

## Eileen Gray alebo architektka: tri hypotézy kritického písania o rode v avantgardnej architektúre vily E.1027 \*

MONIKA MITÁŠOVÁ

---

### EILEEN GRAY A KONTEXTY JEJ PRÁCE

Anglicko-írska návrhárka Eileen Gray, žijúca vo Francúzsku (1878 – 1976), bola autorkou bytového zariadenia, interiérov a niekoľkých stavieb. Sporadickej tvorbe architektúry sa (bez akademického vzdelania) venovala do 70. rokov minulého storočia. V jej archíve sa zachovalo okolo štyridsaťpäť návrhov, deväť stavieb bolo postavených, z toho štyri z nich prisudzované architektovi Jeanovi Badovicimu, s ktorým spolupracovala v rokoch 1926 – 1932. Na konci 60. rokov sa o jej dielo začali zaujímať nastupujúce architektonické a historiografické generácie najmä vo Francúzsku, Británii a USA. Aj títo nasledovníci a nasledovníčky Eileen Gray zásadným spôsobom ovplyvnili recepciu jej prác.

O lakovaný nábytok, koberce, svietidlá a interiéry, ktoré v 20. rokoch Gray navrhovala pre parížsku zberateľskú klientelu i umeleckú bohému vrátane avantgardnej baletnej a speváckej scény, sa už v dobe ich vzniku zaujímali historici, architekti a kritici: medzi prvými (1924 – 1925) o jej tvorbe písal historik umenia gréckeho pôvodu, propagátor umenia Kréty, starého Grécka a znalec Picassovho diela Christian Zervos (1889 – 1970) a v rovnakom čase aj Jean Badovici (1893 – 1956), architekt a kritik narodený v Bukurešti, ktorý si cenil predovšetkým schopnosť jej interiéru opticky zväčšovať priestor bytu (Goff 2015, 149). Badovici publikoval fotografie jej nábytku a interiérov v časopise francúzskych avantgardistov *L'Architecture Vivante* a holandských neoplasticistov *Wendingen*, kde písal, že Gray funkčnosťou a neornamentálnosťou svojich interiérov transkribovala *poetický lyrizmus* do sveta modernej stavby a stavania.

Gray sa vzdelávala sama, zoznamovala sa s architektúrou v časopisoch, na výstavách i štúdiom projektov a stavieb, za ktorými cestovala po Európe a do USA. Jej prvým samostatným návrhom bol hypotetický *Dom pre inžiniera* (1926). Hoci nebol postavený, vychádzali z neho oba ďalšie návrhy letných vil, ktoré projektovala a pomáhala postaviť v Provence (spoločná vila s Badovicim *E.1027* medzi mestečkami Roquebrune a Cap Martin a neskôr jej vlastná vila *Tempe à Pailla*, 1932 – 1935, v Castellar, obe v oblasti prístavu Menton na svahoch s výhľadom na more a alpské pohoria).

---

\* Príspevok odznel v rámci cyklu hostovských prednášok v Ústave svetovej literatúry SAV v novembri 2017.

Vo vile *E.1027* trávil letá s manželkou a Badovicim aj purista a zakladateľ funkcionalizmu Le Corbusier. Desať rokov po dostavaní vily v nej namaľoval deväť nástenných malieb (*murals*) bez autorského súhlasu Eileen Gray. V 40. rokoch boli tieto maľby časopisecky publikované bez uvedenia autorstva vily pod titulkom *Le Corbusier, muraliste* (Le Corbusier, muralista). V dôsledku takejto medializácie sa autorstvo vily začalo pripisovať Le Corbusierovmu ateliéru. Po smrti Jeana Badoviciho bola vila *E.1027* v roku 1956 vystavovaná a publikovaná ako Badoviciho návrh s nábytkom Eileen Gray. Až v roku 1968 uverejnil kritik a historik Joseph Rykwert v časopise *Domus* článok obnovujúci hlavný autorský podiel Gray: *Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design* (Pocta Eileen Gray, pionierke navrhovania).

Súdoba a súčasná historiografická aj kulturologická literatúra o modernej architektúre diskutuje o významoch a hodnotách tejto vily s rôznou autorskou atribúciou. Uvádza Gray a Badoviciho ako spoluautorov, pričom zásadný autorský podiel pripisuje architektovi (Banham 1973); osvetľuje hlavný podiel Gray (Rykwert 1968; Adam 1987), resp. kriticky prehodnocuje otázky autorstva a zaradenia diela do dejín moderny z rodového a feministického hľadiska (Colomina 1996; Lavin 1996; Constant 2000; Walker 2003). V rámci tejto diskusie vznikli práce rekontextualizujúce závery predchádzajúceho bádania s výskumom v oblasti lesbického a všeobecnejšie neheterosexuálneho výtvarného umenia a kultúry moderny (Elliot 2002; Rault 2011). Architekt Jean-Paul Rayon vilu *E.1027* na konci 60. rokov dokumentoval a hovoril aj s Eileen Gray o jej práci. Do reprintu pôvodného vydania časopisu *L'Architecture Vivante*, ktorý vilu publikoval, na základe tejto skúsenosti napísal: „Feministky ukázali, že pôsobiť v predvojnovom období ako nezávislá architektka bolo takmer nemožné. Aj keď je význam niektorých architektiek predmetom prehodnocovania, sú to predovšetkým ich mužské náprotivky, kto získal uznanie“ (2015, 114).

### HYPOTÉZA I: RODOVO NE/DIFERENCUJÚCE PÍSANIE

Jean Badovici, architekt, kritik a editor *L'Architecture Vivante* (vychádzal 1923 – 1933) publikoval v tomto časopise v rokoch 1924 – 1929 pod vlastným menom články, recenzie aj dialógy o modernej architektúre. V špeciálnom čísle z roku 1929 uverejnil dialóg *De l'éclectisme au doute* (Od eklektizmu k pochybnosti) spolu s výkresmi vily a autorskou správou o vile *E.1027* v spoluautorstve s Eileen Gray. Archívny výskum strojopisných verzií textov ukázal, že jeden z nich (1926) obsahuje publikované úpravy či textové pasáže vpísané rukou – identifikované ako rukopis Eileen Gray (Constant 2000, 68). Podobne ako ďalšie štyri texty (1924, 1925) vydané v iných časopisoch. Situácia v revidovaní autorstva týchto textov je ešte diferencovanejšia než v prípade vily a textov o nej. Časť súčasnej historiografickej obce odkazuje na všetky Badoviciho texty – podľa pôvodne publikovaného autorstva – iba jeho menom (Bonillo 2015; Goff 2015). Americká architektka a historička Caroline Constant, autorka kritической monografie o Eileen Gray, ich autorstvo však reviduje. Badoviciho považuje za spoluautora a v uvedených štyroch prípadoch preukázaného spoluautorstva pred jeho meno dopĺňa Eileen Gray (2000, 68). V prípade dialógu a autorskej správy o vile *E.1027* z roku 1929 je situácia skutočne paradoxná. Pôvodné vydanie časo-

pisu *L'Architecture Vivante* uvádzalo spoluautorstvo dialógu na konci textu: *Eileen Gray a Jean Badovici*. Autorská správa o vile bola súčasťou výkresovej dokumentácie signovanej *Eileen Gray a Jean Badovici, arch.* Dialóg bol publikovaný v jednom súvislom bloku textu, otázku a odpoveď rozlišovala rovnaká odrážka na začiatku riadka. Podobne ako vlastné mená EILEEN GRAY a JEAN BADOVICI za dialógom aj názov stavby na morskom pobreží bol vysádzaný verzálami (majuskulou) s podčiarkovníkom a medzerami: E\_1027\_Maison en bord de mer. Autorské mená a meno stavby boli značené rovnako. Gray i Badovici aj v tomto dialógu často hovoria o architektúre v antropomorfných metaforách: architektúra je živá a v *L'Architecture Vivante* je vila publikovaná pod vlastným menom – šifrou iniciál mena jej autorky a autora: E ako Eileen, číslica 10 ako desiate písmeno abecedy J, 2 ako B a 7 ako G. Písmeno E označuje aj dvojicu či sériu projektov (Badovici sám navrhol hausbót E7). Na druhej strane sú verzálami písané aj popisky výkresov, nápisy vytkané na kobercoch či nápisy na nástenných kolážach a na stenách postavenej vily *E.1027*. To by mohlo indikovať nielen skutočnosť, že povaha vily ako architektonického diela je komplexná, vrstevnatá a hybridizujúca, ale aj to, že Gray považovala text – slová, písmená, číslice, interpunkciu a diakritiku – za autonómnu vrstvu architektúry a architektonickej komunikácie. Vila *E.1027* je v tomto zmysle architektonicko-obrazová a textová koláž či asambláž, ktorá nejaký priestor utvára a stelesňuje (objekt-priestor), nejaký zobrazuje (objekt-obraz) a nejaký zapisuje (objekt-text). Možno ju chápať ako priestor-architektúru, priestor-obraz i priestor-text. A text možno interpretovať architektonicky aj mimoarchitektonicky, napríklad nápis minuskulou na nástennej koláži v hlavnom obývacom priestore *l'invitation au voyage* sa dá interpretovať ako pozvanie na cestu po mape v koláži, na cestu priestorom vily, pobrežím Francúzska... aj do pomyslenej krajiny v odkaze na báseň Charlesa Baudelaira *L'invitation au voyage* (1857) zo zbierky *Kvety zla*.

