliš nádherná“. Pohled v Le Corbusierově architektuře není pozorovatele z devatenáctého století od nádherné, přírodní krajiny. Není to například ani pohled v malbách *The Metropolis of Tomorrow* Hugh Ferrisse.⁴⁰

V tomto smyslu je příznačným střešním bytem, který Le Corbusier navrhl pro Charlesa de Beistegui na Champs-Élysées v Paříži (1929–1931). V tomto domě, jenž původně nebyl zamýšlen k bydlení, ale měl sloužit jako rám velkých večírků, nebylo žádné elektrické osvětlení. Beistegui napsal: „Svíčka získala zpět všechna svá práva, jelikož jen jediná dává živé světlo.“⁴¹ „Elektřina, moderní energie, je neviditelná, neosvětlující příbytek, ale aktivuje dveře a posouvá stěny.“⁴²

Elektřina slouží uvnitř tohoto bytu k posouvání příček, obsluhuje dveře a umožňuje filmové projekce na kovovém plátně (to se automaticky rozvine, když se lustr vysune po kladce). Venku slouží na střešní terase k zasunutí plotu, který rámuje výhled na Paříž: „En pressant un bouton électrique, la palissade de velure s'écartera et Paris apparaîtra.“ („Když se zmáčkne elektrické tlačítko, otevře se sametová palisáda a objeví se Paříž.“)⁴³ Elektřina zde není využita k osvětlení, ke zviditelnění, nýbrž jako technologie rámování. Dveře, stěny, ploty, tedy tradiční architektonické prostředky rámování, jsou aktivovány elektřinou, stejně jako zabudovaná promítací a promítací plátna, a když jsou tyto moderní rámy rozsvíceny, ustupuje „živé“ světlo lustru jinému živému světlu, blikajícímu světlu filmu, „filmovému představení“.

Toto nové „osvětlení“ nahrazuje tradiční formy uzavření, podobně jako předtím elektřina.⁴⁴ Tento dům je komentář nových podmínek. Rozdíly mezi vnitřním a vnějším prostorem jsou zde problematické. Jakmile v tomto střešním bytě vyjdete na vrchní úroveň terasy, vysoké zdi chambre ouverte umožní, aby se vynořily pouze kousky městského panoramu: vršek Vítězného oblouku, Eiffelovy věže, Sacre Coeur, Invalidovny atd. Pohled na velkoměsto si můžete vychutnat, pouze pokud zůstanete vevnitř a využijete periskop camery obscurum. Tafuri napsal: „Vzdálenost vložená mezi tento

39 „Un tel sentiment s'explique dans la ville congestionnée ou le désordre apparaît en images affligeantes; on admettrait même le paradoxe en face d'un spectacle naturel sublime, trop sublime.“ Le Corbusier, *Urbanisme* (cit. v pozn. 2), s. 174–176.

40 Le Corbusier se k Hughovi Ferrissovi odkazuje ve své knize *La Ville radieuse* (Vincent, Freal & Cie., Paris 1933), když v popisku ke koláži obrazů, na níž kontrastují obrazy Hugh Ferrisse a současného New Yorku s Plan Voisin a Notre Dame piše: „Francouzská tradice – Notre Dame a Plan Voisin („horizontální mrakodrapy“) versus americká linie (zmatek, živost, chaos, první prudce rostoucí stát nového medievalismu).“ Le Corbusier, *The Radiant City*, Orion Press, New York 1967, s. 133.

41 Charles de Beistegui v rozhovoru s Rogerem Baschetem, *Plaisir de France*, 1936, březen, s. 26–29. Citovalo Pierrem Saddym, *Le Corbusier chez les riches. L'appartement Charles de Beistegui*, Architecture, Mouvement, Continuité, 1979, č. 49, s. 57–70. Tento byt také viz *Appartement avec terrasses*, *L'Architecte*, 1932, říjen, s. 102–104.

42 „L'électricité, puissance moderne, est invisible, elle n'éclaire point la demeure, mais actionne les portes et déplace les murrailles...“ Baschet, rozhovor s Charlesem de Beisteguiem (cit. v pozn. 41).

43 Pierre Saddy, *Le Corbusier e l'Arlecchino*, Rassegna, 1980, č. 3, s. 25–32.

44 V době, kdy byl postaven Beisteguiho byt, vydala La Compagnie parisienne de distribution d'électricité propagační knihu s názvem *L'Électricité à la maison*, kterou chtěla získat klienty. V této knize je elektřina zviditelněna architekturou. Série fotografií Andreho Kertésze ukazují pohledy na interiéry současných architektů, včetně A. Perreta, Chaussata, Lapradeho a M. Perreta. Nejpozoruhodnější je pravděpodobně detail „horizontálního“ okna v bytu od Chaussata, výhled na Paříž venku a větrák na parapetu okna. Fotografie zobrazuje rozpor mezi tradiční funkcí okna, kterou je větrání, nyní nahrazené elektrickým strojem, a moderními funkcemi okna, kterými jsou osvětlení a rámování výhledu.

střešní byt a pařížské panorama je zajištěna technickým vynálezem, periskopem. „Ne-vinné“ znovusjednocení mezi částí a celkem již není možné, nezbytný je zásah triku.“⁴⁵

Pokud je však tento periskop, tato primitivní forma protézy, tato „umělá končetina“, abychom se vrátili k Le Corbusierovu konceptu v *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, v bytě Beisteguiho nezbytný (stejně jako zbytek triků v tomto domě, elektricky po-háněné rámujići prostředky, další protézy), je to pouze proto, že byt je stále ještě umístěn ve městě devatenáctého století: je to střešní byt na Champs-Élysées. V „ideálních“ městských podmínkách se dům sám stává trikem.

