

DYNAMIČNOST, TURISTIKA A DVĚ POUTNÍ MÍSTA

Dynamičnost - není cesta

Obecně přijímaným smyslem rozvoje zajímavých lokalit, kde se nachází i zajímavá architektura, je vyšší atraktivita a zvýšení turistického zájmu. Turisticky se zpřístupňují i mnohá poutní místa a jejich architektura. Jaký zde hledat ještě jiný než turistický cíl a proč, když často v itinerářích turistických atrakcí je právě série poutních míst? Jakou toto uvažování má souvztažnost s pojetím soudobé architektury? Na začátku každé úvahy o tradici poutí se navodí série vnímaných prožitků v jádru statických mystických míst. Na počátku každé myšlenky na turistický ruch vytane na mysl série zážitků zajistitelných nejlépe při neklidném, tedy dynamickém pobytu kolem nich. Jezdíme za poznáním – svobodně ale jednotně v systému soudobého „průmyslu poznávací kultury“. Většinou snadno, byť často za namáhavě vydělané peníze, leč bez fyzické osobní námahy. S cestováním avšak jaksi bez cesty. Svobodně, se svobodnou vůlí – jeden jako druhý.

Pokusme se vyjít z kontrastu dnešní dynamičnosti poznávání vůči staticčnosti kulturního místa; tedy takového, které, stejně jako pěstování se dříve konkrétně vztahovalo k jakémusi zakořeňování do neměnných a často hůře přístupných magických míst. Jak ale doložit smysl či dokonce zpochybňovanou aktuálnost existence jednoty a zakořeňování a co se smyslem magického, často poutního místa v architektonickém prostředí, když se jeho projev navenek v soudobé architektuře postupně odvrací od všeho místního a stává stále více nejednotným a osobně abstraktním? Je zde ještě hledisko zcela jiné, z odkazu pozdně antické a raně středověké novoplatónské tradice, nicméně kultovně logické, přeneseně vnímané jako estetické, jakkoli mohla mít tato logika třeba jen funkci stavbou umocňující místo a místem přivádějící posvátnost do krajiny. V lidské pospolitosti, v rané obci, bylo vždy kultovní místo a to vytvářeli jako vymezení se z krajiny zvláště k tomu určení zasvěcenci, vzdělání geometrii, tedy ti, kdo nepodléhali své libovůli ale vůli nalézat vztah – k astrologické i věcné logice stavby. Ti, kteří se dlouhodobě osvědčili v normální a zároveň krásné logice stavění, se směli stát z učedníků – tovaryšů stavebního řemesla mistry. Stavby uspořádané, podle mistrovské míry, oddělené od profánního světa a vystavěné na vyznačené místo, zhotovované jako Věc coby model mystického Světa vycházejícího z této logiky, se pak nazývaly architektonickými díly. A k takovým se nejčastěji fyzicky vztahovaly i poutní cesty.

Vyznačené místo kolem pomyslného duchovního bodu může velmi zjednodušeně řečeno uvozovat známý pojem *genia loci*. K tomuto vyznačení a k tomu se vztahujícímu symbolismu sloužily čisté geometrické útvary. Například kruh jako pravidelný tvar je původně symbolem mužského božství. Představuje nekonečnost, dokonalost, věčnost, která, nemaje začátku ani konce, je nadčasová. Tento prvek, který je spojován s mystickými stavbami v těch nejzákladnějších učebnicích dějin architektury, znamená také jasné geometrické oddělení se místa od světa, vymezení. Duchem místa, *geniem loci*, které se vztahovalo k lokalizaci mystické stavby se zakotvila pospolitost, ale žila dál v těle architektury stavěné zpravidla do čtverce, symbolu ideální, ničím zvenčí neatakované představy o kráse prostředí pro soustředěné vnímání jiné než běžné reality. Čtverec na rozdíl od kruhu představuje dokonalost a pevnost, která je neměnná, pozemská a hmotná, je symbolem pro řád a vesmírný pořádek a vyváženost. Průchodem stranami čtverce, jako psychicky symbolickým měřením tohoto vesmíru můžeme navozovat z geomantie přenesený pojem ducha času a s tím souvisejícího i ducha času v prostoru ve smyslu - nic není silnějšího než idea zažívaná časoprostorovým vnímáním. Takové vnímání by mohlo být vodítkem pro chápání smyslu poutí. Poutí se tímto vztahujeme právě časově k místu. Poutník je psychologicky, i jinak, např. mysticky, vázán k zakotvenému místu - cíli poutí, do jeho uspořádanosti, architektury.