Spoluautorku a spoluautora dialógu časopis neuviedol v abecednom poradí, ako to presadzovala avantgarda pri skupinových autorstvách, ale Gray ako prvú. Poukazuje to na skutočnosť, že je prvou (hlavnou) autorkou vily i dialógu o nej. Za Badoviciho menom je identifikácia: *architekt* alebo *arch.* Gray tento akademický titul nikdy nenadobudla, Badovici teda dom profesijne garantoval (stal sa aj nositeľom patentov novej mechaniky okeníc, hoci nebol jej výhradným autorom, alebo sa na jej návrhu dokonca možno ani nepodieľal – to nie je zatiaľ preukázané). Publikovanie Gray ako prvej autorky značí aj to, že Badovici ju ako autodidaktku dialogicky „uviedol“ do profesie. A ide o paradoxné uvádzanie do profesie v dialógu, ktorý sprostredkúva kritický pohyb od eklektického k inovujúcemu navrhovaniu. Toto uvádzanie je len deklaratívne, ale možno o ňom naďalej *pochybovať*, čiže ho aj ďalej inovovať. Zodpovedá tomu i grafické rozvrhnutie rozhovoru, ktorý chce o novej architektúre uvažovať pochybujúco a zároveň novým spôsobom. Možno pochybovať nielen o tom, kto sa v dialógu pýta a kto odpovedá, ale i o tom, či ide o jeden, dva, prípadne viaceré hlasy rozpravy. Pri čítaní sa síce prejaví časová a priestorová následnosť, ako aj určitá konzistencia vo formulovaní otázok a odpovedí, ale ani táto „konzistencia“ neposkytuje nespochybniteľné uistenie o tom, kto (všetko) v texte vlastne hovorí o modernej architektúre a jej kritike (napríklad by to mohla byť aj „moderná architektúra sama“,

keďže sa emancipovala, získala vlastné meno a môže takýmto spôsobom odkazovať i na vlastné dejiny a budúcnosť).

Preto keď Jean-Lucien Bonillo (2015) píše o inšpirácii tohto dialógu Valéryho dialógom *Eupalinos, ou l'architecte* (Eupalinos alebo architekt, 1921), pričom jeho platónsku formu považuje za odvodenú, môže voľne interpretovať zhovárajúce sa hlasy a personifikovať ich ako *Phèdre*/Badovici a *Socrate*/Gray. Podobne ako u Valéryho by odkazovali na platónsky dialóg *Faidra* a Sokrata o rétorike, láske a kráse (a možno dodať, že v intertextuálnom čítaní aj na *Phèdre*/Faidru a *Hyppolita* Jeana Racina). Podľa Bonilla prvý hlas sa ako diablov advokát pýta akoby z pozícií funkcionalistu, či dokonca pozitivistu, čím umožňuje druhému, odpovedajúcemu hlasu prekonávať opozície a kontradikcie medzi architektúrou ako vášňou a rozumom, emóciou a poznaním, sentimentom a intelektom vo výslednej rovnováhe, aká predznamenáva ďalšiu etapu inovácie modernej architektúry. Tým vystupuje do popredia skôr interpretácia harmonizujúcej než kritickej sily a úlohy dialógu. Podľa Bonilla tento dialóg nastoľuje harmonizáciu medzi *romantickým výrazom sentimentu* a jeho *výrazom v jazyku intelektu* (124). Gray a Badovici vedú rozhovor o *emócii purifikovanej rozumom* odkazujúc zrejme aj na purizmus. Bonillo však upozorňuje na to, že funkcionalista Le Corbusier sa v roku 1939, keď maloval do vily svoje nástenné diela, práve odvracal od purizmu a prehodnocoval vzťah medzi stenou a maľbou v architektúre, ako aj väzby abstrakcie a figurácie – neustále „korigoval“ interiér vily (v liste žiadal Badoviciho, aby zo vstupu do obývacieho priestoru odstránil šatník, ktorý čiastočne bránil priamym priehľadom dovnútra, čo však Badovici, ktorému Gray vilu začiatkom 30. rokov darovala, nikdy neurobil). Le Corbusier si tak vilu privlastňoval a menil ju na vlastnú galériu – múzeum, ktoré sa po Badoviciho smrti usiloval za každú cenu získať do svojho majetku. Neúspešne. Radikálne tým vstupoval do stavebne realizovaného dialógu Gray a Badoviciho.

Bez ohľadu na to, či sa napísaný aj postavený „privlastnený“ dialóg interpretuje s ohľadom na historické a súdobé texty, alebo sa personifikuje, resp. nepersonifikuje, je pozoruhodné, že Gray ani Badovici si v roku 1929 nezvolili ako úvod k vile *E.1027* žáner manifestu, taký charakteristický pre avantgardy. Namiesto toho publikovali autorský kritický dvojhlas signalizujúci nielen vzťahy medzi architektonickým sólom, dvojhlasom a zborom, ale aj medzi neistotou, uistením a takým pochybovaním, ktoré nemožno uzavrieť ani ukončiť žiadnou finálnou voľbou medzi neistotou alebo istotou (prípadne nerozlúsknutím či rozlúsknutím mnohohlasej povahy „tripartitného dialógu“ Gray a Badovici a Le Corbusier, ktorý sa rozvinul až počas obývania vily). V tomto zmysle by mohlo ísť aj o dia-logický posun kritického uvažovania o prelomovom, teda krízovom momente medzi purizmom, funkcionalizmom a neskoršími inováciami moderny v pohybe medzi manifestujúcim monológom (Le Corbusier) a sputujúcim poly-lógom, ktorý bol pôvodne rozvrhnutý ako dialóg so zmlčanými vlastnými menami (Gray a Badovici) v jednom bloku textového poľa, čo sa taktó postupne diferencuje.

Ďalšiu diferenciaciu názorov na dialóg prináša architektka a historička Caroline Constant (2000), ktorá ho spolu s autorskou správou znova kriticky preložila do angličtiny a vo svojej monografii vydala v pôvodnej typografii. Jej kritický preklad by

si zasluhoval samostatnú pozornosť. Tu sa obmedzím na to, že v roku 2015 v časopise *Disegno* publikovala tento dialogický poly-lóg tak, že odrážky otázok nahradila menom Jean Badovici (ďalej len JB) a odrážky odpovedí zasa menom Eileen Gray (ďalej len EG). Tento postup sa mi z bádateľského hľadiska javí ako korektný a zo študijnej perspektívy prínosný, tak ako je prínosné, keď Constant doplní k Badoviciho textu z roku 1926 v bibliografických odkazoch aj autorstvo Eileen Gray. Text dialógu však nie je bibliografický odkaz. Vpisovanie vlastných mien do dialógu je zásah do autorského textu v jeho vlastnom, autonómnom textovom poli. Navyše, jednotlivé repliky sú v rozmanitých historiografických a kritických textoch citované tak, že Badovici sa pýta a Gray ako hlavná autorka odpovedá (teda doslovnú atribúciu iniciálami bolo možné vyriešiť aj poznámkou prekladateľky). Ak to zámerne prežiením, Constant a/alebo redakcia časopisu *Disegno* zasiahla do textu dialógu personifikáciou pýtajúceho sa a odpovedajúcej vlastne analogicky ako Le Corbusier, keď bez autorského súhlasu Gray namaloval na stenu vily, ktorej bola autorkou, akty s tromi figúrami (muž – žena – dieťa !/!, dve ženy – dieťa !/!). Analogicky sú teraz do dialógu bez pôvodnej personifikácie vpísané iniciály mien autorských persón. Podobne ako figurácia Le Corbusierových *murals* zasiahla do jej purizujúcich a abstrahujúcich postupov, a išla podľa Gray *proti vile* (Rayon 2015, 8), idú iniciály v spoločne signovanom texte proti replikám abstrahujúcim od individuálnej atribúcie autorstva. Ako v dialógu *Od eklektizmu k pochybnosti* Gray hovorí: „architektúra musí byť svojou vlastnou dekoráciou“ (teda Le Corbusierove *murals* ju reinterpretujú) a „krásne dielo je rýdzejšie, pravejšie než jeho autor“ (podobne aj signovanie, ktoré predchádza spoločnú signatúru za textom, je reinterpretáciou textu a nielen doplnením autorstva) (Gray – Badovici [1929] 2015, 7/101, 5/100).<sup>1</sup> Na jednej strane treba uznať bádateľský prínos Caroline Constant k explicitnému rozlišovaniu hlasov v rodovo diferencovanom dialógu. Na druhej strane treba reflektovať aj otázku, čo to znamená pre ďalšiu recepciu, výklad zmyslu a významu dialógu. Kým doteraz bola buď viditeľná, alebo neviditeľná *kritickosť* tohto čiastočne anonymizovaného a čiastočne autorizovaného rozhovoru, mohla by sa teraz stať takto ne/viditeľnou *pochybujúca, spytujúca povaha* tejto kritickosti v autonómnom diele. Dielo sa nedá bez zvyšku podriaďovať prevahe žiadnej z interpretácií, teda ani biografickej či inštitucionálnej. Napokon, pri inej príležitosti Gray povedala: „Aby bolo možné tvoriť, musí človek najskôr všetko spochybniť“ (Constant 2000, 67).