Podle Le Corbusiera jsou tyto nové městské podmínky důsledkem média, které ustanovuje vztah mezi artefaktem a přírodou, a způsobuje tak, že „bránění“ Loosova okna, Loosova systému, není nutné. V knize *Urbanisme* Le Corbusier píše, ve stejné pasáži, ve které se odkazuje na Loosovo okno, následující: „Horizontální pohled vede do dálky. [...] Při pohledu z našich kanceláří nabudeme dojmu, že jsme pozorovate-li, jež vládnou uspořádanému světu. [...] Mrakodrapy uvnitř sebe soustředují vše: při-stroje na odstranění času a prostoru, telefony, kabely, rádia.“⁴⁶ S Le Corbusierem se z vnitřního pohledu Losových interiérů, pohledu obráceného na sebe sama, stává pohled nadvlády nad vnějším světem. Proč je však tento pohled horizontální?

Klíčem k této otázce jsou debaty, které vedli Le Corbusier a Perret na téma horizontálního okna.⁴⁷ Perret zastával názor, že vertikální okno, *la porte fenêtre*, „napo-dobuje dojem kompletního prostoru“, protože dovoluje pohled na ulici, na zahradu i na oblohu, zatímco horizontální okno, *la fenêtre en longueur*, zmenšuje „náš pohled a (znemožňuje) správné porozumění krajiny“. Horizontální okno uřezává z našeho úhlu pohledu pruh oblohy a pruh popředí, které posilují iluzi perspektivní hloubky. Perre-tovo *la porte fenêtre* odpovídá prostoru perspektivy, Le Corbusierovo *la fenêtre en longueur* prostoru fotografie. Ne náhodou Le Corbusier pokračuje ve své polemice s Perretem i v úryvku v *Précisions*, kde vědecky „dokazuje“, že horizontální okno lépe osvětluje. Spolehlá při tom na fotografický diagram znázorňující dobu expozice. Píše:

Řekl jsem, že horizontální okno osvětuje lépe než okno vertikální. Jsou to má po-zorování založená na realitě. Mám však vášnivé odpůrce. Vyrukovali na mne na-příklad s následující větou: „Okno je člověk, stojí zpříma!“ Je to v pořádku, pokud toužíte po nějakém „slovním rčení“. Já jsem však nedávno objevil tabulku jednoho fotografa. Netopím se již v přibližných odhadech založených na osobním pozo-rování. Dívám se na citlivý fotografický film, který reaguje na světlo. Tabulka říká následující: [...] fotografická deska v pokoji osvětleném jedním horizontálním ok-nem musí být exponována čtyřikrát méně než v pokoji osvětleném dvěma verti-kálními okny. [...] Dámy a pánové [...] Opustili jsme břehy institutů. Jsme na moři. Nerozejděme se dnes večer, aniž bychom určili náš azimut. Za prvé, architektura: sloupy nesou váhu domu nad zemí, ve vzduchu. Pohled na dům je kategorickým pohledem, bez spojitosti se zemí.⁴⁸ (Zdůraznila autorka.)

45 Manfredo Tafuri, *Machine et mémoire. The City in the Work of Le Corbusier*, in: H. Allen Brooks (ed.), *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 203.

46 Le Corbusier, *Urbanisme* (cit. v pozn. 2), s. 186.

47 Debata mezi Perretem a Le Corbusierem viz Bruno Reichlin, *The Pros and Cons of the Horizontal Window*, *Daidalos*, 1984, č. 13, s. 65-78. - Beatriz Colomina, *Le Corbusier and Photography*, *Assem-blage*, 1987, č. 4, s. 6-23.

48 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès & Cie., Paris 1930, s. 57-58.

Vzprímeného muže za Perretovým *porte fenêtre* nahradil fotoaparát. Pohled je volný, „bez kontaktu se zemí“ nebo s mužem za fotoaparátem („osobní pozorování“ nahradila fotografova analytická tabulka). „Pohled z domu je kategorickým pohledem.“ Při rámování krajiny umísťuje dům krajinu do systému kategorií. Dům je mechanismus sloužící ke klasifikaci. Shromažďuje pohledy a tím je klasifikuje. Dům je systém pro fotografování. Povahu fotografie určuje okno. V jiném úryvku stejné knihy je samo okno považováno za fotografickou čočku:

Když si koupíte fotoaparát, můžete fotografovat v šedé pařížské zimě nebo na zářivém písku oázy. Jak to provedete? Použijete clonu. Vaše okenní tabule, vaše horizontální okna, všechny jsou připraveny k zaclonění podle libosti. Vpustíte světlo dovnitř, kdekoliv budete chtít.⁴⁹