Takovou architekturu místa reprezentují názorně kláštery. U klášterů a raně křesťanských kostelů je vyžadováno, aby prostředí mělo měřítko člověka s uspořádaností prvků ve smyslu kráčení odpovídajícího lidskému kontemplativnímu pohybu. Pojetí čtverce a prostředí nového půdorysu oproti pouze vymezenému místu tak nabylo časové - dynamické podoby. Ta se projevila soustředěním geometrické architektury do rozhodnutí stavby poutních míst.

Genius temporis - nejen loci

Poutní místa jako cíl pouti vznikala nejčastěji pod patronací kláštera zdůrazněním jak ducha místa - genia loci, tak ducha času - génia temporis. Cílem byla kontemplace, ke které měla napomoci geometrie jako kdysi v raně křesťanské bazilice tak v klášterním ambitu i ambitu poutního kostela. Takto uspořádané chrámy a ambity byly symboly toho, že vše je zaměřeno směrem, jímž kráčíme a jehož jsme součástí také my. Počátky křesťanského mnišství v pravém smyslu slova jsou tedy - i ve smyslu klášterní nápomoci časoprostorovým působením - motivovány radikálním odříkáním věcí světa přimknutím se k místu, jakoby takřka vrostlostí do nedělitelného středu, do mystického bodu a pokáním. Nejprísrnější asketizmus, studium a meditaci usilovali mniši o získání neobyčejných duchovních darů. To bylo pochopitelně možné vymezením se v časovém prostoru jakožto v životě jasnými, na duchovní obecnosti založenými pravidly. Už od 2. a 3. století volili věřící muži i ženy jedno místo pro poustevnický život - totiž i podle pozdně antického a zároveň křesťanského statického ideálu dokonalosti. V pozdějším období je určující dráha pozorovatele v prostoru.

Jak ovšem mohla vzniknout architektonická myšlenka, která se vždycky spojovala s dokonalostí, ale nikoli, jak často v dnešním pojetí bývá běžné, s drahým s luxusem? Jak se mohla stát výsadou takových staveb, respektive stavebníků-mnichů, jejichž bytostným smyslem nebyl luxus ale právě opak? Jak je možné, že od světa oddělení mniši, čili ti, co žijí o samotě, kteří se orientují na nehmotné věci a myšlenky, byli schopni a ochotni vytvořit pro svoje bydlení stavby jako vrcholné umění? Jak tento jakoby „světový rozmar“ krásného stavění do určitého místa a kultivaci tohoto místa vysvětlíme právě u pokorných a chudých mnichů a klášterů

Východiskem ke zodpovězení takových otázek může být jeden ze starých filosofů, jehož myšlení má blízko k našemu tématu, to znamená k tématu prvotní klasické poantické architektury chápané prostřednictvím i etiky a s ní souznící estetiky, a to Plotinos. Na konci antiky, s počínajícím vzestupem křesťanství se filosofické myšlení v jeho spisech vzešlo totiž k systému, ve kterém jsou už přítomny jakoby etické křesťanské přístupy a ty systematicky propojeny a navázány ještě na klasické estetické i etické, myšlenkové proudy. Plotinovo Jedno, První, Věčné, Nejvyšší, Dobro, stojící podle něj mimo všechny protiklady, spočívá v klidu. Takže pojem Dobra (jako perfektního) se dá uchopit v klidu duchovním zřením; ale v duchovním zření odrážejícím se jak v člověku tak i v konečných „perfektně“ vytvářených věcech, tedy jak v duši tak v „architektonické relaci“. Vycházel-li totiž z Jednoho jako nejvyššího bytí, z něhož vyplývají jevy jako vyzařování - emanace ducha, pak z ducha vychází celá řada konečných věcí, tedy i staveb. V duchu jsou logická rozlišení, v duši navíc časový řád - genius temporis. Jakkoli je jisté obecně zřejmé, že časový řád a vůbec řád je charakteristický pojem pro kláštery, tak je už méně patrné, že tento řád, nikoliv bezduchý pořádek, je bytostným základem veškeré architektury. Totiž té, chápané nejen jako nejednotné umění stavět ale i jako celistvé stavební umění. Ta podle Plotína na každé nižší úrovni, při sestupu od nejvyššího Dobra čili i Krásy překonává to, kde je více nejednoty; u hmotných předmětů přistupuje navíc prostorová oddělenost. Hmotné předměty, tak jak je vnímáme smysly, jsou na samé hranici nebytí. Hmotný svět je příliš slabý, aby mohl zplodit cokoli dalšího. Ovšem duše architektury, krása hmotného světa, tedy toho - mířícího k Dobru, je objektivní. Duše u Plotína rozzařuje tvář, kterou oživuje, jak člověka i sochy, tak i tvářnost stavby. Jsouc výše než ona, přenáší na ni krásu. Té se dosahuje jako u člověka právě řádem, například souměrností, např. tváře, protože souměrnost má blíž k jednotě než opak. Přestože podle něj souměrnost přispívá ke kráse, souměrná mrtvola je ošklivá proto, že ztratila veškerou jednotu udělovanou duší. Kdyby tak ve větším měřítku neexistovala Duše světa, hmotný svět by se rozpadl, byl by mrtvolou. (z knihy Rezek, 1994 překlad Plotinos: Dvě pojednání o kráse)