Tvoriť súčasné interpretácie avantgardnej práce Eileen Gray aj tohto jej dialógu s Badovicim by potom znamenalo brať do úvahy nielen uvádzanie autorstva, ale i poly-logickú povahu dialógu, ktorý obsahuje aj znaky dosiaľ nediferencovaného a neoznačeného: medzeru, spodný podčiarkovník, odrážku ako zámerné preskočenie, vynechanie, odklad či odsunutie jednoznačne či neproblematicky identifikovateľného v takej komunikácii, čo pokračuje napriek tomu alebo práve preto. Obsahuje napríklad aj zámerné nerozlíšenie spytujúceho a spytovaného vtedy, keď dialóg vedie „nearchitektka“, ktorá navrhla a pomáhala stavať svoju vilu darovanú „architektovi“, ktorý o nej píše (návrhárka je tu väčšia v úlohe architektky než architekt, ktorý má skôr úlohu kritika). Ich spoločná reč spochybňuje modernu a novo ju vymedzuje – oslobodzuje moderných mužov a ženy od eklektickej architektúry a uvažuje, ako by



mohli žiť a bývať, a to aj pochybujúco. Autorská správa za dialógom označuje vilu *E.1027* ako nový (experimentálny) *model*, nie nový *ideálny typ* moderného domova a bývania. Dialóg začína otázkou: „Neriskujeme, že toto systematické zjednodušovanie, ktoré sa podľa všetkého stalo v modernom umení pravidlom, zmarí umenie všeobecne a osobitne architektúru?“ (Gray – Badovici [1929] 2015, 5) Pokračuje diskusiou o návrate k slobode navrhovania, k pátosu neoddeliteľnému od života a k všetkému, čo povedie k organickej jednote architektonickej tvorby. Končí kritikou *ideálnych typov* modernej architektúry, ako aj zbožšťovania hygieny a zdravia v živote moderných ľudí.

Okrem iného teda nemá byť na prvý pohľad zřejmé, kto z dvojice hovorí za interioritu a kto za exterioritu avantgardnej architektúry práve vtedy, keď sa dialogicky rodí *kritická interiorita* toho, čo bolo dovtedy chápané ako *vonkajšok* (nearchitektúra) a *kritická exteriorita* toho, čo bolo chápané ako *vnútrajšok* (architektúra a jej dejiny, ako aj dejiny ranej moderny) v prehodnocovaní ich zmyslu a významu. Alebo, ako sa o tom dá uvažovať v intenciách tohto dialógu, kde jedna z odpovedí Eileen Gray znie: „Každé umelecké dielo je symbolické. Prekladá, ponúka viac esenciálneho než reprezentuje. [Elle traduit, elle suggère plutôt l'essentiel qu'elle ne le représente./It conveys, it suggests more of the essential than it represents.]<sup>2</sup> Práve umelci musia nájsť elementy konštituujúce intelektuálny a emočný rámec človeka ako individuality a súčasti spoločnosti“ (6/100). V tomto zmysle sa modalita, v akej Eileen Gray a Jean Badovici komponujú svoj dialóg, dá považovať za rodovo ne/diferencujúce písanie. Buď pohlavie ani rod nevyznačujú vôbec, alebo odkazujú na rozlišovanie medzi biologickým pohlavím a tým, akú symbolickú, prípadne dovtedy nesymbolizovanú úlohu rod nadobúda v kultúre, výtvarných i úžitkových umeniach a architektúre. Niekedy berú do úvahy aj ich (neoznačené) prekríženia – podobne ako poukazujú na rozlíšenia medzi nearchitektúrou a architektúrou a ich kríženie. Kritickosť prístupu autorky a autora možno chápať ako ranú kritiku moderny pred jej oficiálnou inštitucionálnou kritikou. Vždy znova sa stáva predmetom diskusie. Citácie z uvedených textov Gray a Badoviciho sa objavujú v oboch nasledujúcich častiach tejto štúdie, ktoré z nich čerpajú a premýšľajú o nich v nových kontextoch. V tomto zmysle sú ich pretextom.

## HYPOTÉZA II: RODOVO NE-DIFERENCUJÚCE PÍSANIE

Spomínaný nový preklad dialógu a sprievodnej správy o vile *E.1027* uverejnila Caroline Constant vo vlastnej kriticknej monografii o diele Eileen Gray (2000). Otázku rodu a architektúry vily *E.1027* Constant kladie vlastne už tam, kde uvažuje o spôsoboch a postupoch, akými Gray začala navrhovať architektúru. Teda o rodovej problematike a vile *E.1027* neuvažuje iba zo spoločenského či kultúrneho hľadiska. Zároveň však ani z hľadiska inštitucionalizácie architektonickej profesie (napriek čestnému členstvu v Kráľovskom inštitúte architektov Írska, ktoré Gray udelili v 70. rokoch, je dodnes vnímaná skôr ako „dizajnérka“ než architekt/ka). Rodovú perspektívu interpretácie diela si Constant zvolila práve v kontexte *procesu* navrhovania, a to je pre chápanie vzťahu medzi rodom a architektúrou kľúčové, nielen pokiaľ ide o Gray, vilu *E.1027* a túto knihu, ale aj všeobecnejšie.

Ako historička mala Constant túto voľbu, keďže na rozdiel od súkromnej korešpondencie Gray nezničila všetky fázy ani varianty svojich architektonických návrhov. Z tohto dôvodu sa zásadným prínosom k chápaniu tejto problematiky mohlo stať metodologické rozhodnutie rekonštruovať *kroky* a *postupy*, akými Gray navrhovala a akú úlohu v tom zohrávalo jej uvažovanie o rodových otázkach. Keďže väčšina návrhov Eileen Gray sa nerealizovala a má povahu skíc, skica a skicovanie sú spolu s výkresmi a modelmi hlavným interpretačným prostredím, pri postavených stavbách sú ním okrem stavieb aj ich dobové fotografie. Ďalším kľúčovým zdrojom sú texty (okrem pracovných poznámok a korešpondencie Gray písala rôzne iné nezverejnené texty vrátane dramatického). Pozoruhodné je, že na rozdiel od iných monografií sa Constant venuje už prvým architektonickým skiciam Gray. V rokoch 1926 – 1927 ich nakreslila cez zobrazenia rezu a fasád Loosovej nepostavenej *Vily Moissi* (1923) v Benátkach, ktorá bola vystavená v Paríži a publikovaná v *L'Architecture Vivante*. S Loosom Gray zdieľala záujem o stupňovité priestory domu s rozmanitými výškami rozlíšenými podľa činnosti, aká sa v nich spravidla odohráva (*Raumplan* – priestorový plán), aj intenzifikáciu zmyslových vnemov v intimite domácnosti:

Pohodlie a súkromie patrili k jej primárnym motívaciám, ale odmietla patriarchálne usporiadanie [order], ktoré Loos schvaľoval vo svojich interiéroch domácností tým, že do nich včleňoval konvencionalizované rodovo určené priestory a ich vzájomné pozície. Gray vo svojich návrhoch postupovala proti tomuto chápaniu, pričom pracovala s Le Corbusierovými „Piatimi bodmi novej architektúry“ (Constant 2000, 74).

Loos vo *Vile Moissi* lokalizoval na prvé poschodie (*piano nobile*) oddelené, a pri tom susediace spálne pána a panej domu (pánsku pracovňu-spálňu a dámsky buďoár-šatník-spálňu). Pánska izba bola bližšie k hlavnému schodisku, kým dámska ďalej pri obslužných priestoroch s kuchyňou. Spoločný salón bol nad nimi na druhom poschodí s terasou (aj s ohľadom na prostredie Benátok). Constant ukazuje, ako Gray v prvom kroku posunula salón o jedno poschodie nižšie, teda na *piano nobile*, a spálňu, naopak, nad salón. Pred čelnú fasádu pridala schodisko (nie je známa lokalita stavby). V druhom kroku zjednotila konštrukciu v reze, zväčšila okenné otvory a k schodisku pridala aj terasu, čím prehodnotila Le Corbusierovu *Vilu Stein* (1927). Okrem toho do terénu mierne zapustila garáž aj obslužné podlažie – podľa Constant tým podporila vzťah domu s okolitou záhradou. V treťom kroku navrhla lecorbusierovské pásové okno, zvýšila obývací priestor na výšku dvoch poschodí a prepojila ho točitým schodiskom so spálňami (v intenciách domu bratov Perretovcov *Maison Gaut*, 1924). Constant tento jej postup charakterizuje nasledovne:

Hoci táto architektonická melanž, akú Gray navrhla, je z hľadiska štýlu odvodená a tretí rozmer nie je doriešený, tento prvý experiment v oblasti architektonického navrhovania je dôležitým indexom jej metodológie. Namiesto toho, aby svoju architektúru zakladala na mýte originality, ako to urobili Loos a Le Corbusier, používala prácu svojich súčasníkov ako základ vlastných experimentov s architektonickou formou (2000, 74 – 75).