Jestliže je okno čočka, pak je dům fotoaparát namířený na přírodu. Oddělen od přírody je přemístitelný. Stejně jako můžete vzít fotoaparát z Paříže na poušť, můžete přenést dům z Poissy do Biarritzu nebo do Argentiny. V knize *Précisions* popisuje Le Corbusier vilu Savoye následovně:

Dům je krabice ve vzduchu, kterou po celé její délce, bez přerušení, otevírají fenêtres en longueur. [...] Tato krabice je uprostřed louky, věvodí sadu. [...] Jednoduché úseky přízemí rozkrajují přesnou dispozici krajiny s pravidelností, která potlačuje jakékoliv ponětí „přední“ nebo „zadní“ části domu, „strany“ domu. [...] Půdorys je čistý, navržený tak, aby co nejpřesněji splňoval potřeby. Nachází se na správném místě, ve venkovské krajině Poissy. Ale v Biarritz, tam by byl skvostný. [...] Přenesu právě tento dům na krásný argentinský venkov: dvacet domů se tam bude zvedat z vysoké trávy v sadě, kde se stále ještě pasou krávy.⁵⁰

Dům je popisován z hlediska toho, jak rámuje krajinu, a toho, jaký účinek toto rámování má na vnímání pohybujícího se návštěvníka. Dům je ve vzduchu. Nemá přední část, zadní část ani postranní část.⁵¹ Tento dům by mohl být na jakémkoliv místě. Tento dům je nehmotný. Znamená to, že dům není zkrátka pouze zkonstruován do podoby materiálního objektu, který nám poté umožňuje určité výhledy. Dům není nic jiného než sled pohledů naaranžovaných návštěvníkem, obdobný režisérovu střihu filmu.⁵²

49 Ibidem, s. 132-133.

50 Ibidem, s. 136-138.

51 Toto smazání přední části je, navzdory trvalým tradičním výtkám, že by měly být Le Corbusierovy stavby chápány z hlediska jejich fasád, ústředním tématem Le Corbusierových děl. O projektu Paláce národů v Ženevě Le Corbusier například napsal: „Alors, me dira-t-on inquiet, vous avez construit des murs autour ou entre vos pilotis afin de ne pas donner l'angoissante sensation de ces gigantesques bâtiments en l'air? Oh, pas du tout! Je montre avec satisfaction ces pilotis qui portent quelque chose, qui se doublent de leur reflet dans l'eau, qui laissent passer la lumière sous les bâtiments supprimant ainsi toute notion de (devant) et de (derrière) de bâtiment.“ („Tak se mi s obavou řekne: ,Vy jste tedy postavil zdi okolo vašich sloupů a také mezi nimi, abyste nevzbudil stísněný pocit z těchto obrovských budov? Ale vůbec ne! S uspokojením ukazuji tyto sloupy, které něco nesou, které se rozdvojují díky svému odrazu na vodní hladině, které umožňují světlu proniknout do těchto budov a ruší tak pojmem přední a zadní části budovy.“) – (Ibidem, s. 49; zdůraznila autorka.)

52 Je důležité, že Le Corbusier prezentoval některé ze svých projektů, jako vilu Meyer nebo dům Guiette, formou sérií skic, které byly uspořádány do určitých skupin a představovaly vnímání domu pohyblivým okem. Jak jsem již poznamenala, tyto kresby připomínají filmový pás, kde znázorňuje každý jednotlivý obraz jednu fotografií. Lawrence Wright, *Perspective in Perspective*, Routledge and Kegan Paul, London 1983, s. 240-241.

Je to patrné také v Le Corbusierově popisu procesu, jímž se řídil při stavbě Petite maison na břehu Ženevského jezera:

Věděl jsem, že oblast, ve které chceme stavět, se skládá z deseti až patnácti kilometrů hor, rozkládajících se podél jezera. Pevný bod: jezero; dále nádherný frontální výhled a jih, také frontální.

Měli bychom nejprve hledat pozemek a poté podle něj navrhnut projekt? Tak se to většinou dělá. Já jsem si však pomyslel, že by bylo lepší vytvořit přesný projekt, který bude dokonale korespondovat s využitím, jež má mít, a který bude určen zmíněnými třemi faktory. Až to uděláme, vyrazíme s tímto projektem v rukou ven a budeme pro něj hledat vhodné místo.⁵³