Mrtvá tvář - figurína - turistika architektonické pouti?

Je téma dobra a krásy ještě otázkou pro cesty? Z cesty je tady prožitek, ale i zážitek, odreagovávající hédonistický pocit. Je zde fenomén takřka téhož jako u pouti a přece v jádru jiného - fenomén cestování, turistiky. I ta se soustředí na krásná a zajímavá místa.

Je tedy založena na pojetí estetiky? V každém turistickém průvodci je ovšem pojednání, kde jsou a jaké krásy. A nejde o krásy často lecjaké, ověřily je věky a jsou snadno dostupné.

Vztah dobra a krásna není patrný, vnímáme-li poutní místa a tedy i kláštery jako mrtvolu - turistickou atrakci, tedy jako nábožensky orientovanou, pro dnešního člověka zajímavou ale neužitečnou

místa. Jde totiž o smysl pro zpřítomnění jakoby „jiného světa“ s viděním: Jde tady o vidění i smyslového jsoucna, které má stabilní neúčelový a nepředmětný původ, tedy o vid, který má duchovní původ a proto lze i vizuálně, při pozorování tělesné a z hmoty vystavěné stavby vidět odkaz k projevu „Dobra a Jednoti.“ V klášterech a mnišské realitě a tedy i poutnické architektuře objevujeme prototypy „podívané“ na ideál Dobra, ne v okázalé kráse a nádheře, ve ztělesněním modelu stavby světa; můžeme s určitou mírou nadsázky říct, že jsou to právě klášterní stavby a komplexy, které odpovídají zaměřením ustrojení své stavby onomu vyhraněnému životnímu minimu a v myšlení maximu. Zde dosáhla architektura jednoty v pojetí krásy nejvyššího uměleckého stupně kulturní vyhraněnosti: skromného – jakoby „minimalistického“ a zároveň estetického.

Princip klášterní jednoty a vyhraněnosti je nosný nejen na historických příkladech. Je nosný pro současné, k objektivnímu principu se odkazující zhodnocení dvou poutních míst dnes již architektonickou turistickou zkoumaných staveb: Kláštera dominikánů Sainte-Marie-de-la Tourette a Eveux, z let 1957-60 ve Francii a Kláštera trapistů s kostelem Nanebevzetí Panny Marie- Nový dvůr u Dobré vody a Toužimi z roku 2000-2004 v Čechách.

Každý představuje, podle mého soudu zlomové vyjádření ducha dnešní doby - zde v širším smyslu genia tempori. Každý může znamenat jednu etapu v architektuře.

La Tourette od Le Corbusiera znamená pro mě součást fenoménu, kterým je nepřetržitý celek jeho díla. Z hlediska historiografického se asi tato stavba vymyká klasifikaci. Jediné, co si v mém případě lze dovolit je, že je to stavba moderní ve smyslu dále zmíněného odkazu; ale je řemeslně i tradiční, jak je jednoznačná, tělesná a zároveň duchovní. Hrubá stavba je provedena ze surového železobetonu. Prosklené fronty tří vnějších fasád jsou provedeny s výtvarným nárokem naprosto nadčasově a netradičně. V klášterním dvoře jsou fronty z velkých prosklených betonových rámu od podlahy až ke stropu. Fasády zůstaly ze surového betonu, několik málo výplní bylo natřeno vápnem. Klášter je zasazen do nedotčené divočiny a luk. Ještě nebylo snad možno zaznamenat takové uplatnění prostoru, světla a to přes hutnost a vymezenost. Dokonalé zvládnutí světla a prostoru je organickým sjednocením až neoplatónské jasnosti a Jednoti. Klášter je duchovním útlukem, živým organismem, jehož navzájem se tak lišící části jsou navzájem architektonicky spojeny do vzácné nesmontované jednoty na základě vůle po abstraktní modernosti. Abstraktním materiálem je překvapivě beton, nepůsobí však uměle a vykonstruovaně. Poprvé se ve stavbách klášterů podle mne uskutečnil vnější obraz Mondriánovy myšlenky s ukázáním jednoty ve „vyhraněnosti Jednoho krajního a krajního druhého.