Ako ukazujú rozmanité okruhy spoločenských aj umeleckých kontaktov a klienta Eileen Gray, nemuselo ísť iba o tento štvorhlas sólistov Loos – Le Corbusier – bratia Perretovci. Ďalšie hlasy mohli patriť neoplasticistom, Frederickovi Kieslerovi, a to v súvislosti s jeho úvahami o meste v priestore (1925) aj o *Nekonečnom dome*

(*Endless House*, 1924), najmä keďže je známe, že Gray Kieslera navštívila v New Yorku a jeho texty archivovala. A ďalšie hlasy zaznievali aj z okruhu tanečných, hudobných a výtvarných umelkýň a návrhárok *Académie des Femmes*, teda ženskej paralely Francúzskej akadémie, ktorú v Paríži založila ako salón americká poetka a dramaticka Natalie Barney na rue Jacob. Do tohto okruhu patrili okrem iných novinárky a spisovateľky Djuna Barnes a Janet Flanner či návrhárka nábytku a interiérov Elizabeth Eyre de Lanux. S Gertrudou Stein sa Gray v tom čase stretávala údajne intenzívnejšie než s Barney, hoci salón Stein a Alice Toklas nenavštevovala. Constant uvádza, že možné intímne vzťahy Gray so ženami z týchto kultúrnych a umeleckých kruhov Gray nikdy nezverejnila, a to ani možný vzťah s herečkou a speváčkou Marie-Louise Damien (Damiou 1892 – 1957). Podľa Gray má dom poskytovať rozkoš, akú ľudská bytosť cíti, keď vpláva loďou do prístavu – pocit, že je ním obklopená a zároveň jej umožňuje slobodu pohybu. Okrem toho, že sa plavila na lodiach a šoférovala svoj automobil, pilotovala lietadlo. S tým súvisela nielen kovová konštrukcia jej nábytku z ohýbaných trubiek, ale aj kapotáž plechových šatníkov, ktoré sa otvárali dverami alebo posunutím či vyklopením časti šatníka. Zbor hlasov, s ktorými viedla dialógy, by teda nemal opomenúť ani konštruktérky/užívateľky a konštruktérov/užívateľov moderných dopravných prostriedkov.

Constant rekonštruje presuny a melanž, čiže zmiešavanie, resp. zlievanie priestorov, aké Gray navrhovala aj v druhom projekte *Domu pre inžiniera*. Zaujímajú ju najmä prelínanie sa domu a záhrady (napríklad terasovanie záhrady a terasovité rozvrhovanie domu). Podľa nej Gray novým spôsobom usporadúvala vzťahy medzi prírodou a kultúrou, ako aj rodinnými či rodovými rituálmi, zvykmi a konvenciami tak, že na rozdiel od Le Corbusiera, ktorý považoval za generatívnu silu návrhu domu jeho plán či pôdorys, Gray za generatívnu silu považovala záhradu. Constant poukazuje na spôsoby, akými sa Gray kriticky vymedzovala voči Le Corbusierovým piatim bodom modernej funkcionalistickej architektúry (dom nie je delený stenami, ale má 1. *plan libre* – voľný pôdorys či plán delený stĺpmi a ľahkými priečkami; 2. stojí na *pilótach*/stĺpoch; 3. má voľnú fasádu nezávislú od konštrukcie; 4. má horizontálne, pásové okná; 5. má plochú strechu so záhradou).

Gray poskladala [merged] aspekty Loosovho priestorového plánu [Raumplan] [...] a priestorovej kontinuity voľného plánu [Le Corbusiera]. Odmietla pobytovú [t. j. rovnú] strechu, ktorá by ubrala z generatívneho významu záhrady a ostala by na okraji priestorovej sekvencie. Selektívnym používaním *pilót* umožnila rozvoj priestoru bez toho, aby musela obetovať integráciu bývania a prízemie. Namiesto toho, aby dodržiavala vopred navrhnuté okenné otvory, variovala okná s ohľadom na súkromie a výhľady (2000, 76).

Podľa Constant priestor záhrady a obytné priestory Gray *zlievala* ako melanž, kým v obytných priestoroch *skladala* (*merge*) nábytok a stavbu do *vstavaného nábytku*. Na rozdiel od Loosa, ktorý nábytok trvale montoval k stene či do výklenku (a tým stenu rozšíril), Gray navrhovala svoj vyklápací, teleskopický či na osi pántu otáčateľný nábytok vily ako individuálnu *extenziu stien a okien* (79). Le Corbusier, naopak, považoval skriňový nábytok vo svojich návrhoch domov za masovo vyrábateľné objekty, nezávislé od stavby. Gray oslobodila steny od tiaže (sú to nenosné priečky) tak, ako oslobodila obyvateľky a obyvateľov v obývaní priestoru (s tenkými priečkami



a skladacím zariadením). Z rodového hľadiska je relevantné, že Gray vlastne zliala ritualizované a vžitú rodové rozlíšenia priestorov a ich ustálenú pozíciu v dome tým, že prestala rozlišovať pánske/dámske, mužské/ženské činnosti a funkcie: rozlišovala servisné či služobné priestory, hlavné (čiže obsluhované) a hosťovské priestory. Otázka je, či a ako ich potom aktuálne diferencovala alebo nediferencovala v užívaní domu s ohľadom na deľbu práce. Na túto otázku Constant odpovedá, že Gray umožňovala *voľbu* medzi rodovo špecifikovaným a ustáleným, resp. rodovo nešpecifikovaným a nestabilizovaným priestorom, vrátane nových vzťahov medzi nimi. Slogan na výstavnom plagáte vily – „Dom nazeraný zo sociálneho hľadiska: minimum priestoru, maximum komfortu“ (94) – bol variáciou na avantgardný ideál sociálneho bývania: *minimálny priestor, maximálna ekonomickosť*. Ako komfort však možno chápať nielen pohodlie, ale aj možnosť voľby. Constant cituje autorskú správu publikovanú za úvodným dialógom v *L'Architecture Vivante*, kde Gray a Badovici napísali, že vila *E.1027* je pre toho, kto rád športuje, pracuje a prijíma návštevy priateľov:

V tomto veľmi malom dome sme sa pokúsili vyjadriť dva paralelné spôsoby života: jeden metódou kempovania [la formule „camping“/the „camping“ method] odpovedá na náhodné potreby vyjadrené navonok a druhý má tendenciu normálnou metódou [la formule normale/normal method] poskytovať nezávislé a vzdialené centrum, kde individuum môže rozvíjať svoje skutočné sily. Treba predvídať, že súčasná potreba aktivity, hektického života sa skončí, že ustúpi spolu s dôsledkami vojny a nahradí ju potreba vnútorného poznania a zušľachtovania [raffinée/refinement]. Je na umelcoch, aby prevzali svoj diel tejto nevyhnutnej regenerácie, aby poskytli alternatívu jej smerovaniu a umožnili jej rozvoj ([1929] 2015, 13/103).

Gray a Badovici v autorskej správe k vile *E.1027* sformulovali vlastné štyri body ako kritické otázky – prehodnotenia Le Corbusierovho päťbodového programu: 1. otázka okna: tri typy okien, nie iba jedno horizontálne; 2. otázka okeníc: „Okno bez okenice je ako oko bez viečka.“ Okenica tieni aj vetrá, je nielen posuvná, ale i vyklápacia; 3. problém vzájomnej nezávislosti miestností: „Každá osoba v dome, dokonca aj v malom, by mala mať možnosť ostať voľná, nezávislá [libre/free, indépendant/independent] [...] byť sama, a ak si to želá, úplne sama“ (16/104). Dvere v interiéri vily sú za paravanom/priečkou, aby pohyb nerušil toho, kto je v izbe, a každý priestor nočného pokoja má vlastný východ; 4. problém kuchyne: kuchyňa má byť ľahko dostupná, a pritom nerušiť bytové priestory. Vďaka priaznivej klíme je umiestnená vedľa vstupu do domu, oddelene od interiéru: malá vnútorná a väčšia vonkajšia kuchyňa (16/104). Gray kritizovala používanie skladacieho (kempingového) nábytku v pracovniach a priestoroch oddychu, považovala ho za dočasné, ale v malom letnom dome navrhla skladací nábytok *le style camping*. Iba v tomto prípade skladacieho nábytku Constant uvažuje o vzťahu Gray k architektúre ako o príspevku k mnohoznačnosti (*ambiguity*) moderného vymedzovania priestoru (105). Vzťah medzi priestormi vily a ich rodovým vymedzením potom Constant skonkrétnuje ako možnosť nepatriarchálnej voľby, teda aj odmietnutia interiéru ako stálej zbierky či „výstavy“ vecí a demonštrácie ustálených vzťahov:

Jej navrhovanie sa vyvarovalo singulárneho, uzavretého, autoritatívneho patriarchálneho usporiadania, aký sa často viazal s meštianskym interiérom. Tým, že obývajúcich oslobo-

dila od vzťahu k veciam alebo rodinným väzbám, je v jej navrhovaní vtelený oživený zmysel pre rituál. [...] Gray prevrátila ich vzájomné pozície, aby eliminovala rodové asociácie obdobných priestorov v E.1027. Niku s postelou umiestnila mimo obývacieho priestoru a svoju pracovňu mimo spálne, zariadila ju kresliarskym stolom a skrinkou na kresliarske potreby. Diván odtiaľ vysunula na vedľajšiu terasu. Svoju pracovňu nazývala budoár-ateliér, čím zložila [merge] historicky rodovo určený budoár [priestor žien] a ateliér [priestor mužov a žien<sup>3</sup>] do jednej entity (106 – 107).