„Klíčem k otázce moderního bydlení“ je podle Le Corbusiera strategie „nejdříve obývat, poté se umístit“. („Habiter d'abord. Venir se placer ensuite.“) Ale co je v tomto případě myšleno „obýváním“ a „umístěním“? „Tři faktory“, které určují projekt domu – „jezero, dále nádherný frontální výhled na jih, také frontální“ – jsou přesně těmi faktory, které určují fotografii. V tomto kontextu „obývat“ znamená obývat tuto fotografii. „Architektura vzniká v hlavě“, až poté je nakreslena na papír.⁵⁴ Až poté se hledá pozemek. Ale místo je pouze tam, kde je krajina „vyfotografována“, zarámována pohyblivou čočkou. Tato fotografická příležitost je na průsečíku systému komunikace, který určuje tuto pohyblivost, dráhu a krajinu.⁵⁵ Dokonce však i krajina je zde chápána jako deseti až patnáctikilometrový pruh spíše než jako místo tradičním slova smyslu. Fotoaparát můžeme postavit v tomto pruhu kamkoliv. Autor kreslí dům, jehož obraz má již v hlavě. Kreslí dům jako rám pro tento obraz. Rám utváří rozdíl mezi „viděním“ a pouhým díváním se. Vytváří obraz zdomácněním „silné“ krajiny:

Objekt stěny, který zde vidíme, má za úkol zatarasit výhled na sever a východ, částečně na jih a na západ. Všudypřítomná a silná scenérie krajiny na všech stranách nás totiž, pokud trvá příliš dlouho, unavuje. Všimli jste si někdy, že za takových podmínek již člověk „nevidí“? Pokud chceme scenérii dodat na významu, musíme ji omezit a dát jí proporce. Výhled musí být zatarasen stěnami, které mají otvory jen v určitých strategických bodech a tam nám dovolují výhled, kterému nic neprekáží.⁵⁶

Právě tato domestikace výhledu dělá dům domem spíše než zajištěním domácího prostoru, místa v tradičním smyslu. Dvě skice publikované v *Une petite maison* vyšvětlují, co Le Corbusier myslí „umístěním se“. Na jedné z nich, *On a découverte le terrain*, stojí malá lidská postava a vedle ní je velké oko, samostatné a směřující

53 Le Corbusier (cit. v pozn. 48), s. 127.

54 Ibidem, s. 230.

55 „Geografická poloha nás výběr potvrdila, protože na nádraží vzdáleném dvacet minut zastavují vlaky, které spojují Miláno, Curych, Amsterdam, Paříž, Londýn, Ženevu a Marseille...“ Le Corbusier, *Une petite maison*, Girsberger, Zürich 1954, s. 8. Síť železnice je zde chápána ve smyslu geografie. „Prvky či uspořádání místa“ („geografie“ podle Oxfordského slovníku) jsou nyní definovány komunikačním systémem. A přesně v tomto systému se dům pohybuje: „Roku 1922, 1923, jsem nastoupil několikrát do expresu Paříž-Miláno, nebo do Orient Expressu (Paříž-Ankara). V kapse jsem měl plán domu. Plán bez pozemku? Plán domu, pro který jsem se snažil najít místo? Ano!“ Ibidem, s. 5.

56 Ibidem, s. 22-23.

směrem k jezeru. Náčrt domu je mezi nimi. Autor si dům představuje jakoby mezi okem a jezerem, mezi okem a výhledem. Malá postava je téměř jen doplňkem. Druhá skica, *Le Plan est installé*, neukazuje prolnutí půdorysu s pozemkem v tradičním smyslu, přestože to její název naznačuje. (Pozemek na skice není. Vymazána byla v druhé skice dokonce i křivka břehu jezera.) Skica zobrazuje půdorys domu, pruh jezera a pruh hor. Zobrazuje tedy půdorys a nad ním výhled. „Pozemek“ je vertikální plocha, plocha výhledu.

„Originalita“ nové architektury pochopitelně nevychází z toho, že tato architektura nezávisí na specifickém místě. Le Corbusier trvá na relativní autonomii architektury a místa ve všech svých spisech.⁵⁷ V reakci na tradiční místo konstruuje „umělé místo“.⁵⁸ Neznamená to, že je tato architektura nezávislá na místě. To, co je jiné, je koncept „místa“. Nemluvíme totiž v tomto případě o místě, ale o pohledu. Pohledu může vyhovovat několik míst.

„Povaha“ se přesunula z horizontální do vertikální roviny. (Dokonce i poloha Beisteguiho bytu - adresa na Champs-Élysées - je zcela podřízena výhledu.)⁵⁹ Okno je otázkou urbanismu. Stává se tedy také ústředním bodem ve všech Le Corbusierových urbanistických návrzích. V případě Rio de Janeiro například nakreslil sérii ilustrací, které vyjadřují vztah mezi domácím prostorem a pohledem ven:⁶⁰

Tato hora v Rio de Janeiru je proslulá.

Rozprostírají se kolem ní spletité hory a omývají ji vody oceánu.

Palmy, banánovníky. Tropická nádhera toto místo oživuje.

Člověk se zastaví a usadí se v křesle.

Prásk! Všude kolem je rám.