Nový Dvůr, klášter trapistů od současného anglického architekta Johna Pawsona byl financován opatstvím Sept-Fons i ostatními trapistickými kláštery a za pomoci sbírky. Bývalý hřebčín s devastovanými stavbami čtvercového dvora byl základem kompozice minimalisty. Stavba kopíruje historické základy a vytváří základní uspořádání odkazující věcně k nejstarší tradici. Ambit a další křídla čtvercové dvorní zástavby jsou s „maximalitou“ výtvarné vůle minimalisticky konstruovány. Minimum výrazových prostředků odkazuje k trapistické řádové přísnosti. Formy jsou podřízeny úsporným kompozičním principům a potlačují ve prospěch světla všechny tvaroslovné zbytečnosti. To způsobuje dojemové i skutečné vylehčení stavby. Abstrakce je podřízena vystavěnosti klasického uspořádání; to ovšem podléhá vůli po odhmotněnosti a lapidárnosti. Ta se projevuje v čistotě ale nebanálnosti, tím ovšem náročnosti detailů a technického zpracování. Technika není okázalá, ale odbornějšímu pohledu neuniká, že je takřikajíc všudypřítomná. Neuplatňuje se však sebe prezentací, naopak skrytou přítomností. Jen tak se na rozdíl od vždy fyzicky vnímatelného stavebního řemesla může uplatnit naopak jeho minimalistické potlačení. To ovšem neznamená, že technologie konstrukčního a technického zpracování, jinak zcela ve službě architektonické vůli po maximální abstrakci, není na vysoké úrovni. Díky respektu k technologii zasklení však není možné fyzicky nahlédnout střed z cesty průchodem či spíše pocitově průletem ve smontovaném ambitu. Nad tímto meziprostorem jakoby novým místem pro minimalistické odmítnutí ducha času- genia tempori se vznáší tvarem symbolizované, neskutečné klenutí. Neskutečné protože nic nenese. (Nebo snad symbolicky - lehkost dnešní doby). Vše je podřízeno výtvarné neprostorové ale esteticky ušlechtilé abstrakci jakoby v jakési dematerializaci snadno smontovatelné architektury. Minimalismus ve prospěch trapistické přísné a kultivované neokázalosti jde ovšem tak daleko, že se to zdá místy až potlačením základních atributů architektury. Sloupy, které vždy měřily kroky řeholních bratrů při

průchodu v ambitu, metrum kontemplativního prostoru, jedno či obé ze základního „arché“ a „tecto“ (už od Corbusierova ale jinak založeného projektu) prostě chybí. Ambit se vztahuje k symbolizovanému „rajskému dvoru“ - odnepaměti středu kláštera kontinuálním zasklením. Namísto kráčení od sloupu k sloupu, namísto postupu poznání na pouti se vkrádají asociace na prostory s kolečkovými bruslemi. Rychlost a v jádru montážní soudobé detaily vyjadřují – ovšem výtvarně vysoce kultivovaně zřejmě jinou než architektonickou orientaci. Vzdělání a v přísné observaci žijící mniši se díky dílu architekta stávají předmětem zájmu návštěv z blízka i z daleka – možná i poutí, ale předně, ovšem u trapistů proti své vůli, turisticky sem směřujících návštěvníků a zájemců o počiny soudobé moderní architektury.

Jsou tu tedy dva projekty jako přetavení modernistické a zároveň tradiční myšlenky. Jeden je soustředěn na tělesné působení duchem výtvarně zvládané matérie, druhý míří k dematerializaci. V tom prvním jako bychom ještě cítili údery kladiva sochaře, V druhém duch pokory, neokázalé tvarové krásy, a maximální abstrakce života oproštěného od své tíže, je zakotven do stavby avšak tak, že nepřekonává odpor materiálu; odchází s pohledem svářeče nebo montéra do jiné, dnešní reality. Oba příklady jsou pro mne jasným vyhraněným vymezením se moderní architektonické myšlenky. Ten druhý, přesto, že „nesmí“ být turistickou atrakcí, láká architekturou k turistické zvědavosti; první, k pocitu z poutního místa, přestože je už dnes v itinerářích architektonické turistiky: být starší, a jakoby počiny překonaný, je stále novější a podle mne větší poctou Plotínovi.

Petr Hrůša, 12/ 2004