V neposlednom rade potom Constant uvažuje o tomto dome ako o *mieste, ktoré je pre bývajúcich slobodou voľby (site of selective liberation for its occupants)* (107) vďaka *novému vzájomnému vzťahu častí (new interdependence of parts)* exteriéru a interiéru aj vďaka mnohofunkčnosti priestoru-nábytku-stien, ktoré majú aj také vlastnosti ako nepriehľadnosť (*opacity*) a nedešifrovateľnosť (*indecipherability*). Rovnako inšpirujúca ako premýšľanie v týchto pojmoch je autorkina pomerne nenápadná poznámka: „Hranice elementov už nie sú priečelné [nie sú vpredu ani vzadu], ale rozširujú sa v líniách vedľajších, bočných stien [vpravo a vľavo] [The boundaries of elements are no longer frontiers, but extend into the lines of adjoining walls]“ (111). Túto vlastnosť považuje za súčasť priestorových melanží. Uvažovaním o škále obrátov a posunov pri prechádzaní priestorom a narábaní s rozkladacím nábytkom a s oknami/okenicami sa však dá dospieť k záverom o fyzicko-gestickom pohybe a obrate: laterálnom pohybe i bočnom pohľade vo vile, ktoré by mohli ponúkať alternatívy performatívneho užívania. A predznamenáva to, čo nazve *choreografickým priestorom* vily. Gray pritom podľa nej oslovuje a oživuje zmysly a vnemy rozmanitými spôsobmi: striedaním matných, lesklých a zrkadliacich, zvučných a tlmiacich povrchov nábytku (korkové povrchy servírovacích stolíkov, aby nehrkotal servis), tvrdých chrómových konštrukcií a mäkkých textilných poťahov či kožušín na lôžkach (ako u Loosa). Škála chladivých povrchov kúpeľní v horúcom lete – vďaka preladeniu telesnej teploty pri dotyku aj vďaka vysokému lešteniu (zrkadliacemu, ale nie zrkadlovému povrchu) „navodzuje erotické pocity [invokes the sense of erotic]“ (113).

Constant uvažuje aj o *inherentnej plasticite* (pružnosti a mnohofunkčnosti) vily E.1027 a spôsobom, akými Gray navrhovala, pripisuje vlastnosti postupu či metódy. Nie je zrejmé, akú metódu má presne na mysli, nerekonštruje ju. Neobjasňuje ani inherentnú plasticitu, ak nepočítame skutočnosť, že reflektuje diskusiu s neoplasticismom a záujem Gray o organický vzťah časti a celku architektúry. Ako Gray uvádza v úvodnom dialógu a v sprievodnej správe k vile E.1027, zaujímala sa o spôsoby organického utvárania gotického priestoru. Vlastná plasticita a organickosť letného domu E.1027 by mohla súvisieť aj s navrhovaním letných domov ako variácií lodí – prístavu – terasovitej kaskády – azylového domu – domova. A inherentná plasticita sa môže zakladať aj na kritickej odpovedi Eileen Gray na Le Corbusierove maximy: dom je stroj na bývanie a architektúra sa začína tam, kde sa končí stroj: „Dom nie je stroj na bývanie. Je to ľudská ulita, extenzia, uvoľnenie, duchovné vyžarovanie. Nielen vizuálna harmónia, ale aj celá jeho organizácia, všetky podmienky pôsobenia sa kombinujú, aby sa vyjadřili ľudsky v tom najhlbšom zmysle“ (Constant 2000, 118).

V 40. rokoch Gray kritizovala strohosť modernej architektúry ako *atrofiu zmyslovosti*. Aj v tomto kontexte Constant chápe ľudí vo vile E.1027 ako *aktívne a konajúce*

bytosti: aktívne telá v skúsenostnom poli/poli zakúšania (*an active agent: active body in the field of experience*) (114). Práve vzťahy nábytku, pohybu a tela Constant nazýva *choreografickým konceptom Gray (Gray's choreographic concept)* (114). V tomto zmysle by sa dala vysloviť hypotéza, že Gray mení avantgardný boj smerov moderného umenia, techniky a vedy nie(len) na choreografický priestor, ale aj na tanečný a všeobecnejšie: pohybovo dynamický. Constant zdôrazňuje *generatívny význam* toho, ako *telo* zaujíma nejaký priestor. Na rozdiel od Beatriz Colominy si však nemyslí, že priestor vo vile *E.1027* je predovšetkým otázkou videnia/pohľadu, a na rozdiel od Jasmine Rault si nemyslí ani to, že je predovšetkým vizuálno-taktilný a haptický. Podľa Constant má priestor i akustické vlastnosti. Ponúka nielen odhalenie/ukrytie pohľadu či iného zmyslového vnemu a významu, ale aj ich spomaľovanie. Vo vstupe do vily *E.1027* bol nápis *entrez lentement* (vstupuj pomaly) – poukazoval na ritualizované spomalenie pohybu pri prekračovaní prahu domu; vo foyeri bez dvier sa nachádzal iný nápis interpretovateľný tiež ako súčasť rituálu vstupovania: *defense de rire* (zákaz smiechu). Podobné konotácie má aj slovo na skrinke pri posteli: *podušky* či biely nápis na čiernej obkladačke v kúpeľni: *zuby* (teda v asociatívnych radoch: dvere – okná – žalúzie/ústa – oči – viečka domu).

Zo všetkých spomenutých i ďalších dôvodov nie je podľa Caroline Constant architektúra Eileen Gray spektakulárne ani heroicky moderná. Na jednej strane tak odpúta dielo Gray od predstavy *inakosti* jej architektúry a na druhej strane od architektúry *odvodenej paternalisticky* od otcov-zakladateľov moderny, od *moderných hrdinov* – ochrancov a bojovníkov. Autormi a autorkami neheroickej architektúry môžu byť muži i ženy z rozmanitých sociálnych či kultúrnych okruhov. Podľa tejto jej koncepcie Eileen Gray nefixuje vžitú ani etablované predstavy a pojmy rodu v priestoroch ani v postupoch, akými navrhuje architektúru. Naopak, v postupoch vznikajú nejednoznačné priestory udalostí, čím nové chápanie rodu nadobúda performatívnu a udalostnú povahu.

### HYPOTÉZA III: NEHETEROSEXUÁLNE PÍSANIE

V nových kontextoch premýšľa o dialógu a sprievodnej správe o vile *E.1027* absolventka komunikačných štúdií v Montreale, teoretička masmediálnej komunikácie v oblasti umenia a kultúry Jasmine Rault, ktorá sa špecializuje na otázky sexuality, rodu, rasy a etnicity. Eileen Gray sa venuje od začiatku svojho výskumu, obhájila o nej dizertáciu (2006). Prináša kritiku tých predchádzajúcich prístupov k písaniu o Gray a jej diele, ktoré neberú do úvahy otázku sexualít a rodov, predovšetkým tých neheterosexuálnych. Jej kniha *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In* (Eileen Gray a návrh sapphickej modernosti. Zotrvanie v začlenení, 2011) je zároveň kritickým príspevkom k diferenciacii rodových a feministických výkladov moderných dejín lesbickej a queerovej kultúry i umenia. Nadväzuje predovšetkým na texty kritičky architektúry Beatriz Colominy (otázky verejného a súkromného, subjektu a objektu videnia/pohľadu) a historičky umenia Bridget Elliot (otázka úlohy, akú rod hral v tvorivom živote Gray). A vedie polemiku s prácou Katariny Bonnevier (queerová analýza vily *E.1027*), ktorú kritizuje za skratkovité prenosy medzi súčasnou queerovou teóriou a architektúrou moderny ako napríklad: „komplexný systém

úložných priestorov a skriň pôsobí ako performatívne queerovanie“ (2005, 166 – 67). S Colominou má Rault spoločný záujem o teóriu masmediálnej komunikácie i dejiny modernosti. Kontroverzné tvrdenie Colominy, že Gray bola *openly gay* (1996, 171), Rault vyprovokovalo k základným otázkam jej vlastného projektu: Ako dom vyjadruje sexualitu? Ako komunikuje ženskú neheterosexualitu?

Hneď v úvode knihy Rault spochybňuje zaraďovanie Gray ako *inej*, prípadne *pioniersky* či *neheroicky modernej* autorky a v ďalších troch kapitolách ho reinterpretuje v kontexte umenia, ktoré v Paríži 20. rokov tvorili neheterosexuálne umelkyne a ich kultúrna komunita. K disentnej sexualite (*dissident sexuality*) a do neheterosexuálnej kultúry Rault včleňuje prácu Eileen Gray na základe sekundárnych zdrojov a vlastných svedectiev tejto komunity. Prvá kapitola knihy sa zaoberá témou dekadentných perverzií a zdravých tiel v modernej architektúre, špecificky vzťahom medzi saphickou dekadenciou v umení 20. rokov v Paríži a Eileen Gray. Druhá tematizuje skrínovanie sexuality: diskurz modernosti, videnia/pohľadu a zobrazovania tela na príklade komparácie lakovaných paravánov Eileen Gray a raných olejomalieb Romaine Brooks (témy ako domácnosť s paravánmi, priemetňami a zrkadlami, *spekulárny*, teda *zrkadlový lesbizmus*). Tretia kapitola si kladie otázku ubytovania mnohoznačnosti: porovnáva knihu Radclyffe Hall *The Well of Loneliness* (1928, *Studna osamění* [1931] 1948), ktorá sa považuje za prvý lesbický román, s letnou vilou *E.1027* Eileen Gray (otázkou je vzťah obydľia a domácnosti, domu ako kritického komentára a napokon iné ubytovanie: dom a *Studna/Well*). Posledná časť tejto tretej kapitoly má názov *Móda, videnie a architektúra*). Štvrtá kapitola je tematizovaním *nekomunikácie* v románe Djuny Barnes *Nightwood* (1936) a v druhej letnej vile Gray *Tempe à Pailla*. Záver nazvaný *Pretrvanie v začlenení* sumarizuje prínosy včleňovania práce Eileen Gray do tohto interpretačného kontextu.