Prásk! Čtyři úběžníky perspektivy. Váš pokoj je instalován před tímto místem. Celá mořská krajina vstupuje do vašeho pokoje.⁶¹

Nejprve slavná pozoruhodnost, pohlednice, obrázek. (A ne náhodou Le Corbusier nejen nakreslil tuto krajinu z pohlednice, ale také ji publikoval společně s kresbami v *La Ville radieuse*.)⁶² Poté člověk obydlí prostor před tímto obrazem a umístí v něm křeslo. Tento pohled, tento obraz je však konstruován současně s domem.⁶³ „Prásk! Všude kolem je rám. Prásk! Čtyři úběžníky perspektivy.“ Dům je umístěn před tímto místem, nikoliv na tomto místě. Dům je rámem pro výhled. Okno je ob-

⁵⁷ V knize *La Maison des hommes*, Plon, Paris 1942, například píše: „Aujourd’hui, la conformité du sol avec la maison n'est plus une question d'assiette ou de contexte immédiat“ („Dnes již není soulad mezi zemí a domem otázkou polohy nebo bezprostředního kontextu“), s. 68. Je příznačné, že tato a také další klíčové pasáže této knihy chybí v jejím anglickém překladu *The Home of Man*, The Architectural Press, London 1948.

⁵⁸ Na téma svého projektu pro Rio de Janeiro napsal: „Zde máte myšlenku: zde máte umělé místo, bezpočet nových domovů, a co se dopravy týče - gordický uzel byl přetrhnut.“ Le Corbusier, *The Radiant City* (cit. v pozn. 40), s. 224.

⁵⁹ V *Précisions* (cit. v pozn. 48), s. 62, píše: „La rue est indépendante de la maison. La rue est indépendante de la maison. Y rélechir.“ („Ulice je nezávislá na domě. Ulice je nezávislá na domě. Přemýšlejte nad tím.“) Je však třeba si povšimnout, že právě ulice je nezávislá na domě, a nikoliv obráceně.

⁶⁰ O asociacích představy podívané s představou příbytku viz Hubert Damisch, *Les tréteaux de la vie moderne*, in: Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987, s. 252-259. Dále viz Bruno Reichlin, *L'Esprit de Paris*, Casabella, 1987, č. 531-532, s. 52-63.

⁶¹ Le Corbusier - Pierrefeu, *The Home of Man* (cit. v pozn. 57), s. 87.

⁶² Le Corbusier, *The Radiant City* (cit. v pozn. 40), s. 223-225.

⁶³ Damisch (cit. v pozn. 60), s. 256.

rovské plátno. Poté však tento pohled vstoupí do domu, je doslova „vepsán“ do nájemní smlouvy:

Uzavřeli jsme smlouvu s přírodou! Prostředky dostupnými městskému plánování je možno zapsat přírodu do nájemní smlouvy. Rio de Janeiro je věhlasné místo. Ale Alžír, Marseille, Oran, Nice a celé Azurové pobřeží, Barcelona a mnoho přímořských i vnitrozemských měst se může také pyšnit nádhernou krajinou.⁶⁴

Tomuto projektu opět vyhovuje několik míst: různá místa, různé obrazy (jako ze světa turismu). Ale také různé obrazy stejných míst. Opakování jednotek s okny v nepatrнějiných úhlech, různé rámování, k tomu dochází, když se z takové buňky stane jednotka v urbanistickém projektu pro Rio de Janeiro, tedy projektu z šestikilometrového pásu bytových jednotek pod dálnicí na pilotech, připomínajícím tak opět motiv filmového pásu. Tento dojem filmového pásu cítíme jak uvnitř, tak i vně: „Architektura? Příroda? Jedoucí vlaky. Podívejte na toto nové a horizontální město: toto místo je nyní ještě skvostnější. Jen pomyslete na tento široký pruh světla, v noci...“⁶⁵ Pás bytů je filmovým pásem, na obou stranách.

Pro Le Corbusiera znamená „obydlet“ obydlet fotoaparát. Fotoaparát však není tradiční místo, je to systém klasifikace, druh kartotéky. „Obydlet“ znamená uplatnit tento systém. Pouze poté se dostaneme k „umístění“, to vyjadřuje umístění výhledu v domě, vyfotografování místa, umístění výhledu do kartotéky, klasifikování krajiny.

Tuto kritickou transformaci tradičního architektonického uvažování o místě můžeme nalézt také v knize *La Ville radieuse*, v níž jedna ze skic znázorňuje dům v podobě buňky s výhledem. Byt nacházející se vysoko ve vzduchu je zde prezentován jako terminál telefonu, plynu, elektřiny a vody. V bytě je zajištěn také „patřičný vzduch“ (topení a ventilace).⁶⁶ Uvnitř bytu je malá postava člověka a u okna je velké oko, které se dívá ven. Neshodují se. Byt sám je něčím umělým mezi obyvatelem a vnějším světem, fotoaparátem (a umělými plícemi). Také vnější svět je trikem. Je podmíněn stejně jako vzduch, stává se krajinou. Tento byt definuje moderní subjektivitu. Tradičním subjektem může být pouze návštěvník a jako takový je pouze dočasnou součástí dívajícího se mechanismu. Lidský subjekt byl odstraněn.

Etymologickým rozborem slova *window* (okno) zjistíme, že se toto slovo skládá ze slov *wind* (vítr) a *eye* (oko)⁶⁷ (tedy ventilace a světlo v Le Corbusierově pojmosloví). Georges Teyssot poznamenal, že toto slovo v sobě zahrnuje „prvek vnějšího prostoru a aspekt vnitřního prostoru. Díky možnosti oddělení, na kterém je založeno lidské obydli, se člověk může zabydlet.“⁶⁸ Podle Le Corbusiera však toto zabydlení rozděluje spíše subjekt sám než vnější a vnitřní prostor. Zabydlení zahrnuje složitou geometrii, která komplikuje rozdělení mezi interiérem a exteriérem, mezi subjektem a sebe samou.