Ústredný termín práce – saphická modernita – Rault vymedzuje najskôr odkazom na jeho predchodcu: pojem *saphický modernizmus* (*Sapphic modernism*), ako ho v 80. – 90. rokoch minulého storočia sformulovala feministická historička modernej literatúry, jedna zo zakladateľiek ženských a rodových štúdií Shari Benstock. Označoval smery v literatúre 20. – 40. rokov minulého storočia v Paríži, ktoré zaradila do tejto kategórie s ohľadom na *všetky formy lesbickej existencie* ich autoriek (1986, 1990). Laura Doan, profesorka angloamerických a queerových štúdií termín prehodnotila vo vzťahu k výtvarným umeniam na všeobecnejšie *saphické modernity* (*Sapphic modernities*) tak, aby pomenúval rozmanitosť skúseností neheterosexuálnych žien s modernosťou a jej výrazom v kultúre a umení (2001). Modifikácia pôvodnej koncepcie a názvu literárneho smeru mala zahrnúť rozmanité umelecké i všeobecnejšie kultúrne vyjadrenia homoerotickej túžby v dejinách moderny. Doan tento termín formulovala v kontexte moderny v Anglicku, ale rozšíril sa aj o problematiku modernej kultúry v iných krajinách sveta. Z pojmu pre chápanie moderného umenia sa tak vyprofiloval pojem pre uvažovanie o modernosti ako takej. Podobné konverzie záujmu od navrhovania modernej architektúry k navrhovaniu architektúry modernosti a späť charakterizuje aj prístup Jasmine Rault k dielu Eileen Gray. Gray sa tak v jej interpretácii stáva návrhárkou hneď v niekoľkých významoch tohto slova: návrhárkou vlastného domu, vlastnej neheterosexuálnej subjektivity a (nenormatívnej)

identity, no všeobecnejšie aj návrhárkou alternatívneho smeru modernej kultúry – sapfickej modernosti.

V knihe Rault má rovnako kľúčovú úlohu terminológia sexuality a rodu. Autorka poukazuje na obdobie pred vznikom verejne ustáleného obrazu modernej lesbickej subjektivity a identity (v súdnom procese o zákaze verejného šírenia spomínaného románu *Studna osamění*). V záujme odlišenia predmetu svojho bádania pracuje jednak s negatívne vymedzeným termínom *neheterosexuálna*, jednak s pozitívne vymedzenou terminológiou *vypovedanie heterosexuálnej* (spoločenskej a kultúrnej) *zmluvy*. Odlišuje pritom pojmy *sexuálna identita* a *disentná sexualita*, ktorá sa neobmedzuje na normatívne identity. Analogicky vymedzuje aj pojmy *neheterosexuálne ženskosti*, ktoré zahŕňajú i vymedzovanie mužských ženskostí a ženských ženskostí predtým, ako sa verejne v masových médiách ustálilo označovanie lesbickej existencie a lesbizmu v priebehu spomínaného súdneho sporu. *Sapfizmus* potom chápe ako názov (modernej) sexuálnej *dynamiky* a *tenzie*, ktoré odkazujú do histórie k textom Sapfó, teda v protipohybe k budúcnostnému zameraniu moderny. Pomenúva *temporálnu diskontinuitu* – modernú formu ženskej homoerotickej túžby siahajúcej do minulosti k dielu poetky, u ktorej je táto orientácia prinajmenšom *neistá* (*uncertain*) (Rault 2011, 162). Z toho plynie uvažovanie o *minulostnom obrate cítenia* (*feeling backward*) či *queerovej modernistickej melanchólii* v dekadentnom umení, ktoré utvárala queerová umelecká a kultúrna komunita, kam Rault zaraďuje aj Eileen Gray a jej ranú tvorbu.

Od historičky umenia Bridget Elliot, z jej prác o moderných výtvarných umelkyňach, predovšetkým maliarkach, Rault preberá pojmy ako neheterosexuálna *hybridita*, *ambiguïta* a *fluidita*, ktoré Elliot navrhla v súvislosti s povahou spolupráce a kolaboratívnych návrhov art deco interiérov, keď hľadala pojmy, ktoré by neheterosexuálnu obsahovali, a pritom ju neoznačovali neskoršími, mladšími pojmami. V dialógu s týmito konceptmi Rault v druhej kapitole porovnáva práce maliarky Romaine Brooks a vilu *E.1027* (Elliot ich diela porovnáva aj s maľbami Gluck, 2002). V oblasti architektonickej terminológie Rault, na rozdiel od Constant, nenavrhuje nové pojmy, už sformulované však prenáša do nových kontextov a prehodnocuje pole ich významov. Niekedy smerom k obohateniu, keď rozširuje kritický potenciál pojmu prevzatého od Constant *choreografický priestor* o queerové kontexty predstavenia Ďagilevovho baletu *Šeherezáda*, uvádzaného v roku 1910 v Paríži, z ktorého si Gray kúpila dve kresby kostýmov Léona Baksta, neskôr, 1916 – 1919, pracovala na scenári, kostýmoch a scéne predstavenia *Ballet des Anamaux* (Balet zvierat). Inokedy skôr smerom k ich redukcii spôsobenej napätím medzi tým, ako boli vymedzované a aké významy slovám, termínom a pojmom Rault pripisuje v nových kontextoch. Napríklad, keď Le Corbusierov *dom ako stroj na bývanie* (*machine à habiter*) premieňa z *domu-stroja* až na *dom-nástroj* (*house-tool*). Potom by bolo treba odlišiť, ako a prečo sa dve letné vily Eileen Gray, ktoré navrhovala ako „mechanický balet“ ľudí čítajúcich knihy na teleskopických stojanoch v záhlaví postele, sediacich na kreslách s polohovateľnými operadlami či rozsúvajúcich plechový šatník na koľajniciach, nestávajú variantmi domu-nástroja, ale objavovaním z rodového hľadiska nového bývania a jeho pohybových škál. Podobne ako to Gray zaznamenala v diagramoch zobrazujúcich dráhy



pohybu v dome a putovanie slnečného svitu na terasu a do domu, kde predpokladané dráhy pohybu ľudí vedú zónami tieňa či slnečného svitu. V tomto zmysle by sa dal pojem Constant *choreografický priestor* rozšíriť o *priestor spoluutváraný tancom a rozmanitými škálami pohybu*. Analogický terminologický problém nastáva, keď Rault doslovne interpretuje Colominin výrok „moderná architektúra bola nesporne chápaná ako druh liečebného zariadenia“ (1997, 61).

Rault sa výkladom letnej vily *E.1027* zaoberá v troch krokoch. Najskôr heterosexuálnu diskusiu o tejto vile rekontextualizuje v neheterosexuálnej diskusii tak, že polemizuje s „prvými“ architektmi a historikmi (Le Corbusier, Jean Badovici, Reyner Banham, Peter Adam...) a s ich prvou kritičkou vo feministickej diskusii o problematike rodu Beatriz Colominou. Oponuje jej, že Gray ani jej dielo nemohlo byť *openly gay*, pretože žiadna taká identita ani umelecká kategória ešte nebola v komunikácii stabilizovaná ani označená. A s odvolávkou na kritické stratégie, ktoré formulovala Constant, buduje autonómnu, vnútrošafickú diskusiu architektiek, historičiek a teoretičiek (Eileen Gray, Bridget Elliot, Tirza Latimer, Whitney Chadwick, Joe Lucchesi a Laura Doan, Annemarie Jagose...). Disentná sexualita Gray je podľa Rault kritickou silou, ktorá viedla k letnej vile *E.1027* ako nekanonickému modernému dielu. Teda to, čo sa vykladalo, ako jej *iná* či *príliš bohatá a osobná (personal) estetika* (Banham 1973, 249), interpretuje Rault ako *ambivalentnú šafickú estetiku* (rodiacu sa vo vzťahoch medzi „osobnou estetikou“ Gray, presnejšie individuálnym vkusom, a novou, šafickou alternatívou dekadencie, abstrakcie, purizmu a čohosi, čo nazýva *zovšeobecnené formy – generalised forms*) (95), pričom by mohla mať na mysli napríklad *formy ako výrazy psychologickkej skutočnosti doby* (Gray – Badovici [1929] 2015, 9/102).

Nielen z úvodného dialógu, ale aj zo sprievodnej správy Rault cituje vybrané časti tak, že ich pripisuje Gray. Badovicu uvádza ako spoluautora niektorých elementov vily *E.1027*. Rozhodnutie zapojiť román Radclyffe Hall do diskusie o vile *E.1027* Rault odôvodňuje nasledovne: „Ukážem, že Gray koncipovala *E.1027* pre také sexuálne disentné ženské subjekty, ktoré, ako argumentuje Radclyffe Hall v románe *Studna osamění* (1928), sa v 20. rokoch stali exulantkami a bol im odoprený adekvátny životný priestor“ (96). Podľa nej román tematizuje potrebu životného priestoru neheterosexuálnych žien, aký Gray navrhla a postavila. Le Corbusier je kľúčový pre pochopenie vizuálnej dynamiky a videnia v modernej architektúre, román Hall má zasa zásadný význam pre pochopenie *odevnej (krajčírskej) vizuálnej dynamiky (sartorial visual dynamics)* sexuálnych disidentiek aj pre chápanie redukcie ambivalentnosti tejto dynamiky po roku 1928 v ustálenom obraze lesbickej identity vo vzťahu k odevu. Už tu sa zakladá prekérny vzťah medzi vizualitou architektúry, románových obrazov a predvedeckých či mimovedeckých spôsobov písania, ktorý by si zaslúžil detailnejšiu komparáciu a analýzu, aby sa ukázali spôsoby, akými Rault raz zmiešava a inokedy diferencuje fikčný a mimofikčný svet. Napríklad, keď tvrdí, že elementy, ktoré Gray rozpoznávala ako chýbajúce v modernej architektúre, „sa ukazujú ako presne tie isté“ (102), ktoré hľadá hlavná postava románu, neheterosexuálny spisovateľ/neheterosexuálna spisovateľka Stephen Gordon/Štěpa Gordonová. Podľa Rault porovnávanie románu a vily ukázalo, ako navrhovanie interiérov a architek-

túry implikovalo konštituovanie ženského sexuálneho disentu, ako aj to, že Gray bola zainteresovaná na budovaní príbytkov pre sexuálnych vyhnancov ako Stephen/Štěpa (na matkin popud musel/a opustiť rodinné sídlo Morton). Podobná otázka sa vynára aj pri spôsobe prerozprávania rodového kódovania pracovne: v anglickom rodinnom sídle bola pracovňa otca Sira Filipa Gordona priestorom *realizácie maskulinity*, teda rodovej inverzie Stephena/Štěpy. To, čo ju tam ako dieťa priviedlo, bol jej *inštinkt*. V otcovej uzamknutej zásuvke s knihami našla aj vedecké pojednanie, ktoré si objednal, keď spozoroval dcérinu záľubu v nosení chlapčenského odevu: knihu Richarda von Krafft-Ebinga (1840 – 1902) o otázkach inverzie rodov. Románová pracovňa šľachtického sídla sa tak stáva i miestom inverzie románovej fikcie a sveta mimo nej, kde je tajomstvo Stephenovej/Štěpinej sexuality a rodu skryté a kde postupne – v skrytosti – vychádza najavo. Po odchode z Mortonu do Paríža vybuduje Stephen/Štěpa ešte dve pracovne s miestom „pre tieto knihy aj viac-menej neskrývané tajomstvo jej maskulinity“ (103). A Rault cituje závery Victorie Rosner: priestor pracovne je do tej miery kultúrne viazaný na maskulinitu, že keď získa svoj privátny priestor žena, stáva sa (v ňom a jeho prostredníctvom) mužom – v zmysle kultúrne vymedzovaného rodu. Interpretuje teda predovšetkým historickú konvenciu či usporiadanie priestoru. Možno však uvažovať aj o ich aktualizácii alebo potenciálnom objavovaní nových usporiadaní. V súvislosti s takýmto chápaním pracovne Rault najviac zaujíma dynamika ukrývania a coming outu, hoci by sa dala zvažovať vlastne celá škála vzťahov skrytosti a neskrytosti rodovej inverzie. V každom prípade jej ide o cestu k priestoru *neprerušovanej slobody (uninterrupted freedom)* pre neheterosexuálne existencie. Preto priestor neheterosexuálnej domácnosti zrejme nemá byť charakterizovaný výlučne skrytosťou ani výlučne odkrytosťou.

Pri vlastnom opise vily Rault preberá od Constant termín *skladanie (merging)* rodových priestorov, ale na rozdiel od nej uvažuje aj o ich *eliminácii* (101). *Odstraňovanie a skladanie* potom interpretuje ako *bezprecedentné*, a to dokonca aj v generácii návrhárok, ku ktorej patrila Gray a ktorá sa prihlásila k *tradične maskulínnemu privilegiu súkromia* (v tom zmysle, že toto súkromie nie je rušené chodom domácnosti ani pohľadmi jej ostatných členov). Pripomína v uvedenom kontexte aj esej Virginia Woolf *Vlastná izba* (1929) a cituje omnoho neskorší list Eileen Gray adresovaný neteri, maliarke Prunelle Clough: „Pokiaľ ide o mňa, som neschopná myslieť [brainless], keď som v kontakte s ľuďmi, iba vtedy, keď človek cíti, že sa môže spoľahnúť na samotú, môže svoj mozog pustiť na plné obrátky, vtedy prežíva jasné okamihy prenikania pod povrch vecí“ (Rault 2011, 112). *Priestory E.1027* boli podľa Rault navrhnuté tak, aby sa dalo spoľahnúť aj na *maskulínne privilegium súkromia*, ktoré z hľadiska dobovej delby práce prináležalo predovšetkým mužom. Otázkou však je, či privilegium jej polosúkromného či poloverejného a verejného priestoru malo tiež rodový charakter, a ak áno, tak aký.

Rault sa už od svojej dizertácie zaujíma o „imaginárny, literárny, vizuálny a architektonický priestor pre ženy, aby mohli žiť mimo väzieb konvencionalizovanej heterosexuálnej ženskosti“ (2006, 191). Mohli by sme si položiť otázku, aký nekonvencionalizovaný obraz sapfickej ženskosti tento priestor ponúka. Pretože v nejakých sexuálnych a rodových konvenciách sa utváral, nejaké rušil a nejaké sám novým spô-

sobom ustaloval. Kým Constant uvažovala o synestéziách a rituálnom spomaľovaní, Rault kladie dôraz na oddaľovanie. V tejto súvislosti cituje vlastný preklad pracovných poznámok z archívu Eileen Gray:

clona/lomená stena bez toho, aby kládla odpor, vyvoláva túžbu preniknúť. umožňuje pohľad/priechod. uchováva tajomstvo. objekty, ktoré cez ňu možno zazrieť, predlžujú rozkoš z odkladu/očakávania<sup>4</sup> [la chicane sans donner une impression de résistance arrive le désir de pénétrer. donne la transition. garde le mystère. les objets à voir tiens en haleine le plaisir] (2011, 110).

Teda na rozdiel od Le Corbusierových purifikujúcich, prenikajúcich, násilne ničivých obrazov, ktoré sú podľa Rault aj cenzúrou homoerotickej estetiky, Gray vystavuje túžiaci pohľad obštrukcii a zakriveniu či lomu dráhy. Už Constant ukazuje, že pri zmene frontality na lateralitu by mohlo ísť aj o bočný či periférny pohľad, resp. pohyb. Rault napokon hovorí, že Gray i s vlastnou neheterosexuálnou zaobchádzala ako s *neskrývaným tajomstvom* (*open secret*), pre ktoré bola (v živote aj v architektúre) charakteristická erotika *viditeľnej neviditeľnosti* (118). Aj preto je sporné, že na základe takejto komparácie vily *E.1027* s románom *Studna osamění* Rault v závere predstavuje Gray ako návrhárku kladúcu kritický dôraz iba na „interioritu, intimitu, individualizované potešenia a súkromie, súdobé utváranie rozpoznateľných lesbických identít a heteronormatívneho teoretického rámca“ (118).

Interpretácia vily *E.1027* v publikácii *Eileen Gray a návrh sapfickej modernosti. Zotrvanie v začlenení* sa odohráva prostredníctvom jej odlišenia od *inej architektúry* aj od *neheroickej architektúry moderny*, a to v tom zmysle, že buduje samostatnú diskusiu o sapfickej existencii a jej tvorivých prejavoch. Rault odmieta prevahu heterosexuálnych predstáv a pojmov v interpretovaní moderného umenia a architektúry. Nastoluje ich nový výklad, kde sexualitu a rod chápe ako disentné voči normatívnej heterosexuálnej aj homosexuálnej identite, teda aj tej lesbickej a queerovej. Stopy disentného rodu sú podľa nej v architektúre kódované, čiže v princípe dekodovateľné.

## PREDBEŽNÉ ZÁVERY

Táto štúdia je príspevkom k transdisciplinárnemu i autonómne disciplinárnemu výskumu v oblasti interpretácie architektúry. Vychádza z pestovania vzťahov nielen medzi dejinami a teóriami umenia a ďalšími humanitnými vedami, ale aj sociálno-vednými odbormi. Zaoberá sa alternatívami formulovanými voči metodologickým prístupom k interpretácii. Kladie si otázku, akým spôsobom sa kritické reinterpretácie diela Eileen Gray podieľajú na antimetodologických a nemetodologických interpretáciách architektúry všeobecne. Predbežné hypotézy ukazujú zatiaľ A. možnosť rozlišovať tri prístupy ku kritickosti interpretácie. Prvému z nich ide o kritiku programov ranej moderny budovaných z modernistických pozícií. Druhému spôsobu kritického uvažovania ide o neheroizačné postupy tvorby v dejinách heroickej moderny a tretiemu o dejiny sapfickej modernosti.

Hypotézy rozlišujú B. tri spôsoby vymedzovania rodu v modernej architektúre. Prvý spôsob poukazuje na to, ako je v moderne alternované tradičné chápanie rodových rolí v kultúre. Druhý spôsob je vymedzovanie performatívneho či udalostného rodu vtedy, ak sa v architektonickom diele esenciálne a normatívne chápanie rodu

buď programovo rozpúšťa, alebo sa skladá do nových podôb. Tretí pracuje s predstavou a pojmom neheterosexuálny disentný rod, ktorý je alternatívou hetero- aj homosexuálnych kodifikácií a noriem. Prvý z týchto troch spôsobov navrhujem nazvať rodovo ne/diferencujúcim (inveržno-alternujúcim), druhý rodovo ne-diferencujúcim (difúznym) a tretí neheterosexuálnym (hybridizujúcim) písaním o rode.