64 Le Corbusier - Pierrefeu, *The Home of Man* (cit. v pozn. 57), s. 87.

65 Le Corbusier, *The Radiant City* (cit. v pozn. 40), s. 224.

66 Zatímco Loosovo okno oddělilo zrak od světla, Le Corbusierova okna z těchto dvou forem světla těží. „Okno má dávat světlo, nikoliv větrat! K větrání používáme stroje. Je to mechanika, je to fyzika.“ Le Corbusier, *Précisions* (cit. v pozn. 48), s. 56.

67 Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Elsevier Scientific Publishing Co., Amsterdam - London - New York 1966. Citováno Ellen Eve Frank in *Literary Architecture*, University of California Press, Berkeley 1979, s. 263, a Georgesem Teyssotem in *Water and Gas on all Floors*, Lotus, 1984, č. 44, s. 90.

68 Ibidem.

Le Corbusier píše o obyvateli domu právě z hlediska návštěvníka. V knize *Précis*-
ons píše například o vile Savoye:⁶⁹

Návštěvníci se až do této chvíle otáčejí a otáčejí v interiéru, ptají se sami sebe, co
se děje, stěží chápou důvody toho, co vidí a co cítí. Nenacházejí nic, čemu se říká
„dům“. Cítí, že jsou v něčem zcela novém. A [...] nemyslím si, že by se nudili!⁷⁰

Obyvatel Le Corbusierova domu je odstraněn, především proto, že je dezoriento-
ván. Neví, kam se má umístit ve vztahu k tomuto domu. Nevypadá totiž jako „dům“. Tedy protože obyvatel je „návštěvník“. Le Corbusierův subjekt je oddělen od domu
odstupem návštěvníka, diváka, fotografa, turisty, na rozdíl od obyvatele Loosových
domů, který je hercem i divákem, a součástí pódia i je od něj oddělen.

Na fotografii interiéru vily Church vidíme náhodně položený klobouk a na stole dvě
otevřené knihy. Zmíněné věci nám říkají, že v tomto pokoji právě někdo byl. Okno má
tradiční proporce obrazu a je orámováno tak, že jej můžeme číst také jako obrazovku.
V rohu této místnosti objevíme fotoaparát na stativu. Je to odraz na zrcátku fotoapa-
rátu, který právě fotí. Díváme se na tuto fotografii, a jsme tedy v pozici fotografa, tedy
v pozici fotoaparátu, protože fotograf jako návštěvník již odešel z pokoje. Subjekt (ná-
vštěvník domu, fotograf, ale také ten, kdo se na tuto fotografii dívá) již odešel. Subjekt
v Le Corbusierově domě je odloučen a vyhnán ze „svého“ vlastního domu.

Předměty, které jsou „stopami“ na fotografiích Le Corbusierových domů, patří
(mužskému) „návštěvníkovi“ (klobouk, kabát, atd.). Nikdy na fotografii neuvidíme ně-
jakou stopu „rodinného života“ tak, jak je tradičně chápán.⁷¹ Tyto předměty by také
mohly symbolizovat samotného architekta. Klobouk, kabát i brýle jsou jednoznačně
jeho. Hrají tutéž roli, kterou hraje ve filmu *L'Architecture d'aujourd'hui* sám Le Cor-
busier jako herc, když spíše domem prochází, než by jej obýval. Architekt je odlou-
čen od své práce odstupem návštěvníka nebo herce ve filmu. „Herc na jevišti se
identifikuje se svou postavou. Tato možnost je filmovému herci povětšinou odepřena.
Jeho výkon nevychází z celého díla, skládá se z mnoha oddělených představení.“⁷² Di-
vadlo je podmíněno umístěním v tradičním slova smyslu. Jde vždy o přítomnost – her-
ce i diváka, kteří jsou určeni nepřerušeným prostorem a časem, prostorem a časem
představení. Při natáčení filmu tento nepřerušený prostora čas neexistují. Hercova
práce je rozdělena do několika nesouvislých, smontovaných epizod. Povaha iluze pro
diváka je výsledkem sestřihu.

Subjektem Loosovy architektury je herec na pódiu. Střed domu je ponechán pro
představení, subjekt nalezneme na prahu tohoto prostoru, jak narušuje jeho hranice.
Subjekt je rozpolcen mezi osobu herce a diváka své vlastní hry. Úplnost subjektu se
ztrácí, stejně jako úplnost stěny, u které se nachází.

⁶⁹ Le Corbusier doporučil madam Savoye, aby nechala u vchodu do domu knihu, do které se budou po-
depisovat hosté. Nasbírala by mnoho podpisů, stejně jako ve vile La Roche. Vila La Roche byla však
zároveň také galerií. Zde se stal předmětem pozorování dům sám, a nikoliv předměty v něm.