A napokon tieto hypotézy C. rozlišujú tri spôsoby mimovedeckého, predvedeckého a vedeckého interpretovania architektúry. V tomto kontexte sa ukazuje prvá hypotéza písania ako autorská stratégia kolážujúca mimovedecké (rozhovor) a predvedecké (autorská správa) interpretácie modernej architektúry v období pred oficiálnou kritikou moderny v rámci moderny samej (Medzinárodný kongres modernej architektúry, CIAM). Druhá vedie k problematizácii vedeckej architektonickej historiografie. Ustupujú v nej biografické interpretácie a do popredia sa dostáva analýza a komparácia takých postupov navrhovania, ktoré predznamenávajú vznik postmoderny. Táto pestuje programové zmiešavanie, hybridizáciu mimovedeckých, predvedeckých aj vedeckých stratégií a taktík interpretovania v prostredí reinterpretujúcej transdisciplinárnej diskusie. Zmysel ani významy diela Eileen Gray a vily *E.1027* sa týmito interpretáciami nevyčerpávajú, skôr naopak. Umožňujú prehodnocovanie interpretácie architektúry a jej krokov a postupov.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Alternatívne stránkovanie zodpovedá výskytu francúzskeho/anglického znenia v reprinte (2015) špeciálneho vydania *L'Architecture Vivante* o vile E.1027 z roku 1929.
- <sup>2</sup> Tam, kde je to z hľadiska porozumenia dôležité, je v citácii vložené pôvodné francúzske znenie aj anglický preklad z reprintu (2015) špeciálneho vydania *L'Architecture Vivante* o vile E.1027 z roku 1929.
- <sup>3</sup> Ateliér nebol iba priestor pre maliara a jeho model, nepoužíval sa len na vyučovanie mužských ateliérových kurzov na školách. Začiatkom storočia, keď Gray študovala kresbu na École Colarossi a na Académie Julian v Paríži, si už mohla vyberať kurzy kreslenia modelu oboch pohlaví odetých v drapérii, kurzy aktu v ateliéri študentiek alebo v koedukovaných ateliéroch. Po roku 1903 mohla byť ako cudzinka a žena nominovaná na školské ceny a štipendiá v Taliansku. Ženy získali prístup k vzdelaniu nie preto, aby sa stali vzdelanými slobodnými umelkyňami, ale že sa mohli buď vydať, alebo sa stať učiteľkami umenia.
- <sup>4</sup> Texty v angličtine spravidla citovali preklad z knihy Petra Adama. Vety často spájali do jednej alebo ich citovali útržkovito. Rault zverejnila francúzske znenie, a tým ukázala, že Gray písala vety bez veľkého začiatočného písmena, podobne ako literárna avantgarda aj Bauhaus. A ukazujú sa aj sporné miesta jej prekladu: “the deflector/divider without giving the impression of resistance brings the desire to penetrate. give the transition. keep the mystery. the objects to be seen keep pleasure in suspense” (Rault 2011, 121).

## LITERATÚRA

- Adam, Peter. 1987. *Eileen Gray Architect/Designer*. New York: Harry N. Abrams.
- Banham, Reyner. 1973. Nostalgia for Style. *New Society* 2: 248 – 249.
- Barnes, Djuna. [1936] 1961. *Nightwood*. New York: New Directions Books.
- Benstok, Shari. 1986. *Women of the Left Bank: Paris, 1920 – 1940*. Austin: University of Texas Press.

- Benstock, Shari. 1990. Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History. In *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, ed. by Karla Jay – Joanne Glasgow, 183 – 203. New York: New York University Press.
- Bonnevier, Katarina. 2005. A Queer Analysis of Eileen Gray's E.1027. In *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Architecture*, ed. by Hilde Heynen – Gülsüm Baydar, 162 – 180. London – New York: Routledge.
- Bonillo, Jean-Lucien. 2015. E.1027 La Pétique raffinée du quodidien / E.1027 Everyday Poetry and Elegance. In *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé], 13 – 27/118 – 127. Marseille: Éditions Imbernon.
- Colomina, Beatriz. 1996. Battle Lines: E.1027. In *The Sex of Architecture*, ed. by Diana Agrest – Patricia Conway – Leslie Kanes Weisman, 167 – 182. New York: Harry N. Abrams. V slovenčine: Bojovné línie – E.1027. Z angličtiny prel. Monika Mitášová. *Aspekt* 5, 3: 42 – 49.
- Colomina, Beatriz. 1997. The Medical Body in Modern Architecture. *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur* 64: 60 – 71.
- Constant, Caroline. 2000. *Eileen Gray*. London: Phaidon.
- Constant, Caroline. 2015. Eileen Gray: Operating in Dialogue. *Disegno* 8: 148 – 161.
- Doan, Laura. 2001. *Fashioning Sapphism: the origins of a modern English lesbian culture*. New York: Columbia University Press.
- Elliott, Bridget. 1998. Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923. In *Women Artists and Modernism*, ed. by Kathy Deepwell, 70 – 82. Manchester: University of Manchester Press.
- Elliot, Bridget. 2002. Housing the Work: Modern Artists, Modernism and the *maison d'artiste*: Eileen Gray, Romaine Brooks and Gluck. In *Women Artists: Architecture and the Decorative Arts 1880 – 1935: The Gender of Ornament*, ed. by Bridget Elliot – Janice Helland, 176 – 196. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Hall, Radclyffe. [1928] 1994. *The Well of Loneliness*. London: Virago Press Limited. V češtine: *Studna osamění*. [1931] 1948. Z angličtiny prel. Vladimír Vendyš. Praha: Symposion.
- Goff, Joan. 2015. *Eileen Gray. Her Work and Her World*. Newbridge: Irish Academic Press.
- Gray, Eileen – Jean Badovici. 1929. *Maison en bord de mer. L'Architecture Vivante. Special issue on E.1027*.
- Gray, Eileen – Jean Badovici. [1929] 2015. *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé – reprint vydania z roku 1929 a preklad; do angličtiny prel. Rachel Stella]. Marseille: Éditions Imbernon.
- Lavin, Sylvia. 1996. Colomina's Web: Reply to Beatriz Colomina. In *The Sex of Architecture*, ed. by Diana Agrest – Patricia Conway – Leslie Kanes Weisman, 183 – 190. New York: Harry N. Abrams.
- Rault, Jasmine. 2006. *Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality*. Dizertačná práca. Montreal: McGill University.
- Rault, Jasmine. 2011. *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In*. London – New York: Routledge.
- Rayon, Jean-Paul. 2015. *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé]. 13 – 27/118 – 127. Marseille: Éditions Imbernon.
- Rosner, Victoria. 1999. *Housing Modernism: Architecture, Gender and the Culture of Space in Modern British Literature*. Dizertačná práca (Columbia University). Ann Arbor: UMI Dissertation Publishing.
- Rosner, Victoria. 2001. Once More unto the Breach: The Well of Loneliness and the Spaces of Inversion. In *Palatable Poison: Critical Perspectives on the Wall of Loneliness*, ed. by Laura Doan – Jay Prosser, 316 – 335. New York: Columbia University Press.
- Rykwert, Joseph. 1968. Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design. *Domus* 469: 33 – 46.
- Vodrážka, Mirek. 2017. *Rozumí české ženy vlastní historii?* Praha: Hermann & synové.
- Walker, Lynne. 2003. Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender, and Modernism. In *Women's Places: Architecture and Design 1860 – 1960*, ed. by Brenda Martin – Penny Sparke. London and New York: Routledge.
- Wolf, Virginia. [1929] 1994. *A Room of One's Own*. London: HarperCollins Publishers. V slovenčine: *Vlastná izba*. 2000. Z angličtiny prel. Pavel Vilikovský. Bratislava: Kalligram.



## Eileen Gray; or, Architect: Three hypotheses of the critical writing on gender in the avant-garde architecture of the villa E1027

---

Eileen Gray. Modern architecture. Non-heroic modernity. Sapphic modernity. Cultural roles of gender. Performative gender. Sexually dissident gender.

This paper addresses issues of criticality, gender and interpretation concerning the villa *E.1027* by Eileen Gray. It proposes three hypotheses based on critical comparison of 1. the dialogue between Gray and Jean Badovici (1929); 2. the critical historiography *Eileen Gray* (2000) by Caroline Constant; and finally 3. the trans-disciplinary book *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In* (2011) by Jasmine Rault. The first hypothesis proposes reconsidering the first text as an early critique of modernism, an alternation of gender-related cultural roles, and a contribution to non-scientific interpretations. The second hypothesis posits that the second text proposes a non-heroic modernity, performative gender, and in terms of interpretation offers the problematization of scientific historiography. Finally, according to the last hypothesis, the third text shifts to Sapphic modernity, dissident gender and the hybridization of non-, pre-scientific and scientific interpretation.

---

Doc. Ing. arch. Monika Mitášová, PhD.  
Katedra dejín a teórie umenia  
Filozofická fakulta  
Trnavská univerzita v Trnave  
Hornopotočná 23  
917 00 Trnava  
Slovenská republika  
monika.mitasova@email.cz