⁷⁰ Le Corbusier (cit. v pozn. 48), s. 136.

⁷¹ Hrnek čaje, který nacházíme, tu není náhodně položený. Jedná se o „umělecké“ rozmístění předmětů
každodenního života, tak jako v kuchyních vily Savoye a vily Garches. Můžeme hovořit spíše o „nehyb-
ných životech“ než o domáckosti.

⁷² Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: idem, *Illuminations*,
překlad Harry Zohn, Schocken Books, New York 1969, s. 230. Srov. český překlad jako *Umělecké dílo*
ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin (cit. v pozn. 1), s. 29 [pozn. ed.].

Subjektem Le Corbusierovy práce je filmový herc, který je „odloučen nejen od scény, ale také od své vlastní osoby“.⁷³ Tento moment odloučení je jasně patrný na skicě z *La Ville radieuse*, kde je lidská postava, obyvatel domu, vedle oka kamery zcela nepodstatná: přichází a odchází, je to jen návštěvník.

Oddělení tradičního lidského subjektu (obyvatele nebo architekta) a oka je oddělením dívání se a vidění, venkovního a vnitřního, krajiny a místa. Na kresbách je obyvatel nebo člověk, který hledá místo pro svůj dům, znázorněn jako velmi malá postava. Tato postava najednou něco uvidí. Místo je vyfotografováno. Tento moment reprezentuje velké oko, na postavě nezávislé. Toto je přesně moment obydlení. Toto obydlení nezávisí na místě (v tradičním slova smyslu). Mění vnější prostor na vnitřní:

Uvědomuji si, že dílo, které se před námi objevuje, není ani ojedinělé, ani izolované; že vzduch kolem něj utváří jiné povrhy, jiné plochy, jiné stropy, že harmonie, která mne náhle zastavila před skalami Bretaně, existuje a může existovat kdekoliv jinde a neustále. Dílo nevzniká pouze samo ze sebe: je i vnější svět. Vnější prostor mne uzavírá do svého celku, který je jako pokoj.⁷⁴

„Le dehors est toujours un dedans“ („vnější prostor je vždy vnitřním prostorem“) znamená, že „vnější prostor“ je obraz. A že „obydlet“ znamená „vidět“. Jedna ze skic v *La Maison des hommes* zobrazuje postavu a vedle ní je (opět) nezávislé oko: „Nezapomínejme, že naše oko je pět stop a šest palců nad zemí - naše oko, vstupní brána do našeho vnímání architektury.“⁷⁵ Oko je „brána“ do architektury, první forma „okna“.⁷⁶ Později v knize je „brána“ nahrazena zařízením média, „oko je nástroj zaznamenávání“.

Oko je nástroj zaznamenávání. Je umístěno do výšky pěti stop a šesti palců nad zem. Chůze vytváří v podívané, kterou máme před očima, rozmanitost. My jsme se však odpoutali díky letadlu od povrchu země a získali jsme tak oko ptáka. Jsme schopni nyní ve skutečnosti vidět to, co jsme až doposud viděli pouze ve svých představách.⁷⁷

Podle Le Corbusiera je okno především komunikačním prostředkem. Opakován se u něj prolíná myšlenka „moderního“ okna, okna s vyhlídkou, horizontálního okna, s realitou nového média: „telefonu, telegrafu, rádia, [...] strojů určených k odstranění času a prostoru“. Vláda nyní leží v rukou těchto médií. Elektřina se stala neviditelnou. Pohled z Le Corbusierových mrakodrapů, které „ovládají uspořádaný svět“, není pohledem Beisteguiho periskopu, ani obranným pohledem (otočeným k sobě sama) Loosových interiérů. Je to pohled, který „zaznamenává“ novou realitu, je to „zaznamenávající“ oko.

73 Pirandello popisuje odloučení, které herc před mechanismem filmové kamery zažívá: „Filmový herc se cítí, jako by byl ve vyhnání - vyhnán nejen ze scény, ale také sám od sebe. Pronásledován vágním pocitem nepokoje cítí nevysvětlitelnou prázdnnotu: jeho tělo ztrácí tělesnost, mizí, je připraveno o realitu, život, hlas a zvuky, které vznikají tím, že se pohybují, protože musí být přeměněn v němý obraz, který se na chvíli mihne na plátně a poté zmizí v zapomnění.“ Luigi Pirandello, *Si Gira*, cituje Walter Benjamin in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (cit. v pozn. 72), s. 229. Srov. český překlad in: Benjamin (cit. v pozn. 1), s. 29 [pozn. ed.].

74 Le Corbusier (cit. v pozn. 48), s. 78.

75 Le Corbusier - Pierrefeu, *The Home of Man* (cit. v pozn. 57), s. 100.

76 Paul Virilio, *The Third Window. An Interview with Paul Virilio*, in: Cynthia Schneider - Brian Wallis (eds.), Global Television, Wedge Press - MIT Press, New York - Cambridge, Mass. 1988, s. 191.

77 Le Corbusier - Pierrefeu, *The Home of Man* (cit. v pozn. 57), s. 125.

Le Corbusierova architektura vzniká spolu s masmédii. Klíčem k jeho postojům jsou však, stejně jako v Loosově případě, jeho výroky na téma módy. Zatímco pro Loose je anglický oblek maskou, kterou člověk potřebuje, aby si v metropolitních podmínkách existence zachoval individualitu, pro Le Corbusiera je tento oblek ne-pohodlný a zbytečný. A tam, kde porovnává Loos důstojnost pánské britské módy s maškarádou té dámské, tam Le Corbusier chválí a vyzdvihuje dámskou módu nad pánskou, protože prošla změnou, změnou moderní doby.

Žena nás předběhla. Uskutečnila reformu svého oblečení. Zjistila, že je ve slepé uličce: následovala-li by módu, vzdala by se výhod moderní techniky, moderního života. Vzdala by se sportu, a pokud jde o materiální záležitosti, vzdala by se také zaměstnání, které z ženy učinilo plodnou součást dnešní výroby a umožnilo jí vydělat si sama na živobytí. Následovala-li by módu, nemohla by řídit auto. Nemohla by jezdit metrem nebo autobusem, ani rychle jednat ve své kanceláři nebo ve svém obchodě. Kdyby denně pečlivě dbala na svou „garderobu“: účes, boty, knoflíčky na šatech, neměla by pak již ani čas jít spát. A tak si žena ostríhala vlasy a zkrátila si sukňě i rukávy. Vyšla ven bez klobouku, s holými rameny, bez podpatků. A dokáže se obléci během pěti minut. A je nádherná. Svádí nás šarmem svých půvabů, kterých návrháři hojně využívají. Odvaha, živost, duch invence, se kterými žena provedla revoluci v dámském oblečení, jsou zázraky moderní doby. Děkuji ti! A co my muži? Skličující to stav věcí! V našich šatech vypadáme jako generálové „Grand Armée“ a nosíme naškrobené límečky! Necítíme se dobře [...].⁷⁸

Zatímco Loos, jak si jistě vzpomenete, mluvil z hlediska pánské módy o exteriéru domu, Le Corbusierovy poznámky k módě se vztahují ke kontextu debat o interiéru. Stylový nábytek (Ludvík XIV.) bychom měli nahradit vybavením (standardním nábytkem vycházejícím do značné míry z kancelářského nábytku) a tato změna splývá se změnou, kterou uskutečnily ženy ve sféře svého oblekání. Připouští však, že pánské oblečení má i určité výhody:

Anglický oblek, který nosíme, se nicméně v jedné důležité věci vydařil. Jsme díky němu neutrální. Hodí se ve městě, kde chceme vypadat neutrálně. Dominantním znakem již není pštrosí peří na klobouku, je jím pohled. A to stačí.⁷⁹

Až na tuto poslední poznámku, že „Dominantním znakem [...] je pohled“, je tento Le Corbusierův výrok čistě losovský. Právě tento pohled, o kterém Le Corbusier mluví, je však zároveň tím, co představuje rozdíl mezi nimi. Podle Le Corbusiera již není třeba, aby byl interiér definován jako obranný systém před exteriérem (např. systém pohledů v Loosových interiérech). Když říká, že „exteriér je vždy interiérem“, chce vyjádřit, že kromě jiného interiér není jen pouhým ohrazeným teritoriem, které je definováno svou protikladností k exteriéru. Exteriér je v obydlí „vepsán“. Okno nám v dnešní době masové komunikace poskytuje ještě jeden plochý obraz. Okno je obrazovka. Zde má svůj původ trvání na eliminaci veškerých vyčnívajících prvků okna, trvání na potlačení parapetu: „M. Vignola ne s'occupe pas des fenêtres, mais bien des (entre-fenêtres) (pilastre sou colonnes). Je dévignolise par: l'architecture, c'est des...“

⁷⁸ Le Corbusier (cit. v pozn. 48), s. 106–107.
⁷⁹ Ibidem, s. 107.

planchers éclairés." („Pan Vignole se nezabývá okny, nýbrž prostory mezi okny /zdrojem/ benými pilíři/. Avšak architektura pro mne - to jsou osvětlené podlahy.“)⁸⁰

Tato obrazovka pochopitelně oslabuje stěnu. V tomto případě však nejde o nic fy-
zického, nejde o využití stěny jako v Loosových domech, jde spíše o dematerializaci,
která plyne z nově vznikajících médií. Geometrie architektury přechází od perspek-
tivního úhlu pohledu, od lidského oka, k úhlu fotoaparátu. Tento přechod pochopitel-
ně není, pokud jde o pohlaví, neutrální. Pánské oblečení je nepohodlné, ale poskytuje
jeho nositeli „pohled“, „dominantní znak“; dámská móda je praktická a dělá z ženy ob-
jekt pohledu jiných: „Moderní žena si ostříhalala vlasy. Naše pohledy znají (a vychut-
návají si) tvar jejích nohou.“ Obraz. Ona nevidí nic. Je doplňkem stěny, která tam již
jednoduše není. Je uzavřena prostorem, jehož hranice jsou dány pohledem.

⁸⁰ Ibidem, s. 53.